

Entre la tradición y el canon

Homenaje a Yvette Jiménez de Báez

Ana Rosa Domenella,
Luzelena Gutiérrez de Velasco,
Edith Negrín
Editoras



EL COLEGIO DE MÉXICO

ENTRE LA TRADICIÓN Y EL CANON
HOMENAJE A YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

ENTRE LA TRADICIÓN Y EL CANON
HOMENAJE A YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

*Ana Rosa Domenella,
Luzelena Gutiérrez de Velasco
y Edith Negrín,*
editoras



EL COLEGIO DE MÉXICO

306.0972

E6124

Entre la tradición y el canon : homenaje a Yvette Jiménez de Báez / Ana Rosa Domenella, Luzelena Gutiérrez de Velasco y Edith Negrín, editoras. -- 1a. ed. -- México, D.F. : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2009.
314 p. ; 22 cm.

ISBN 978-607-462-042-9

1. Jiménez de Báez, Yvette. 2. Cultura popular -- México. 3. Autores mexicanos -- Siglo xx -- Historia y crítica. 4. Música popular -- México -- Historia y crítica. I. Domenella, Ana Rosa, ed. II. Gutiérrez de Velasco, Luzelena, coed. III. Negrín, Edith, coed.

Open access edition funded by the National Endowment for the Humanities/Andrew W. Mellon Foundation Humanities Open Book Program.



The text of this book is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Primera edición, 2009

DR © EL COLEGIO DE MÉXICO, A.C.

Camino al Ajusco 20
Pedregal de Santa Teresa
10740 México, D.F.
www.colmex.mx

ISBN 978-607-462-042-9

Impreso en México

ÍNDICE

Presentación	9
--------------	---

QUEREMOS TANTO A YVETTE

Yvette Jiménez de Báez (poema), <i>José Emilio Pacheco</i>	15
Yvette Jiménez de Báez: maestra, investigadora, crítica, <i>Edith Negrín</i>	17
Narrativa mexicana contemporánea. Historia de un proyecto, <i>Luzelena Gutiérrez de Velasco</i>	29
"Queremos tanto a Yvette...", <i>Ana Rosa Domenella</i>	37
Niñas a la luz de los años, <i>Sara Poot Herrera</i>	49
El orden materno y la memoria en la escritura de Juan Rulfo, <i>Aralia López González</i>	59

ARCHIVOS DE LA MEMORIA

Las señas de la tradición oral, <i>Liliana Weinberg</i>	71
La cocina popular mexicana. Esencia y raíz, <i>Cristina Barros</i>	85
Carlomagno en cordel, <i>Enrique Flores</i>	93
La fonoteca y archivo de tradiciones populares del CELL y los estudios etnomusicológicos, <i>Carlos Ruiz Rodríguez</i>	123
El banjo en la tradición musical de la Mixteca, <i>Patricia García López</i>	133
La transcripción musical a partir del nacionalismo: el caso de la música p'urhépecha y otros, <i>Cecilia Reynoso Riqué</i>	151
El son de Los negritos: rescate e innovación, <i>Erandi García Cabreva</i>	165

NARRATIVAS NACIONALES Y ENIGMAS FAMILIARES

Mariano Azuela: ¿Novelas herméticas o modernidad y recursos revolucionarios en la novela de la Revolución?, <i>José Antonio Rodríguez-Valentín</i>	181
<i>Al filo del agua</i> , una relectura, <i>Álvaro Ruiz Abreu</i>	193
La Revolución perdida: la doble visión del movimiento revolucionario mexicano en <i>José Trigo</i> , de Fernando del Paso, <i>Carmen Álvarez Lobato</i>	201
Narración y enigma en Inés Arredondo, <i>Rose Corral</i>	213
El panteón familiar en "Matilde Espejo", de Amparo Dávila, <i>Laura Cázares H.</i>	227

REGISTROS POÉTICOS

De la academia al canto popular, <i>Luz Elena Zamudio Rodríguez</i>	241
Ánimas benditas, me arrodillo yo. Yvette, difusora de la lírica infantil, <i>María Eugenia Negrín</i>	249
<i>Poema en 20 surcos</i> desde la perspectiva de la vanguardia, <i>Mayuli Morales Faedo</i>	265
Bajo el signo de Géminis: Francisco Hernández y Mardonio Sinta, <i>Mónica Velásquez Guzmán</i>	283
Corazón... herido de amor te llevo. Poemas de Concha Urquiza, <i>Margarita León Vega</i>	293
"La mujer sabia y el poeta", <i>Guillermo Velázquez B.</i>	305

PRESENTACIÓN

Al motivo explícito enunciado en el nombre de todo homenaje, subyacen diversas razones, múltiples sentimientos, sugerentes historias. En el año 2004, un grupo de estudiosos nos reunimos para celebrar los casi cincuenta años de ejercicio profesional de Yvette Jiménez de Báez. Cerca de medio siglo de entrega a la docencia y a la investigación.

En las últimas décadas, la doctora Jiménez de Báez ha sido una presencia indispensable en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, por cuyas aulas han pasado figuras como Alfonso Reyes, Antonio Alatorre y Margit Frenk. En esta institución, que ha albergado su destino elegido, su transtierro mexicano, la investigadora fue abriendo nuevas perspectivas metodológicas para abordar la literatura latinoamericana, en particular la producida en el México contemporáneo.

Desde sus primeros estudios, en su natal Puerto Rico, ella se interesó tanto por los autores y obras canónicos, como por las vetas populares de la poesía y la música. Sus contribuciones al estudio de la “décima”, primero portorriqueña y luego mexicana, han sido fundantes en el estudio de esta tradición poética.

Muy joven fue reconocida en su tierra por los resultados de sus investigaciones en torno al español de América, en la vertiente de Amado Alonso, y sobre la poesía de Rubén Darío. Luego vino a esta transparente región, ilusionada por estudiar nuestra literatura, y descubrió lo mucho que había que hacer en el área.

Los estudiantes que disfrutamos sus cátedras, los tesisistas que nos beneficiamos de su asesoramiento, los investigadores que participamos en sus proyectos, recordamos la paciencia de Yvette, su tolerancia, su lucidez, su apertura, su generosidad, manifestadas en las grandes ocasiones tanto como en los pequeños actos cotidianos. Paciencia, tolerancia, lucidez, apertura y generosidad inagotables al correr de los años.

En aquel 2004 propusimos una reunión académica a manera de homenaje, para dejar constancia de nuestra gratitud, entonces, cuando algunas décadas de nuestra propia práctica profesional nos permitirían valorar con justicia lo mucho que debemos a Yvette. A la discreta convocatoria de festejar a esta profesora y amiga de tiempo completo, respondieron con entusiasmo tanto nuestros colegas de El Colegio de México, como los que laboran en otras instituciones, en algunos casos ubicadas en regiones distantes.

Como jubilosa celebración de las bodas de oro profesionales de Yvette Jiménez de Báez, deseamos rescatar en este volumen las participaciones centrales de ese encuentro de trabajo y afectos, que duró dos días.

El apartado inicial, “Queremos tanto a Yvette”, se enriquece con la voz de un poeta bien amado por la profesora, José Emilio Pacheco, a quien agradecemos su generosa colaboración. Incluye tres semblanzas testimoniales donde las organizadoras del homenaje relatamos algunas vivencias compartidas con Yvette; más dos textos en los que las estudiosas Sara Poot Herrera y Aralia López González bordan sobre inquietudes afines, la escritura, la infancia, la memoria, a través del análisis de la obra de varios escritores mexicanos.

En la siguiente sección, “Archivos de la memoria”, se insertan diversos acercamientos a la cultura popular. Liliana Weinberg se ocupa de la tradición oral y Cristina Barros de la cocina mexicana, conocimientos adquiridos al calor del hogar, en la cotidianidad de los afectos familiares. Enrique Flores se refiere a las versiones de la leyenda de Carlomagno en la literatura de cordel. Carlos Ruiz Rodríguez describe los estudios etnomusicológicos llevados a cabo en la fonoteca y el archivo de tradiciones populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, dirigidos por la profesora Jiménez del Báez. Frutos de este importante proyecto colectivo, son los trabajos incluidos de los jóvenes investigadores Carlos Ruiz Rodríguez, Patricia García López, Cecilia Reynoso Riqué y Erandi García Cabrera.

“Narrativas nacionales y enigmas familiares” se titula el tercer apartado, en el cual cinco críticos exploran narraciones de autores

mexicanos del siglo xx. José Antonio Rodríguez-Valentín trabaja a Mariano Azuela, Álvaro Ruiz Abreu a Agustín Yáñez, Carmen Álvarez Lobato a Fernando del Paso, Rose Corral a Inés Arredondo y Laura Cázares a Amparo Dávila.

El rubro “Registros poéticos” une las propuestas de la sección final de la serie. Diferentes momentos del vaivén entre las expresiones populares y las de poetas reconocidos son presentados por Luz Elena Zamudio Rodríguez, María Eugenia Negrín, Mayuli Morales Faedo, Mónica Velásquez Guzmán y Margarita León Vega. Clausura el volumen la creatividad de Guillermo Velázquez B., quien encomia a Yvette recreando formas de versificación tradicional.

Gracias Yvette por todo; también por enlazarnos.

ANA ROSA DOMENELLA

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO

El Colegio de México

EDITH NEGRÍN

Universidad Nacional Autónoma de México

QUEREMOS TANTO A YVETTE

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

Yvette recorre el bosque de palabras,
Inmenso río numeroso que fluye
Entre el *desde* y el *hacia*.

En la página oscura que arde en la tinta
Yvette descubre
Cuanto se hallaba oculto hasta que ella
Supo verlo y hacernos verlo.

Yvette se deja interrogar
Por los textos que siempre saben
Lo que su autor ignora y no sabrá nunca.
Yvette entonces
Articula nuestra respuesta.

Yvette descubre el invisible color
Del viento que la lleva al libro cerrado
Para volverlo mar abierto.

Yvette consigue
Que penetre en el aire libre
La luz guardada en la tinta.

JOSÉ EMILIO PACHECO

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ:
MAESTRA, INVESTIGADORA, CRÍTICA

Edith Negrín

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

I. YVETTE, MAESTRA E INVESTIGADORA.

GÉNESIS DE UN PROYECTO

Si algo define a Yvette Jiménez de Báez es su vocación docente, irradiada en todos los momentos y en todos los ámbitos. También en las aulas. El magisterio es el eje que conjunta su pasión por la cultura, su ejercicio maternal, su amor al prójimo y su nada contemplativa fe en un futuro mejor.

Durante muchos años de impartir cursos y dirigir tesis en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, la profesora portorriqueña fue incubando un proyecto colectivo que le permitiera concretar aún más su compromiso existencial con la indagación teórica y la formación de investigadores, tanto como con el aquí y ahora de su país adoptivo. Se interesaba en una relectura de la obra de los principales narradores mexicanos del siglo XX, en relación con su contexto histórico-cultural. A mediados de la década de los años setenta, pudo iniciar las labores preparatorias del proyecto, con un seminario. Contaba con dos ayudantes, Diana Morán, entrañabilísima, entonces egresada del posgrado en literatura en el CELL, en el trance de elaborar su disertación sobre *Cien años de soledad*, y una servidora que coqueteaba con las maestrías en letras y en ciencias sociales. Más adelante se integraron Georgina García Gutiérrez, Rose Corral, Ana Rosa Domenella, Luzele-na Gutiérrez de Velasco y Aralia López; siempre cercana ha estado Sara Poot Herrera, todas en procesos de tesis doctoral en aquel tiempo.

Cualquiera tiempo pasado no fue mejor, quiero creer. Pero no dejan de producirme cierta nostalgia aquellos años en que las integrantes del seminario éramos jóvenes y bellas, más o menos felices y no totalmente indocumentadas. Se dejaban entonces ver en la vida social los primeros frutos del movimiento de 1968, sobre todo en las instituciones educativas —yo impartía clases en el Colegio de Ciencias y Humanidades, plantel Oriente, “Oriente rojo, presente”—, y aún no existía el Sistema Nacional de Investigadores. Me es difícil imaginar ahora esa época en que la constitución de equipos de trabajo y la interdisciplinariedad eran experimentos excepcionales en el terreno de las humanidades.

Yvette, como todos los profesores del CELL, tenía en la cabeza la inquietud por lograr la excelencia en los resultados de la investigación, mucho antes de que el Conacyt insertara esa inquietud en nuestras tribulaciones cotidianas. Para lograr la aprobación del proyecto, ella enfrentó la implícita oposición institucional al trabajo colectivo en el área de literatura, tanto como a que se analizaran autores contemporáneos, algunos aún en proceso de producción. Hubo críticas asimismo en otros sectores del campo cultural. “¡Ay nanita!” escribió Huberto Batis en *Sábado*, cuando en 1979 apareció el primer libro del seminario, y habló de que se “embalsamaba” la narrativa de José Emilio Pacheco (p. 12).¹ Menos mal que en la misma entrega del semanario, Henríque González Casanova, en una detenida reseña, calificó el estudio colectivo de “ejemplar” (p. 15).

Después de una etapa de lecturas y discusiones teóricas, Diana, Yvette y yo concordamos en que el primer escritor a analizar debía ser José Emilio Pacheco. Coincidíamos las tres en el enamoramiento y la admiración por sus poemas, cuentos y artículos. Un artista como él, que aúna la pasión literaria a la reflexión cultural y la preocupación ética, era idóneo para nuestros intereses.

Those were the days, my friend, we thought they never end cantaba Mary Hopkins. José Emilio asumió el título de la canción para nombrar

¹ Para referencias completas, véase bibliografía final.

un poema, "Those were the days" (*No me preguntes...*, p. 80). La obra narrativa de Pacheco constaba entonces de dos colecciones de relatos y una novela experimental. Todavía no se publicaba esa novelita tan elogiada, *Las batallas en el desierto*, ni la segunda edición corregida y aumentada de *La sangre de Medusa*, tan esclarecedora de los inicios del autor, ni tampoco... Hablamos de un escritor joven, desbordante de erudición y talento, pero que aún no tenía un sitio tan establecido en el canon de la literatura nacional como lo tiene ahora. Me complace saber que *Ficción e historia*, el libro que sobre su narrativa publicamos Yvette, Diana y yo, con el sello de El Colegio de México en 1979, pese a los defectos y limitaciones que sin duda tiene, contribuyó en algo a este reconocimiento.

No obstante los múltiples obstáculos, el seminario de literatura mexicana trabajó muy bien hasta principios de los años ochenta. Discutíamos tanto temas teóricos como los avances de nuestros trabajos en un ambiente democrático y relativamente armonioso, que no intentaba acallar las diferencias ni las disensiones ni los desacuerdos. Voces a veces destempladas con acento boricua, panameño, argentino, cubano, francés y yucateco traspasaban las paredes del cubículo. A ritmos distintos, entre hallazgos y frustraciones, todas fuimos avanzando hacia la obtención de los respectivos grados y el conocimiento de los textos narrativos. Si bien es cierto que a excepción de los dos primeros libros, los demás aparecieron años más tarde, cuando el seminario ya había dejado de existir como tal.

Este proceso de formación de investigadoras, en el trabajo individual y en el colectivo, que parecía ser el orden natural de las cosas, debe mucho a la coordinadora del seminario. Yvette, protectora y respetuosa, prestaba atención especial a cada una de nosotras, que aportábamos ideas y propuestas, tanto como sendos ficheros de inseguridades, temores y neurosis. A veces la labor de la coordinadora pasaba inadvertida de tan discreta; otras su exasperación estallaba tropical. Pero día a día se renovaba su entusiasmo.

Ahora, mi propia experiencia docente me permite apreciar en todo su valor la sensibilidad de Yvette para ofrecer a cada quien lo que pre-

cisaba, y para mantener el equilibrio intelectual y emocional del equipo. Los libros publicados sobre José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Jorge Ibargüengoitia, Rosario Castellanos, José Revueltas, Juan José Arreola prueban tanto la entrega generosa de Yvette, como las fraternales amistades que se gestaron en el seminario.

2. YVETTE, ESTUDIOSA DE LA LITERATURA MEXICANA: UNA PROPUESTA ÉTICA DE LECTURA

La obra crítica de Yvette Jiménez de Báez parece inspirada por un presupuesto de Georg Lukács: el problema estético de la novela traduce el problema ético del novelista (*El alma...*, p. 382). Tal vez la estudiosa portorriqueña asumió conscientemente la propuesta del filósofo húngaro, pues conoce bien su teoría y la aprecia. O tal vez, como más bien me inclino a creer, simplemente encontró en Lukács un eco de sus propias intuiciones: el problema estético de cualquier producción intelectual traduce el problema ético del productor; la valoración de todo producto artístico pone en juego la ética del lector, del analista, del crítico, con la del artista.

Abierta lo mismo a abordar narrativa que poesía, literatura canónica o expresiones tradicionales populares, la investigadora mantiene, en sus diversos acercamientos, parámetros reconocibles: se interesa en los más modernos análisis formales, pero tiene claro que el esclarecimiento de la forma, si no se limita a eso, si se atreve a trascender las fronteras del texto —que al fin y al cabo son movedizas, como acota Claude Duchet (p. 31)— puede convertirse en un camino a visiones de mundo, individuales, sociales. Y hablo de un concepto de visión de mundo despojado de fijeza o esquematismo.

Frente a los textos que analiza, Yvette Jiménez de Báez parece mantener un respeto entre científico y reverente. Cada uno de sus escritos, ya sea sobre Julia de Burgos, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez, Juan Rulfo, Carlos Pellicer o José Emilio Pacheco, revela innumerables

lecturas, pacientes y laboriosas, obsesivas e inquisidoras, despaciosas y placenteras. No es casual que en el prólogo a su extenso análisis de la obra de Juan Rulfo, ella aluda veladamente a Roland Barthes y su placer del texto. Recordemos que el teórico francés propone leer los textos modernos en la forma que él llama aristocrática, es decir, con ocio, atendiendo a los detalles, a las fisuras y a los intersticios; y aconseja “no devorar, no tragar, sino masticar, desmenuzar minuciosamente” (p. 21).

La estudiosa asume siempre una intención de objetividad, no intenta forzar el texto, ni imponerle una interpretación. Pero en complemento, y a la vez a contrapelo, con este deseo consciente, sus lecturas están guiadas, como es inevitable, por el sistema de valores que ha asumido como propio, cristiano y humanista.

Sin negar la polisemia textual, ni la diversidad de lecturas posibles, Yvette Jiménez está convencida de que en cada texto existe un sentido último, y en la persecución de este sentido se vale de los elementos de la filología, la estilística, la sociología, la sicología y la historia. Esto queda claro en todas sus investigaciones, de las que voy a comentar dos muy significativas, las dedicadas a la obra de José Emilio Pacheco y Juan Rulfo.

2.1. *El principio del placer*

El estudio de las narraciones de José Emilio Pacheco, iniciaba, como se ha visto, un amplio proyecto sobre la narrativa mexicana del siglo xx en relación con su contexto histórico-cultural.

Las dos colecciones de relatos, *El viento distante* y *El principio del placer*, así como la novela *Morirás lejos*, objeto de nuestro asedio colectivo, fueron desmenuzadas atendiendo a la dinámica de los narradores y las redes de personajes —en la pluma de Diana Morán—, y a la del tiempo y al espacio —observados por mí—, en un primer tiempo. Yvette Jiménez tomó después a su cargo la tarea de esclarecer los enci-

clopédicos vínculos intertextuales de los textos y la indagación de su ideologema de los textos, es decir la erapa de la interpretación final.

La forma traduce una concepción, decía también Lukács y creemos nosotros. Así por ejemplo, en las formas paralelísticas que integran los cuentos de Pacheco, a veces decididamente laberínticas, como ocurre en "Parque de diversiones", Yvette Jiménez encuentra una traducción metafórica de la percepción de la historia. Con frecuencia en los textos narrativos del poeta, como en los de su maestro Borges, la historia es un laberinto en el que aparentemente no es posible encontrar la salida.

La investigadora concluye su análisis describiendo cómo las preocupaciones estructurantes de la narrativa de Pacheco, la cual transita sin titubeos del ámbito realista al fantástico, son las mismas que generan su poesía y su labor ensayística. La estudiosa descubre tres niveles en estas inquietudes. El primero tiene que ver con la vida de los seres humanos: las dificultades en el crecimiento de los niños y los adolescentes, su dolorosa adaptación al medio social, proceso que el autor concibe como la pérdida del principio del placer y la aceptación del principio de realidad.

Otra interrogante central en las narraciones de Pacheco tiene que ver con las posibilidades de comunicación, entre hombres y mujeres, o entre integrantes de distintas generaciones. También es fundamental la reflexión, de raíz existencialista, sobre la dialéctica entre opresores y oprimidos. En la medida en que en la sociedad se imponen la incomunicación y la opresión, los seres humanos se van animalizando. Así tanto en los relatos de Pacheco como en su poesía hay una tematización de las relaciones entre hombres y animales, en la cual las características se invierten, los hombres se animalizan, los animales se humanizan. El bestiario del narrador ofrece a veces metáforas sobre la condición humana.

Habría que insistir en que los relatos y la novela de Pacheco se sitúan en nuestro presente, con frecuencia en el escenario de esta ciudad de origen lacustre, cuyo destino trágico —ubicado dentro del desas-

troso sino del planeta y sus pobladores—, es una de las obsesiones del escritor.

Un segundo nivel, complementario del primero, es la interrogante sobre la historia mexicana. En los artículos de José Emilio Pacheco, la alusión a los problemas de la cultura y la política nacionales se presenta constante y explícita; en sus narraciones es a veces expresa y otras tácita. Para comprender el presente, el autor bucea en las diferentes etapas de nuestra historia; con frecuencia recrea algún episodio o traza el perfil de un personaje. Algunos relatos proponen una desmitificación de la historia oficial del México posrevolucionario e institucional. Yvette Jiménez de Báez vincula esta mirada con las de los escritores de la Revolución mexicana y su visión pesimista de la insurrección y del sistema político generado por ella.

El tercer nivel es la reflexión sobre el sistema capitalista y la injusticia que le es inherente. La mencionada dialéctica entre opresores y oprimidos asume aquí la forma de oposición entre civilizados y bárbaros, característica de la cultura latinoamericana. Tanto en el relato llamado justamente “Civilización y barbarie”, como en otros, se produce una inversión entre los representantes de la disyuntiva. Aquí también puede hablarse de una destrucción de los mitos del capitalismo, en las narraciones que abordan el racismo y la enajenación de la sociedad de consumo. Al capitalismo se asocian también las guerras; en *Morirás lejos* juega un papel generador la Segunda Guerra Mundial; en algún cuento se alude a la guerra de Vietnam. La capacidad de destrucción de la humanidad en el presente lleva al polígrafo a interpretar los indicios que auguran el porvenir, indicios tan negativos que sus predicciones parecen fruto de una fantasía delirante. De ahí que el autor hable oblicuamente de la imaginación del desastre. Por citar un caso, en el relato “Jericó”, la aniquilación de un hormiguero, a manos de un personaje llamado H, presagia la destrucción universal por una explosión atómica.

Sin embargo, Yvette Jiménez de Báez se niega a aceptar la negatividad total, rastrea con ansia los menores indicios de afirmación; halla en la suma de las obras de Pacheco la posibilidad de una salida históri-

ca. Una salida vinculada a la acción de los llamados bárbaros, que en algún cuento aniquilan a los “civilizados”; una salida atisbada en las referencias a movimientos como el de 1968 o el del Jueves de Corpus.

2.2. *Del páramo a la esperanza*

En el libro *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza (una lectura crítica de su obra)*, publicado en 1990, once años después que el análisis de los textos de Pacheco, Jiménez de Báez reitera su persecución de un sentido último. Insiste en que más allá de las múltiples posibilidades de lectura, todo texto propone un proyecto de escritura. La función del crítico, hacer visible ese proyecto, es una labor hermenéutica.

La investigadora entra de lleno en el terreno de la intertextualidad, recordando que “cada texto es reelaboración de otros textos y discursos, en función de un principio estructurante que organiza el nuevo sentido”. A la sombra de Bajtín y Kristeva, sí, pero siempre dentro de los márgenes establecidos por Lucien Goldmann, quien compartió con otros estructuralistas la certeza de que todos los actos humanos, todos los actos sociales tienen un sentido, un carácter estructurado. De ahí que las manifestaciones artísticas expresen visiones de mundo, o enlacen con visiones colectivas.

La autora desarrolla aquí, con mucha mayor intencionalidad que en el libro precedente, la propuesta del proceso de simbolización como fundador en los textos literarios. En su lectura simbólica de la obra rulfiana, ella cita con frecuencia a Mircea Eliade, para quien el pensar simbólico es consustancial al ser humano. De acuerdo con el teórico, aún dentro del pensamiento positivista, racionalista o científicista del siglo XIX, los símbolos fueron camuflados, mutilados, degradados, pero no pudieron ser exterminados. Para Yvette Jiménez de Báez, como para Eliade, el pensamiento simbólico y el mítico no apuntan a una especie de falsa conciencia, ni se oponen, en consecuencia, al discurso histórico, antes bien lo complementan. Así la escritura histórico-

mítica de Juan Rulfo se enlaza con la de escritores latinoamericanos como José María Arguedas, Miguel Ángel Asturias, Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez.

El libro sobre Rulfo consta de dos partes. La primera, breve, titulada "Voz y Palabra", rescata la visión del escritor jalisciense sobre su obra. Con base en múltiples entrevistas se presentan sus opiniones sobre la vivencia de la creación literaria y el papel que en ella jugaron factores como la intuición, los sentimientos, la religión, la historia y sus experiencias como lector. Esta parte nos deja un panorama nítido de las posturas conscientes de Juan Rulfo.

La segunda parte, la más extensa, titulada "De los símbolos literarios a la historia", es el análisis textual propiamente dicho.

Una de las secciones de esta parte considera la colección *El Llano en llamas* como un corpus que en las diferentes ediciones fue objeto de cambios, narraciones agregadas, alteración del orden de los cuentos, entre otros. La lectura busca un sentido a las modificaciones y al ordenamiento final de la serie y toma en cuenta el lugar de cada relato dentro del total.

A propósito de *El Llano en llamas*, la autora logra uno de sus principales aciertos críticos, desde mi punto de vista. Se trata de la descripción del movimiento intertextual entre esta colección de relatos, publicada en 1953, y otras obras mexicanas vinculadas a la narrativa de la Revolución. El recorrido se inicia con *Los de abajo* de Mariano Azuela (1915), se detiene en *El resplandor* de Mauricio Magdaleno (1937), pasa por un relato de José Revueltas ("El hijo tonto", *Dios en la tierra*, 1944), y llega hasta *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947).

De la publicación del libro de Azuela al de Rulfo pasan cuatro décadas, a través de las cuales la historia y la cultura dejan su impronta en la diversidad de vasos comunicantes que eslabonan estas narraciones. No se trata de meras coincidencias temáticas. Las obras comparten motivos generadores de variada índole, como el incendio (el resplandor, las llamas); las mujeres enlutadas; la familia nuclear y la frecuente amputación de la figura paterna; la sombra de la culpa fraticida que se

encuentra en el origen bíblico de la humanidad; en relación con esa culpa, el pueblo que peregrina en busca de un espacio vital; la múltiple problemática de raíz histórica que surge alrededor de la tierra —estéril, injustamente repartida—; la presencia de la muerte. La recurrencia de estos motivos, tratados no en forma aislada, sino en su funcionamiento dentro de cada obra, va conformando una visión histórico-mítica del país desde la perspectiva de los marginados. Una visión, afirma la autora, que constituye una gran épica “frustrada e invertida” (p. 84).

El segundo apartado es el estudio de *Pedro Páramo*, la parte medular del libro, como indica su título. Aquí la investigadora, después de comentar las múltiples aportaciones de la crítica al conocimiento de la novela, procede a desestructurarla; detalla las implicaciones significativas de cada uno de los setenta fragmentos que la componen.

El análisis concluye que tanto en el plano simbólico, como en el estructural, en el texto de la novela se integra una cruz. Una cruz polisémica cuyo eje horizontal representa la historia del pueblo, historia que debe ser trascendida, y cuyo eje vertical, que tiene una connotación positiva, representa el sentido trascendente del hombre y de la Historia. El cruce entre los ejes implica, en esta línea de argumentación, la liberación del hombre y de la tierra.

Hay en el discurso de la analista una profunda y minuciosa explicación del simbolismo de imágenes, espacios y temporalidades, en juego con su dinámica dentro de la narración. Queda clara la raigambre bíblica de la obra de Rulfo, puesto que el texto fundador de *Pedro Páramo* es, para la autora, el Nuevo Testamento. Consigna, asimismo, en el texto rulfiano huellas culturales prehispánicas y, por supuesto, las de autores occidentales canónicos.

En el último apartado la estudiosa sintetiza los resultados de su trayectoria crítica, ubica al narrador en el panorama de la cultura mexicana del siglo xx, y concluye que en la narrativa de Juan Rulfo, como en la Biblia, los signos esperanzadores no aparecen dominando la escena, pero “su revelación es paulatina en el proceso histórico que el hombre vive en el presente, a partir de la angustia existencial y el deseo”.

Cierto, los signos de la esperanza no son evidentes pero están ahí, en lo que el texto dice y en lo que calla, y ha sido tanto la propuesta de lectura ética y cristiana de Yvette Jiménez de Báez, como su fino trabajo textual, lo que nos ha permitido reconocerlos.

BIBLIOGRAFÍA

- BATIS, Huberto, "El mundo de los libros. Laberinto de papel", *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, 10 de noviembre de 1979, p. 12.
- DUCHET, Claude, "Para una sociocrítica o variaciones sobre un *incipit*", trad. Katarzyna Urbńska, en *Sociocríticas. Prácticas textuales. Cultura de fronteras*, ed. M. Pierrette Malkuzynski, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, 1991, pp. 29-41.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Henrique, "El mundo de los libros. Sábado, domingo y feria", *Sábado*, suplemento de *Uno más Uno*, 10 de noviembre de 1979, p. 15.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza (una lectura crítica de su obra)*, FCE-El Colegio de México, México, 1990.
- , Diana MORÁN y Edith NEGRIN, *Ficción e historia. La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979.
- LUKÁCS, Georg, *El alma y las formas y La teoría de la novela*, trad. Manuel Sacristán, Grijalbo, Barcelona, 1975 [1911, 1920].
- PACHECO, José Emilio, *No me preguntes cómo pasa el tiempo. Tarde o temprano [poemas 1958-2000]*, FCE, México, 2000, [1964-1968], pp. 61-159.

NARRATIVA MEXICANA CONTEMPORÁNEA. HISTORIA DE UN PROYECTO

Luzelena Gutiérrez de Velasco
El Colegio de México

Ahora sé
que somos en abrazos temporales;
pero infinitos en la lucha cósmica
por la felicidad de todos.

DIANA MORÁN

Yvette Jiménez de Báez es un pilar fundamental en nuestra formación y en nuestra vida. Cuando los integrantes de la promoción 1975-1978 —aquella última de la calle Guanajuato— llegamos medio crudos-medio cocidos al Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en El Colegio de México, nos esperaba un inquieto grupo de profesores y profesoras que ahora el viento ha dispersado. Yvette estaba allí y pronto, tras los cursos reglamentarios con el doctor Lope Blanch, la doctora Margit Frenk, la doctora Monique Legros y con Antonio Alatorre, tuvimos la oportunidad en 1977 de disfrutar un curso con ella. Debo decir que en mi promoción había un grupo muy cercano, muy unido por intereses que reflejaban las experiencias que nos había tocado vivir y atestiguar. Veníamos del impulso del movimiento de 1968, de una educación bastante represiva, de los temores de la guerra sucia, y toda esa situación histórica había engendrado en nosotros una inmensa necesidad de entender y de convertir nuestro hacer en algo útil para cambiar, para transformar las condiciones de existencia. La literatura se podía presentar como un reducto intocable, de paz, fuera de los golpes de la vida cotidiana. Sin embargo, Yvette Jiménez de Báez estaba allí y

lograría ponernos en el camino de la incertidumbre, ésa que es productiva y que nos conduce al conocimiento. “Literatura y sociedad” fue así, además de un magnífico curso, un primer laboratorio de aprendizaje y discusión que dejaría marcas indelebles en nosotros. Es grato recordar que allí Tatiana Bubnova descubrió su pasión bajtiniana para bien de la comunidad de lectores del sabio de Oriol, y que, en medio de las lecturas de Lukács, Goldmann, Leenhardt, Althusser..., llegamos a constituir una cofradía, un grupo de trabajo que persiste hasta hoy, unido por la amistad y por la confluencia de objetivos.

Con todo esto quiero expresar mi agradecimiento a la generosa labor de enseñanza de Yvette en un momento nuestro de desencanto, de búsqueda de nuestros caminos frente a una realidad represora e incierta. Yvette Jiménez de Báez nos enseñó que todo estaba por construir, aun los conceptos y las categorías con las que nos movíamos en el campo de la crítica literaria. Inmejorable enseñanza.

Ese curso fue, por fortuna, sólo el primer contacto con Yvette, el primer atisbo de un proyecto de mucha mayor envergadura. En la calle de Córdoba residía la sede de ese proyecto, de ese grupo de trabajo, a donde nos comenzamos a acercar con temerosa admiración. Y allí tuvimos la oportunidad de conocer también a las fieles investigadoras del proyecto: Edith Negrín y Diana Morán. Luego vendría con fuerza la etapa del Ajusco.

El proyecto sobre la “Narrativa mexicana contemporánea. Literatura y sociedad”, había tomado cuerpo en el Seminario de Literatura Mexicana, que Yvette Jiménez de Báez había constituido en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Desde su etapa de formación interdisciplinaria en Puerto Rico, Yvette había conseguido conjuntar muy diversos intereses: su amor por la literatura clásica y popular, su apego a la literatura puertorriqueña y su confesada inquietud por la literatura hispanoamericana y en especial por la mexicana, sobre todo por la etapa contemporánea. Imaginemos cuál no sería su sorpresa al llegar en 1958 a El Colegio y encontrar que no había cursos sobre esa literatura mexicana, de Martín Luis Guzmán a Rulfo, que ella venía a

buscar con avidez. Tras sus cursos con el doctor Gaos y la beca para obtener el grado de doctora en la UNAM, tras sus experiencias en la Secretaría de Educación, volvería a El Colegio en 1970 con la firme determinación de impulsar la creación de un espacio de estudio e investigación sobre la literatura mexicana, con énfasis especial en la etapa contemporánea. Comenzó Yvette a diseñar y discutir entre sus colegas de aquella época (doctora Margit Frenk, doctor Carlos Magis, doctora Martha E. Venier) la posibilidad de un proyecto de investigación que abarcara el estudio de una década relevante en la vida literaria mexicana. El proyecto nació con una férrea vocación interdisciplinaria. No sólo había que abordar un conjunto de obras literarias destacadas, sino establecer el vínculo con el contexto sociohistórico. Allí residía la novedad de la propuesta y, en esa confluencia entre literatura y sociedad, se planteaba el fundamento teórico-metodológico que guiaría la investigación. Por ello, desde sus inicios el proyecto requirió la colaboración de historiadores y sociólogos, lo que en el trayecto y por los problemas de presupuesto se resolvió con asesorías y con la consecuente segunda formación de algunas de las participantes en la investigación: así, Edith Negrín estudió Sociología y las otras integrantes nos esforzamos en cursos de historia y sociología.

“Narrativa mexicana contemporánea” comenzó a filtrarse por la vía académico-administrativa con el apoyo de la doctora Margit Frenk a partir de 1973, y ya para 1974 Yvette Jiménez de Báez elaboró el pre-proyecto con la colaboración de Edith Negrín y Diana Morán; la primera llegó al Colegio por el vínculo de amistad con la doctora Mercedes Díaz Roig y de Diana Morán, que había culminado sus estudios en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Ese fue el primer núcleo de trabajo que se propuso una serie de lecturas de teoría para establecer las líneas de investigación y el método adecuado de aproximación al objeto de estudio propuesto y al corpus: una muestra representativa de escritores mexicanos del siglo xx, entre 1930-1970. Más tarde se incorporarían Georgina García Gutiérrez (1977), Rose Corral (1976 y 1978) y Ana Rosa Domenella (1977) a los trabajos del proyecto. Y ya en 1979-

1980, las últimas adquisiciones que permitió el presupuesto fueron la inclusión de Aralia López y la mía, como miembros del grupo de investigación. Sara Poot se uniría a los seminarios. Por cierto, todas estas investigadoras fueron formadas en los estudios de doctorado del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios. Podemos circunscribir así los años plenos de funcionamiento del proyecto entre 1974-1986, aunque todavía en 1990 se publicó *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, de Yvette Jiménez de Báez, como otro más de los frutos de este proyecto.

No se trataba de cubrir dos objetivos paralelos; el estudio de la literatura y el entendimiento de la sociedad que posibilita esas producciones culturales, sino “ir de lo literario a lo social”, y “llegar a una inscripción adecuada de los textos literarios en el contexto socioeconómico y cultural de su época, 1) partir de categorías que sean pertinentes y centrales al texto literario y que al mismo tiempo puedan informar sobre su relación con el contexto, y 2) en función del juego de fuerzas ideológicas que apuntan a la problemática de clases operante en los textos”, como claramente lo expuso Yvette Jiménez de Báez en los “Apuntes metodológicos del proyecto” (Jiménez de Báez, 1979, p. 7) que anteceden la exposición en el libro que publicara Yvette junto con Edith Negrín y Diana Morán, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, el primero de la serie, el libro-insignia. En esos “apuntes” Yvette logró concretar los fundamentos teóricos que subyacen a la investigación, allí externó la confianza en comprender la literatura como un proceso de significación y sentó las bases para establecer el vínculo con el contexto socio-económico y cultural, sin perder de vista la condición literaria del texto. En su argumentación se reúnen las más lúcidas y atinadas voces en el enfoque sobre literatura y sociedad: Lukács, Barthes, Lotman, Goldmann, Bajrín, Kristeva y otros, para comprender la concepción dinámica del texto literario “como un proceso que parte de la historia, se especifica y vuelve a la historia” (p. 6).

Con gran tino e inteligencia, Yvette propuso trabajar la obra de los más destacados escritores, en monografías individuales en ciertos casos, y por parejas, en otros escritores muy cercanos por su escritura. La

muestra quedó conformada así: José Revueltas, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Fernando del Paso, José Emilio Pacheco, Jorge Ibargüengoitia, Salvador Elizondo, Gustavo Sainz y José Agustín; Jorge Aguilar Mora y Héctor Manjarrez. Eran once trabajos en el horizonte, once contiendas para establecer el complejo vínculo entre la serie literaria y la serie social. Con orgullo podemos afirmar ahora que, gracias a la guía certera y la persistencia de Yvette Jiménez de Báez, se concluyeron esos trabajos, excepto dos que permanecen en el tintero, uno (Sainz-Agustín) porque la cruel muerte silenció a Diana y otro, porque Aguilar Mora y Manjarrez no han encontrado la voz crítica adecuada y entusiasta. Hace algunos meses Carmen Álvarez Lobato defendió su tesis sobre Fernando del Paso con la dirección de Yvette, y redujo así el déficit anterior.

Asimismo, debemos señalar que importaba en el proyecto poder develar la ideología subyacente en los textos, por ello la comprensión y explicación (a la manera de Goldmann) de la visión de mundo se transformó en uno de los mayores retos del análisis propuesto. Se procedía mediante la exploración del texto en sus categorías literarias fundamentales, categorías que debían corresponder tanto al texto como al contexto, y ser también lo suficientemente amplias para permitir después un trabajo de generalizaciones y de vinculación entre los diversos textos que conforman la muestra. De ahí que se trabajara en torno a las nociones de tiempo-espacio, la red actancial y la intertextualidad. Las influencias del pensamiento greimasiano y bajtiniano fueron determinantes en el desarrollo teórico, pero también se adecuaron a las necesidades de análisis de cada texto en particular. Como conclusión de los análisis se precisaba el ideologema (una función *intertextual* que manifiesta la ideología en el texto) del texto, en una relación con el contexto de las clases sociales operantes en el entramado social. Aquí debemos destacar, y hablo en plural en representación de ese grupo de investigación, una de las mejores características del proyecto y una de las cualidades más firmes y enraizadas de Yvette: el respeto irrestricto y amoroso por la decisión de cada investigadora para abordar su tema

conforme a los requerimientos del texto y las obsesiones personales sin desatender el objetivo común. Con esta libertad en el proceso investigativo, Yvette, Edith y Diana establecieron en 1979 la persistencia en la obra de Pacheco de “un cuestionamiento decisivo de la historia institucionalizada”, Georgina García Gutiérrez en 1981 trazó la alternancia entre lo oculto y lo aparente en las obras de Fuentes, en *Los días enmascarados* y en *Aura*, en su libro *Los disfraces: la obra mestiza de Carlos Fuentes*. Ana Rosa Domenella en 1989 destacó la función de la ironía en los textos de Ibarguengoitia; es inolvidable en su análisis el establecimiento de los núcleos narrativos de base: el robo de la pistola y el robo del reloj en *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*. En 1990 Yvette Jiménez de Báez profundizó en el estudio de la obra de Rulfo en *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza (una lectura crítica de su obra)*, donde desplegó un análisis en el nivel simbólico. A Aralia López debemos en 1991 un análisis pionero de la obra de Rosario Castellanos, tanto de *Oficio de tinieblas*, como una muestra de sus cuentos, en *La espiral parece un círculo*, donde logra la inscripción en el indigenismo y en el feminismo, ideologemas centrales. Ana Rosa Domenella insiste, y yo la respaldo, si exceptuamos a sor Juana, ésta es la única tesis defendida en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios sobre una autora mujer, lo que deja abierta una importante veta en el estudio de la literatura mexicana. El año siguiente, 1992, Sara Poort Herrera en *Un giro en espiral. El proyecto de Juan José Arreola* pone de relieve el juego de combinatorias en el proceso de escritura del autor jalisciense y dibuja un mapa sobre ese proyecto literario, que Sara irá profundizando a lo largo de los años en una suerte de círculos concéntricos que abarcan esa obra. En 1995, Edith Negrín presenta *Entre la paradoja y la dialéctica. Una lectura de la narrativa de José Revueltas*, que devela en detalle la condición marxista existencialista de los textos narrativos del escritor duranguense y enfatiza la vinculación con el contexto histórico y político en que se genera esa obra. Carmen Álvarez Lobato, como ya se mencionó, trata la narrativa de Fernando del Paso, *José Trigo*, para configurar la transición del texto a lo social a partir del principio de la

oralidad, con un minucioso e inteligente análisis del texto que recupera lo histórico y lo simbólico. Incluyo también mi contribución al estudio de la compleja obra de Salvador Elizondo, en *La escritura de la amputación o la amputación de la escritura. La narrativa de Salvador Elizondo*, que estatuye el principio de la fragmentación como el ideologema que atraviesa los textos y configura la disolución del ser, la imposibilidad del concepto de identidad, en un mundo signado por la conflictividad.

Menciono estos nueve trabajos de investigación, porque en ellos se corporiza el proyecto de Yvette más allá de los planteamientos y las discusiones, más allá de las batallas por conseguir el presupuesto para financiar la investigación y los debates para consolidar las plazas de trabajo, en contra de la miopía y la cerrazón de la mirada autoritaria que no convalidó esa propuesta de estudio de la literatura mexicana.

Me gusta pensar que los textos están allí al alcance, que son tangibles-legibles y que han contribuido al conocimiento de nueve autores mexicanos fundamentales, que además configuraron el acercamiento de lo textual a lo social y nos ayudan a adentrarnos en la comprensión de la visión(es) de mundo, determinante en la literatura mexicana del siglo xx. Sería magnífico proponer su reedición como una colección. Sin Yvette Jiménez de Báez, sin su entusiasmo, su rigor, su persistencia, ese proyecto se hubiera quedado en sólo planes. Pero al contrario, el proyecto nos permitió la experimentación teórica y de análisis; como un ejercicio de aprendizaje, aprendimos a ser investigadoras con la comprensiva guía y amistad de Yvette, y en los seminarios tuvimos la oportunidad de confrontar en libertad nuestros conocimientos sobre clases sociales, sobre ideología, sobre la identidad del mexicano, sobre la configuración de los intelectuales mexicanos, y de formarnos en la discusión respetuosa y creativa.

Este trabajo encontró una natural continuación en el Taller Diana Morán. Algunos de los trabajos fueron reconocidos con premios nacionales, como el análisis de Edith Negrín sobre la obra de Revue-
tas y el análisis sobre *Los relámpagos de agosto*, de Jorge Ibargüengoitia,

de Ana Rosa Domenella, que recibieron el Premio de ensayo "José Revueltas".

Todos estos esfuerzos de Yvette y el grupo de investigadoras debían conducirnos a la proyección de una "Historia de la literatura mexicana", fundamentada en rigurosos análisis con el enfoque de "literatura y sociedad". Esta tarea ha quedado pendiente, pero no ha sido postergada, porque Yvette Jiménez de Báez sabe bien, y con gran generosidad, que la dispersión del grupo significó una fuerza multiplicadora, y que cada una de nosotras, en nuestro ámbito de trabajo, continuamos preocupadas por analizar, criticar y enseñar esta pasión aprendida de la maestra que es Yvette, esta pasión por la literatura mexicana.

Agradezco su ejemplo activo, nos enseñó a investigar investigando con nosotras y nos abrió mil posibilidades de conocimiento.

Con Yvette Jiménez de Báez sólo tengo una multiplicidad de deudas impagables.

BIBLIOGRAFÍA

Yvette JIMÉNEZ DE BÁEZ, Edith NEGRÍN y Diana MORÁN, *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1979.

“QUEREMOS TANTO A YVETTE...”

Ana Rosa Domenella Amadio

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Es grande Borinquen bella
si la dejamos atrás,
ya que la queremos más
cuando estamos lejos de ella.
(Décima popular de Puerto Rico)

Aquí yacen tus pasos.
En el anonimato de las huellas.
JOSÉ EMILIO PACHECO, “Tradición”

Y fui toda en mí como en mí la vida.
JULIA DE BURGOS, “Yo misma fui mi ruta”

I. UNA NIÑA RODEADA DE MUJERES.

LOS AÑOS DE FORMACIÓN

Yvette nació en Ballamón (en casa de su madrina), en Río Piedras de la bella Borinquen, el 19 de febrero de 1934, hace siete décadas (y el siete es número cabalístico). Muchos años después, cuando se asentó en la otrora región más transparente del aire, el Valle del Anáhuac, descubrió que —sin ella quererlo—, su cumpleaños coincidía en México con el “Día del Ejército”.

De las largas horas de conversación, papel y grabadora median-tes, que mantuvimos en estas últimas semanas, rescato algunas imágenes a partir de fotografías en blanco y negro y de recuerdos colo-

reados por la risa, aún infantil de la protagonista. En azoteas o patios, al resguardo del sol caribeño, una niña pequeña y graciosa, disfrazada de gitana o tirolesa, rodeada por mujeres jóvenes y atractivas vestidas a la moda cinematográfica de los treintas. Otro recuerdo es una niña de cuatro años, de la mano de su tía, recompensada por su maestra de piano gracias a sus habilidades musicales, con una apetitosa canasta de mangos.

Yvette, como niña consentida y observadora, se asomó con curiosidad al complicado mundo de los adultos, y de ese modo fue conformando una “imagen materna” múltiple, compuesta por abuelas y tías, por una galería de mujeres “de ojos grandes” y cabellos cortos, que le enseñaron a recitar, cantar, bailar, pero también que “la realidad está tejida con ficciones” (como afirma Ricardo Piglia).

“No leí temprano”, afirma ella, porque en la casa había pocos libros, pero sí fue lectora de revistas como el *Billiken* argentino, que llegaba a muchos países centroamericanos y caribeños; de una infaltable Enciclopedia Universal; de tiras cómicas y de los folletines incluidos en *El Puerto Rico Ilustrado*. Además, recuerda la colección de cuentos latinoamericanos, con glosario y preguntas didácticas, que leía con gran placer en la biblioteca de su escuela. Por radio se transmitía música popular y su tía le enseñaba “Margarita, está linda la mar”, poema que Rubén Darío escribiese en 1907, en el abanico de una niña nicaragüense, y que en años recientes servirá de título a la novela de Sergio Ramírez, *Margarita, está linda la mar*, Premio Alfaguara, 1998. ¿Su hija Margarita, se llamará así por aquella niña?

Siempre con excelentes calificaciones en la escuela de monjas vicentinas (monjas puertorriqueñas y españolas de la congregación de San Vicente de Paul), donde comparte sus lecciones con niñas huérfanas, a las que llega a envidiar un poquito porque no tienen que separarse del ámbito protector de las religiosas. Imagen distinta de la recreada por su compatriota Rosario Ferré, en el privilegiado espacio del Colegio del Sagrado Corazón, en su novela *Maldito amor* (1986).

Yvette fue también la "muñeca" de don Ángel, el abuelo materno Plá Benié, un matemático con inquietudes de astrónomo, que pudo haber inclinado la primera elección académica de su nieta por los estudios de física y matemática en la universidad.

II. SU CAMBIO A ESTUDIOS HISPÁNICOS. IGLESIA Y PASIÓN INDEPENDENTISTA

Yvette asegura que ella nació independentista, como si la hubiesen cobijado con esa bandera, aunque en la casa materna tenían la bandera blanca con "la pava"; es decir, la del Partido Popular Democrático. Con la imagen de un campesino jíbaro con sombrero de paja, que conjugaba un nacionalismo conservador con las raíces cristianas, que también tenían los grupos radicales independentistas de Albizu, defensores de la vía armada.

A contracorriente de su excéntrica familia, esta niña receptiva y rebelde —a su modo—, se sintió siempre independentista, por lo cual fue natural su participación en el movimiento universitario cuando tuvo edad para hacerlo. Yvette afirmaba que en Puerto Rico, por aquellos años (la década de los cincuenta, sesenta y posiblemente después) ser universitario, tanto para profesores como para estudiantes, era ser independentista.

Yvette ingresa muy joven a la Facultad de Ciencias Naturales —le atraían tanto las ciencias duras como las humanidades— y milita en el Centro Universitario Católico, donde se defendían ideas progresistas tanto en el ámbito religioso como en el social. Su "imago paterna", también múltiple como la materna, está configurada —además de los melancólicos hombres de su familia—, con una serie de sacerdotes (diocesanos, jesuitas y dominicos), quienes fueran no sólo sus directores espirituales, sino también sus consejeros en el mundo de los afectos y de su formación académica.

Curiosamente —a diferencia de mi propia historia familiar, de

formación política laica, anticlerical y antiautoritaria—, a mi querida maestra Yvette no le crea conflicto su profunda religiosidad y su sensibilidad para las causas sociales. Vive las enseñanzas del Evangelio como “vida de salvación”, pero aquí en “el reino de este mundo”. De esta idea surge ese raigal sentido ético que caracteriza la totalidad de su trabajo crítico y que ha abordado Edith Negrín en su presentación.

Los 18 años vienen acompañados por una profunda crisis familiar y existencial. De febrero —mes de su cumpleaños— a septiembre de 1952 se producen cambios radicales en su vida y en sus “señas de identidad”. En lo profesional, toma cursos de verano para afianzar su cambio a Estudios Hispánicos, donde le revalidan muchas de las materias cursadas en Ciencias. Yvette fue parte de la primera generación de estudiantes, después de la reforma educativa universitaria, la cual incluía una especie de “tronco común de asignaturas” en el primer año de ingreso. En el segundo año de Humanidades tenía materias como Historia de la Cultura, Historia de las Ideas e Historia del Arte. Aquellos estudios de ciencias sociales, junto a la preocupación por los movimientos históricos no se olvidaron y —como esos ríos subterráneos que reaparecen transformados en otro espacio— su proyecto del Seminario de narrativa mexicana en El Colegio de México, en la década de los setenta, abrevaba en aquellas aguas.

Observo una foto de sus 18 años: Yvette con su cara de niña, luciendo una orquídea en su vestido en el primer foro académico en que participa en la Facultad de Ciencias Sociales, con el significativo tema de “Relaciones de Iglesia y Estado”.

En su carrera tuvo maestros destacados como la hispanoamericanista Concha Meléndez y el profesor Federico de Onís, de formación filológica y vocación latinoamericanista. Los programas incluían demasiada literatura española clásica y contemporánea, junto a menos cantidad de autores nacionales, hispanoamericanos y textos de lingüística. Al igual que para mí, en la lejana Universidad Nacional de Córdoba y diez años después, la literatura mexicana y su cultura fueron referencias obligadas. Por la protección recibida en aquellos años por parte

de una pareja de profesores y humanistas —donde habitó y aprovechó la vasta biblioteca—, Yvette comienza a trabajar con una amplísima colección de décimas. También conoce a poetas y escritores que pasaron por la Universidad de Puerto Rico. Recuerda a Ciro Alegría, el peruano autor de *El mundo es ancho y ajeno*, que renovó la novela indigenista, quien le decía que perdía el tiempo en Ciencias con su sensibilidad para las Letras, y a Juan Ramón Jiménez, quien la veía como "pastorcilla del siglo XVIII" —imagino que por las muñecas de porcelana que la representaban en la tradición española. El poeta Juan Ramón no aceptaba que la joven Yvette no estuviese ya escribiendo poesía.

Más tarde recibirá premios y reconocimientos tanto en su licenciatura como en la maestría en Letras Hispánicas, títulos con menciones honoríficas y el Premio Quijote; el Premio José Martí, el cual ganó por un ensayo literario donde aborda el análisis de un poema de Rubén Darío. La tesina de la licenciatura fue sobre Amado Alonso y el español en América, la de maestría, sobre "Vida y poesía de Julia de Burgos". El doctorado responde a otra etapa y a otro espacio: la Universidad Nacional Autónoma de México, entre 1958 y 1960 y, en una especie de reafirmación nacional y regreso a las raíces, está dedicada a *La décima popular en Puerto Rico*. Es también su primer libro publicado en una prestigiada editorial universitaria de provincia: la Universidad Veracruzana, hace ya cuarenta años, en 1964. Al año siguiente recibe el Premio de Literatura del Instituto de Cultura Puertorriqueña, en San Juan.

Su investigación sobre la poesía y la vida de Julia de Burgos se publicó en 1966 por la editorial Caqui, la cual fue merecedora del Premio de Literatura del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Después publicará en esta misma editorial una antología de la poesía de la gran poeta nacional, defensora de causas sociales, de género e independentista, quien murió de manera trágica, en Nueva York, en 1953.

III. EL COLEGIO DE MÉXICO Y LA UNAM.
INVESTIGACIONES SOBRE LITERATURA MEXICANA

El escritor argentino Ricardo Piglia asegura que “la lectura es el arte de construir una memoria personal a partir de experiencias y recuerdos ajenos. Las escenas de los libros leídos —añade— vuelven como recuerdos privados”.¹

Piglia considera la crítica como “una de las formas modernas de la autobiografía”, porque uno como crítico estaría escribiendo su vida mientras “cree escribir sus lecturas”.² El crítico, la crítica —en el caso de Yvette y en el nuestro propio—, “reconstruye su vida en el interior de los textos que lee”, por lo tanto, se convierte en una “autobiografía ideológica, teórica, política, cultural” (*id.*). La crítica también podría verse, desde su perspectiva, como una pesquisa policial y al crítico como “descifrador de oráculos”, “el lector de la tribu”.

Volvamos a Yvette, a sus libros y a sus obsesiones. La primera investigación es como una deuda con sus maestros de la escuela estilística: Amado Alonso —de quien es admiradora por su clásico libro sobre la poesía vanguardista de Pablo Neruda—, y añade un tópico que, aunque “natural” para quien cursa letras hispánicas, “no lo es tanto en el espacio de bilingüismo y defensa cultural de Puerto Rico, país asociado en sociedad”, a decir de Nicolás Guillén, el español de América, a los poderosos y avorazados primos del norte.

Su segunda investigación de largo aliento se la dedica a una poeta o poetisa de apasionada y trágica existencia: Julia de Burgos, quien nace en un humilde hogar en 1914 y muere, como ya dijimos, en Nueva York en 1953. Cuando le pregunto a Yvette el porqué de la elección del poeta, me contesta que en su casa, en especial su tío materno, hablaba de ella y de su fuerza vital. Para su investigación, Yvette entrevistó a

¹ Ricardo Piglia, *Formas breves*, Grupo Editorial Buenos Aires, Buenos Aires, 1999, p. 66.

² Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina, 1986, p. 11.

Consuelo, una de las hermanas menores de la escritora (Julia fue la primogénita de trece hermanos), quien le provee de valiosa información sobre su vida, pero también le impone condiciones. Por tal razón, el hombre a quien tanto amara Julia en Cuba aparece como X en la tesis de Yvette. Hay una red de enigmas, de secretos familiares que entrelazan la vida de la poeta y su crítica. Los problemas se agudizan cuando Yvette, ya con una maestría y ejerciendo como profesora auxiliar de la Universidad de Puerto Rico, en un plan piloto para los mejores egresados de distintas facultades, debe cumplir con el compromiso de salir de la isla natal, con su sueldo de tiempo completo a manera de beca, para continuar sus estudios. Es entonces que, por vez primera, necesita sus papeles legales y la historia se complica. Como asegura la escritora Luisa Valenzuela: "No hay literatura sin Secreto. Desde sus comienzos, la escritura ha girado en torno a un punto nodal, quieto y en apariencia inexistente como el ojo del huracán".³ Más adelante Valenzuela añade: "el veneno que secreta aquello que se oculta, más aún, sobre quienes ni siquiera saben que existe algo oculto, enferma a los humanos y alienta la literatura".⁴ Las "novelas familiares" suelen construirse sobre "lo no dicho" aunque sabido, sobre el secreto o los secretos que guardan en su pasado la mayoría de los seres humanos.

Finalmente, Yvette llega a México a encontrarse con su "destino" —podríamos decir en el tono de las novelas que leía en su temprana adolescencia— y para cursar un doctorado. Trae en su portafolios dos proyectos viables: la obra ensayística de Martín Luis Guzmán o la cuentística mexicana contemporánea, también trae el propósito de afianzar "sus raíces hispanoamericanas" en un país del que tanto le habían hablado sus maestros. Se había formado con "mujeres pioneras": la especialista en novela indianista, Concha Meléndez y, quien fuera secretaria de Gabriela Mistral —y posiblemente uno de los personajes de "Álbum de familia" de Rosario Castellanos—, Arce de Vásquez.

³ Luisa Valenzuela, *Escritura y secreto*, Tecnológica de Monterrey-Ariel, México, 2002, p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

Yvette sigue asegurando con pasión que ella quería de México “mucho más que lo académico”. Sin lugar a dudas lo logró. Vio primero ella al joven y apuesto chiapaneco José Báez antes de que él la viera a ella —según versión oficial del interesado—, en la casa de la colonia Roma, donde se hospedaría luego de recorrer muchas pensiones en compañía de su guía puertorriqueña. Corría el año de 1958 y la ciudad reparaba las grietas producidas por el temblor de 1957, en el que se cayó el Ángel de la Independencia. Yvette se instala en una casona de la Roma —zona en la que también funcionará, a partir de la resolución presidencial de 1962, El Colegio de México—, hasta que se construye este edificio del Ajusco, en 1976.

Estudia en la Universidad Nacional con maestros famosos del exilio español, como Gaos o Nicole, y con hispanoamericanistas como el nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez. Los cursos de Literatura Mexicana los llevó fundamentalmente con la maestra María del Carmen Millán, quien fue su directora de tesis y que nunca se presentó en el examen. Los cursos de Teoría Literaria los tomó con Antonio Alatorre en la UNAM, porque por entonces El Colegio sólo era un centro de investigación donde —por cierto— le habían aconsejado asistir y aprovechar en lo posible. Por entonces Raimundo Lida, por problemas de salud, había abandonado México. Fue Antonio quien la recibió en El Colegio y la invitó a participar en los seminarios de los días miércoles. Luego volvió a cursar materias con los integrantes de la primera generación del doctorado: Margit Frenk, Carlos Magis y Raúl Ávila, entre otros. Comentaba que a Margit siempre la tuteó porque no fue su maestra —y por la cercanía generacional, por amistad e intereses literarios, imagino. Juntas reúnen y estudian *Coplas de amor del folclore mexicano* (1970) y también colabora en la monumental obra de cinco tomos, *Cancionero folclórico de México*, dirigida por Margit Frenk (1975, 1977, 1980, 1982, 1985). Debo reconocer, con pena, que nunca formé parte del entusiasta equipo de “las ficheras de Margit”, en cuyas huestes se iniciaron en la investigación muchas de mis amigas.

Cuando Yvette regresa a Puerto Rico ya con el propósito de casarse con Pepe, ocurre otra gran tormenta familiar —no hay que olvidar que el Caribe es zona propicia para ciclones y tormentas tropicales—. Finalmente se casa "muy feliz" —son sus palabras—, en 1962. Nacen de esta unión tres hijos que muchos de los presentes conocemos y queremos: Yvette (chica), Jorge y Margarita, prolongados en la actualidad en dos nietos: Juan Francisco y Andrea.

Continuando con la idea de Piglia del ejercicio de la crítica como una forma de autobiografía, sólo mencionaré dos autores fundamentales a quienes nuestra homenajeadá estudia con inteligencia, sensibilidad y secreta comunión: Carlos Pellicer, poeta mayor que le canta tanto a su madre, a su tierra —que en su caso es su agua por ser tabasqueño— como también a Simón Bolívar y al Ché Guevara. Y luego —todos lo saben—, su personal y sugerente lectura de *Pedro Páramo*: Juan Rulfo, *del páramo a la esperanza*, donde rescata sus raíces cristianas y "el discurso de la madre" en los murmullos del coro y en la voz de Juan Preciado. Para Yvette la novela de Rulfo remite, no al tono autoritario del Antiguo Testamento —aquel "estilo bíblico" que estudiaba Auerbach en *Mimesis*—, sino al Nuevo Testamento que crea "la posibilidad de futuro, implícita en la complejidad dialéctica de los símbolos".⁵

Yvette sigue vinculada en México a congregaciones y grupos católicos que realizan "trabajo de base" —como decíamos en lenguaje sesentero—, antes del advenimiento del "ecumenismo". Se hace catequista cuando la edad de sus hijos lo amerita, participa en grupos de "oración contemplativa" y cursa una maestría en Teología en el CUC porque siempre le interesó la teoría. Quisiera citar en este punto un comentario del doctor Real, personaje de Juan José Saer en la novela *Las nubes*, en carta a su maestro, el doctor Weiss: "La certeza de la existencia de la divinidad puede prescindir de todo comentario. Pero la teología, que es esencialmente política, no molesta a nadie", no así "la

⁵ Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza*, FCE, México, 1990, p. 268.

mística, como teología empírica, es capaz de sembrar el pánico en la Iglesia, la corte y los lupanares”.⁶

Regresando a Yvette y su cercanía con la divinidad eclesiástica, en nuestras charlas me dio datos de congregaciones, concilios y posiciones ecuménicas —que se me escapan por mi absoluta ignorancia sobre el tema. Me quedan, sin embargo, algunos nombres de peso prendidos de mis antenas ideológicas: los obispos (claro que Yvette los frecuentaba antes de que lo fuesen) Méndez Arceo, Lona y Samuel Ruiz. También recuerdo —por una foto y su cercanía afectiva en el relato yvetteano—, a un apuesto misionero, un “hermano espiritual”, que andaba realizando trabajo social y ganando almas para la causa por países de África.

En medio de tanta información rescato una línea del libreto biográfico dicho en tono de nostalgia: “El Colegio era mi familia”.

IV. CIERRO INCLUYÉNDOME EN LAS FOTOS

*Maestro es quien enseña con el ejemplo
una manera de tratar con las cosas,
un estilo genérico de enfrentarse con
el incesante y vario universo.*
JORGE LUIS BORGES, en homenaje
a Pedro Henríquez Ureña

Vi por primera vez a Yvette en la cafetería de El Colegio en las calles de Guanajuato, en 1971. Joven, bonita y embarazada (de Margarita). Estaba becada por mi universidad y visitaba a una amiga cordobesa que estudiaba hindi. Cuando a finales de 1972 escribí desde Córdoba, con el proyecto de regresar a México y cursar el doctorado en El Colegio, ya no estaba mi compatriota Carlos Magis como coordinador del Cen-

⁶ Alfaguara, Buenos Aires, p. 127.

tro de Estudios Lingüísticos y Literarios, sino Yvette. Con ella me entrevisté en febrero de 1973, antes de que la junta de profesores me aceptara como alumna, a pesar de llegar con un semestre de retraso.

Fue mi maestra de Teoría Literaria y con ella aprendí a vincular en discurso crítico la literatura con la sociedad. Luego aceptó ser mi directora de tesis desde que inicié con mi amor por la obra de Alejo Carpentier, hasta que cambié al transgresor Jorge Ibargüengoitia —a quien mi profesora María Luisa Cresta de Leguizamón (apasionada mexicana), me había hecho leer en Córdoba, desde los años sesenta de mi licenciatura en Letras Modernas, con especialidad en Literatura Hispanoamericana.

Recuerdo que cuando la visitaba en su cubículo para la asesoría de tesis, entre múltiples libros y objetos, estaba pegada en la pared una ficha con unos versos de León Felipe que parecían dedicados a la posterior labor pionera de Yvette en el taller de "Narrativa mexicana contemporánea. Literatura y sociedad" y a su generosidad para el trabajo en grupo [cito de memoria]: Voy refrenando el vuelo / porque no es el caso de llegar / solo y pronto / sino con todos —todas en nuestro caso del seminario de puras mujeres— y a tiempo.

Gracias Yvette por tu paciencia, generosidad y contención. Por eso te queremos tanto y pensamos que ya es el tiempo apropiado para que recibas un reconocimiento como *profesora emérita*.

NIÑAS A LA LUZ DE LOS AÑOS

Sara Poot Herrera

Universidad de California, Santa Barbara

Esos días, lo rápido que pasan.

JOSÉ EMILIO PACHECO

De California he venido
esta vez sólo por ti.

Hasta mis clases perdí
por tu homenaje querido
y no lamento las clases
ni a los chicos despedidos
y ni el salario perdido,
Yvette Jiménez de Báez.

1. HOY ES 27 DE ABRIL DE 1977

Yvette Jiménez de Báez estaciona su Volkswagen rojo en El Colegio de México. Si un día subió 2 400 metros sobre el nivel del mar y llegó a la capital azteca, adelantándose y en dirección contraria a la “gua gua aérea” de Luis Rafael Sánchez, hoy como cada mañana con libros en un brazo y el portafolios en el otro baja la pequeña cuesta: “Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja”. Ésa es parte de la cotidianidad de Yvette desde septiembre de hace casi tres décadas.

En su trayectoria de Villa Coapa a Camino al Ajusco, varios cruces de esquina —cruces de caminos— han sido testigos de sus reflexiones en voz alta. Estamos en la novena semana de la clase “Literatura y so-

ciudad". Desde el 2 de marzo, primer día de clases, recibimos la bibliografía: figuran Escarpit, Lukács, Goldmann, Bajtín, Barthes, Kristeva, Leenhardt, Perus. Se enfatiza en la teoría, en el enfoque metodológico y en las propuestas de lectura. Yvette ofrece las llaves —claves— y sugiere varias maneras de abrir las puertas al campo. De allí que desde ese primer momento se vislumbren varios caminos, y de siete tesis presentadas en mi generación tres de ellas se hayan hecho con la mano nuestra pero de la mano de Yvette.

Ese miércoles 27 de abril se comenta la *Lectura política de la novela* (publicado dos años antes: 1975; así era ya la actualidad de las lecturas de la gran maestra e investigadora, dos líneas hechas una en su compromiso académico). Ese día Leenhardt lee a Robbe Grillet y la clase lee a Robbe Grillet y a Leendhardt. Juego de celosías, juego de miradas, juego de lecturas. Ante la seductora frase "el placer del texto", Yvette nos ha dicho, además, que "toda lectura implica un cierto compromiso (un ir y venir de experiencias)". La de ese día se hace sobre un tablero de ajedrez ("El rey negro"; Juan José Arreola): piezas blancas y negras, tallas claroscuros, puntos cardinales; norte, sur, barbarie, civilización, desorden y coherencia. En la lucha de poderes, en el juego de las oposiciones (blanco/negro, lo recto/lo curvo), prevalece el dominio de la palabra; la literatura ha roto los mitos de la época. Si Ana García Bergua se inventa una ciudad en una maqueta en su cuento "La ciudad a oscuras", publicado en la antología *Una ciudad mejor que ésta*, sus precursores de 1977 se inventan un tablero de ajedrez ("Donde quiera que haya un duelo, estaré de parte del que cae"; Arreola, "Telemaquia"). Ese 27 de abril se mueven piezas importantes de los destinos académicos.

Y si el lenguaje de *La celosía* funciona como una rejilla con vidrios, un lenguaje que oculta, la ventana de la sala de clases se hace transparente: desde aquí y hoy, 27 de abril de 2004, los vemos a través de esa ventana: "Generación que vas como las hojas..." (José Emilio Pacheco). Generación 1975-1978, llena de deudas con Yvette Jiménez de Báez.

Coordinadora del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del

que en aquel entonces era su Directora la benemérita Margit Frenk, Yvette nos conoció antes de septiembre de 1975, que fue cuando entramos a El Colegio. Su responsabilidad como coordinadora sobresale en estos versos que, adelantándose a este homenaje, le hizo Mercedes Díaz Roig:

¡San Apapucio bendito
contempla, desde tu gloria,
el rigor tan riguroso
con que Yvette el puesto toma!

¡Quién la viera, quién la vio
así, medio despistada,
hacer un horario estricto
sin que se le olvide nada!
¿Será la influencia gringa?
(Te retacho la mentada).

Su destinataria compartió estas “Coplillas pasteurizadas para Yvette” en el libro homenaje *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*.¹ Como coordinadora del CELL, Yvette dio su voto por nosotros; al acompañarnos en el proceso de nuestras tesis nos dio su palabra. Y así puso la mano sobre el fuego; después, la puso sobre Comala: “Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando sobre la tierra, iluminándola durante la noche”. Sólo Yvette puede hacer de la novela de Rulfo una lectura del páramo a la esperanza. Y una esperanza son todas las esperanzas: la que nos legó como maestra sigue iluminando nuestros salones de clases.

¹ Eds. Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez, *El Colegio de México*, México, 1992.

2. DEL DERECHO QUE TIENEN LAS MUJERES A LA ENSEÑANZA

Es Yvette Jiménez de Báez una de las ramas de la genealogía didáctica femenina que en San Jerónimo trazó Sor Juana en 1691. "Veo —dice la poeta en su *Respuesta*— a una Aspasia Miliesia, que enseñó filosofía y retórica y fue maestra del filósofo Pericles. A una Hispasia que enseñó astrología y leyó mucho tiempo en Alejandría [...] veo aquella egipciaca Catarina, leyendo y convenciendo todas las sabidurías de los sabios de Egipto. Veo una Gertrudis leer, escribir y enseñar..." La monja jerónima cita al doctor Arce (digno profesor de Escritura por su virtud y letras) e interpreta sus palabras:

el estudiar, escribir y enseñar privadamente, no sólo les es lícito [a las mujeres], pero muy provechoso y útil; claro está que esto no se debe entender con todas, sino con aquellas a quienes hubiere Dios dotado de especial virtud y prudencia y que fueren muy provecas y eruditas y tuvieren el talento y requisitos necesarios para tan sagrado empleo.

Sor Juana —a la sombra del doctor Arce, de San Jerónimo, del apóstol San Pablo— sugiere que las madres han de enseñar a sus hijas; *bene docentes*, dijo San Pablo. Yvette enseña a sus hermanas, aunque éstas no sean religiosas; se lo explica, las comprende y hace la señal de la cruz:

Hay naranjales de La Española
 cazabe tierno de Venezuela
 uy tiburones de Portobelo
 berbén violáceo de la Cruz Vera.

Yvette se persigna. Ella sí que es religiosa. Como no pudo ingresar a un seminario, se ha inventado los suyos: el de Literatura Mexicana Contemporánea y el de Cultura Popular son modelo de seminarios.

Ahí llegan sus palabras “copeteadas de salitre, de mazorcas, de yerba de pará”. Ahí están sus semillas; germinan unas, se siembran otras, vuelan las más, en un proceso que nunca se agota.

Yvette tiene el don y el ejercicio de la enseñanza. Sherezade que se las ingenió para sostener nuestra ilusión durante los años de nuestra carrera; a mí en lo particular, me dio orden no sé si concierto. A la bibliografía que presenté para un examen de conocimiento previo al de la tesis (aquella disposición célebre que ni por disposición ni por célebre nos indipuso a titularnos) me sugirió que yo le pusiera el orden; de no hacerlo así, vendría alguien de fuera (y de fuero y del clero) para ponérselo. Otra sugerencia fue que (yo) insistiera en la historia, en el contexto de la obra que estudiaba. La tomé muy en serio: de las generaciones literarias del siglo xx (tema que propuse para el tal examen de conocimiento) me fui al xvii y anoto lo que pasa en cada *annus horribilis* de este siglo xxi.

Guardo y circulo los consejos de Yvette como guardo también su gran sonrisa con la que me comunicó que había yo pasado el famoso pero nada apetecible examen de conocimientos. “¿Alguien quiere apostar?” (Arreola). Yvette ha sido siempre nuestro salvoconducto y nuestra esperanza.

3. YVETTE Y NOSOTRAS

La historia de Yvette es parte de la nuestra, sus discípulas y amigas. Puerto Rico, noviembre de 1988. Aquel domingo mientras atravesábamos la isla —rumbo a un congreso a San Germán— el asombro provocado por una inusitada tormenta tropical nos obligó al silencio. Éste fue interrumpido por la música de la radio: “Parece que va a llover / el cielo se está nublando / parece que va a llover / ay mamá me estoy mojando”.

Siguió la tormenta y siguió nuestro silencio:

Al bucanero las tierras vírgenes,
 el agua indómita, la mar inédita:
 los horizontes en donde aúlla
 la agria jauría de la tormenta.

Después de recordar en vivo a Palés Matos, yo sólo le pedía a Shangó y a Santa Bárbara que durante esos días Yvette estuviera en Puerto Rico; le prometía a Santa Bárbara que ... Y se me concedió mi deseo: Yvette estaba allí; conocí a su familia, a sus amigos, sus flamboyanes que son primos de los míos. Yvette Jiménez de Báez es un nombre en la literatura de los boricuas y de los mexicas.

Esa vez estuvimos en San Juan. Y cuando los músicos me preguntaron qué música de México quería yo escuchar, dije que cómo que de México; yo de plano quería una plena: "Elena tenía un bon bon. Bon. Toma el bon bon de Elena..." Yvette sólo se sonreía; yo cumplí mi promesa porque se me había cumplido el deseo de ver a Yvette en Puerto Rico: tuve que quedarme a vivir... en Santa Bárbara. Desde entonces, escritores y críticos —amigos todos— llegan, pasan, se quedan allí. Yvette Jiménez de Báez inauguró la ristra de invitaciones: quién sino ella, "hombre bien nacido siempre es agradecido". En aquella visita le puso una aureola a Elena Poniatowska y preparó un ensayo sobre Bárbara Jacobs; cuando (yo) la veía trabajar, cuando la oía hablar comprobaba que la manera como mira el mundo es lo que la define.

Ella del 19 de febrero y yo del 1º, compartimos Acuario como signo. De la era de Acuario, dice Juan Villoro en su reseña del último libro de Rodrigo Fresán, que es "la época en que la juventud pasó de categoría biológica a categoría histórica y ensayó la creación psicodélica del no crecerás". Crecer o crecer, ésa es la cuestión. Y yo me lo pregunto respecto a nosotras mismas y de allí en parte el título de este trabajo.

4. LA IGUALDAD O EL DE TÚ A TÚ DESDE EL PRIMER DÍA

Yvette nos trató de tú a tú —en plano de igualdad— y nos pidió que la tratáramos de la misma manera. A ese tú a tú pronto correspondieron sus discípulas: Edith Negrín y Ana Rosa Domenella con el Premio José Revueltas en Durango. Georgina García Gutiérrez pronto pasó a la lista de publicaciones de El Colegio de México, y Aralia López González y Luzele-Gutiérrez de Velasco presentaron sendas tesis en 1983: cero y van cinco: Fuentes, Ibargüengoitia, Castellanos, Elizondo y Revueltas. Antes, Pacheco; después, la yunta de Zapotlán: Arreola y Rulfo. Años más tarde, Yvette pondría a “Rulfo en diálogo con Arreola y Fuentes”, artículo que ofreció a Luis Leal en su homenaje de 1996 (Santa Bárbara, California).

Todo ha sido justo en su momento. Pero hubo un tiempo de por medio. Era —la nuestra— una especie de infancia intelectual. Se fraguaba la madurez académica. Ahora, quienes eran/quienes son le ofrecen este homenaje. Las veo, intento verme y me pregunto, ¿hemos crecido? De allí de alguna manera el título de mi lectura, aunque también —y va junto con pegado— la conjunción de conmemoraciones y aniversarios de títulos y de personajes, fantasmas que nos acompañan.

Interroga la niña: ¿Qué es un hombre vulgar?

Y responde el niño:

Aquel que jamás será un fantasma.²

5. ANIVERSARIA LITERARIA

Un homenaje es una ocasión especial, un gran momento. Hacerlo en la salud física e intelectual es un gran acierto. Los homenajes nos llevan a pensar también en los aniversarios, los calendarios, al juego de coincidencias.

² Epígrafe de Mario González Suárez, *De la infancia*, Tusquets Editores, México, 1998.

2004: Lilus Kikus cumple 50 años; 40 las niñas de *La semana de colores* de Elena Garro (1964). Volver a ver a estas niñas literarias, nos lleva a sus precursoras, la de *Cartucho*, la de *Balún Canán*.³ No puedo no pensar en Yvette cuando al hablar la nana de la niña —“apiádate de sus manos”— ruega: “Que las abra para dar lo que posee” (primera parte, cap. 20, p. 58).

Todas nosotras —Yvette, miembro importante de la ronda— hemos tomado en las manos a estas niñas y también a muchos niños: al de “Macario” y al que dice “Es que somos muy pobres”; a la niña de “Roce de sombras” de Guadalupe Dueñas; al niño que se confiesa en *La feria*; a “La hermana enemiga” de Revueltas; a la niña de “Jaque mate” de Martha Cerda; a “Los dos hermanos” del reciente cuento de Hernán Lara Zavala. Hay una gran guardería infantil en la narrativa mexicana contemporánea. Uno de los últimos niños ingresados es Francisco de la novela *De la memoria* de Mario González Suárez.

Y no sólo en la narrativa hay niños: “Mamá, mamá,/ la gallina ya floreó pollitos./ Ay, poetas,/ si pudiéramos escribir como los niños” (Elías Nandino).

Todos ellos se prestan para rememorarlas en estos dos días de homenaje. Y pienso en las niñas porque Yvette, como estudiosa, como crítica, como creadora —“El crítico debe tener mucha madera de creador” (27 de mayo de 1977)— nunca cambiará: Yvette Jiménez, así eras y eres. Y así lo dijo Sor Juana para que cantásemos con ella, contigo:

Érase una Niña
como digo a usted,
cuyos años eran,
ocho sobre diez.

³ Al leer recientemente esta novela de 1957, nos asombramos una vez más de la calidad y perfección temática y formal de Rosario Castellanos, hermana mayor que diez años antes de adelantarse (1974) dejó *Oficio de tinieblas* (1964). Estos personajes y estos libros también van cumpliendo años. Y nos preguntamos cómo se leen los libros en cada uno de sus aniversarios.

Esperen, aguarden,
que yo les diré.
Ésta (que sé yo,
cómo pudo ser),
dizque supo mucho,
aunque era mujer.
Esperen, aguarden,
que yo les diré.
Porque, como dizque
dice no sé quien,
ellas sólo saben
hilar y coser...
Esperen, aguarden,
que yo les diré
(Villancicos a Santa Catarina, 1691).

En el juego metafórico de la infancia académica y la infancia literaria, la figura de la niña está presente. Y hay razón de que así sea: hay fantasía, hay rememoración, rémoras, ensoñaciones. Dice Juan Rulfo en la contraportada de *Los cuentos de Lilus Kikus* (1967): “Todo en este libro es mágico y está lleno de olas de mar o de amor como el tornasol que sólo se encuentra en los ojos de los niños”.

6. DE LA INFANCIA

He mencionado también la infancia académica y me pregunto si hemos cambiado

Hay quienes afirman —dice Barrie [James Matthew Barrie] —que somos personas diferentes según los varios períodos de nuestra existencia; que vamos cambiando no por esfuerzo de nuestra voluntad, lo que sería una empresa de valientes, sino, una vez cada 10 años o algo

así, debido al simple transcurrir de la naturaleza [...] Esta teoría [...] no me convence; yo creo que uno siempre es la misma inalterada persona desde el principio al fin, alguien que se pasea por estos lapsos temporales, entrando y saliendo de ellos, como si fueran diferentes recintos de una misma casa. De este modo, si volvemos a airear las habitaciones del pasado, podremos encontrar allí a aquel que fuimos tan ocupados en la tarea de comenzar a ser lo que acabamos siendo ustedes o yo.⁴

Veo aquellos años días —nuestros días— como las niñas de Elena Garro vieron el martes: “delgadito y transparente... a través de sus paredes de china, los otros días, los de adelante y los de atrás”. Y como vieron el jueves: “... un disco dorado dando vueltas como en los ‘caballitos’ y... lejos de todos los días”.

Esos días de ayer nos reúnen en los de hoy, en esta casa: en aquella celosía veo a mi generación, a todas ellas “ocupadas en la tarea de comenzar a ser lo que acabamos siendo ustedes y yo”. Bucle de la memoria, trenza de la amistad.

Un homenaje es también un aniversario: *versus*, volver y verter: hacia el pasado y hacia el futuro porque, como aprendimos con Yvette, todos los procesos son inconclusos y hay más por hacer que lo que hemos hecho en los textos y pretextos de nuestras reuniones. Yvette lo sabe muy bien. Aprendió los “derrepentes” de Comala y los “derrepentes” de las décimas. Y mientras lee y escribe se detiene por momentos porque también sabe que hay que “Ver subir y bajar el horizonte con el viento que mueven las espigas, el rizar de la tarde con una lluvia de triples rizos”.

Del seminario de abril de 1977 a este concilio (reconcilios y también reconciliaciones), a este homenaje de abril de 2004 —27 de abril para ser más exactos—, con Yvette Jiménez de Báez renovamos nuestro juramento solemne de fidelidad.

⁴ Tomado de Alan Pauls, “Children’s corner”, *Radar*, suplemento literario de *Página 12*, 4 de abril de 2004, núm. 335.

EL ORDEN MATERNO Y LA MEMORIA EN LA ESCRITURA DE JUAN RULFO

Aralia López González

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Todo está siempre en otra parte:
allí, donde comienza.

JUARROZ

Me unen a Yvette Jiménez de Báez, maestra entrañable, vínculos muy profundos. Ella fue la primera persona que me recibió en El Colegio de México; también fue la última en despedirme, ya que como mi directora de tesis me armó finalmente con la espada de la caballería doctoral para salir, por esos mundos, con los sueños y los medios para el ejercicio de la investigación literaria. Por si esto fuera poco, comparto con Yvette la pertenencia cultural al orbe antillano y el amor a su tierra natal, Puerto Rico, isla queridísima donde realicé mis estudios de Maestría en Letras Hispánicas, y donde supe y experimenté por primera vez que un idioma —en este caso el español que vincula a Puerto Rico con la fraternidad latinoamericana—, no es sólo un instrumento de comunicación inocente sino también y en algunos casos, un arma poderosa de defensa cotidiana contra la subordinación cultural y política a la potencia colonial extranjera, así como una afirmación constante de la identidad nacional. Porque Yvette es siempre mi maestra, mi casi paisana, mi amiga, queridísima colega y por siempre cómplice espiritual, es que participo con alegría en este su homenaje más que merecido. Alegría que se mezcla, además, con una gran admiración intelectual por la investigadora literaria y su pensamiento crítico. Por eso, quiero centrarme en esta participación en uno de sus trabajos ejemplares:

Juan Rulfo, del páramo a la esperanza de 1990,¹ estudio en el cual entre las novedosas propuestas de lectura de los textos rulfianos, destaco la siguiente, que resulta también muy provocativa:

el modelo de parentesco de la *triada familiar* (padre-madre-hijo) subyace en casi todos los cuentos y en *Pedro Páramo*. La triada se modifica conforme se destruye un orden patriarcal y opresor preexistente. El proceso, fundador por excelencia, determina el trabajo de la escritura. En los cuentos *la escisión* del núcleo familiar es la marca textual que indica el inicio de la transformación. Ésta puede darse por la muerte, ausencia o disfunción explícita o implícita del padre ("Talpa", "El Llano en llamas", "¡Diles que no me maten!", "Luvina", cuentos que precisamente ocupan el lugar central del libro).

Rota la relación básica del modelo patriarcal —la díada padre-hijo generadora de la vida—, se va desplazando, al mismo tiempo, la función mediadora y relacionante de la madre, quien gradualmente ocupa el centro del modelo (el lugar de la ley). Este desplazamiento de la madre determina un tiempo propicio a las transformaciones y a la regeneración individual y colectiva ("El Llano en llamas", "Luvina", "No oyes ladrar los perros").

El proceso implica dos alternativas que no se excluyen ente sí y que, de hecho, se conjugan en *Pedro Páramo*. Una de ellas es la tendencia a la recuperación de la unidad perdida y la otra es la búsqueda de un nuevo camino (pp. 117 y 118).

Considero que dicho estudio sobre la escritura del gran jalisciense, constituye un parteaguas con respecto al modo de conocimiento y de interpretación de la obra literaria rulfiana. La autora elabora nuevas claves de lectura, gracias a las cuales se colman vacíos y se despejan enigmas en cuanto a la comprensión del sentido de ciertos textos y de

¹ Yvette Jiménez de Báez, *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza; una lectura crítica de su obra*, FCE-El Colegio de México, México, 1990. Citaré por esta edición con la página de referencia entre paréntesis.

algunos elementos particulares de los mismos. Un ejemplo de esto último es la riqueza de significados que ahora nos revela el uso literal y simbólico de los nombres propios, en función de la intertextualidad bíblica y evangélica que, a manera de marco de referencia ético y conceptual, como lo demuestra Yvette Jiménez de Báez, opera a modo de una red de significación especialmente en *Pedro Páramo* (1955). La investigadora no sólo revisa, acentúa, enmienda o amplía lo que se había dicho en gran parte de la crítica, sino que descubre y crea una nueva perspectiva para pensar no sólo la obra de Rulfo, sino muchos aspectos también de la narrativa mexicana contemporánea, en los que destaco el tema de la relación entre Historia, Mito y Religión. Basta recordar el ciclo novelístico de *La cristiada*, algunos títulos de Rosario Castellanos o de Elena Garro, de Revueltas o de Yáñez, entre otros(as) narradores(as).

Son muchos los aciertos y novedades que a partir del análisis de la breve producción de Rulfo y de su lectura y comprensión hermenéuticas, nos ofrece Jiménez de Báez como resultado de una investigación académica rigurosa, pero en la que ella no olvida que el trabajo de la investigación literaria supone igualmente un arte que requiere intuición y sensibilidad, junto con el imprescindible manejo de los recursos teóricos y metodológicos adquiridos disciplinariamente. Reconozco la legitimidad de las pretensiones científicas de las teorías y modelos contemporáneos de análisis y crítica literarios, pero creo también que en la literatura seguimos trabajando a partir de lo particular y en el ámbito de los valores, por lo que no podemos olvidar la importancia de la interpretación de carácter subjetivo, a modo de organización de la experiencia individual y social de la lectura textual, lo cual a veces entra en conflicto con las deslumbrantes exhibiciones formales de las técnicas y métodos de análisis. He dicho todo esto para marcar una virtud más del trabajo crítico de Jiménez de Báez: la invisibilidad del taller teórico-metodológico, en favor de la transparencia de los fundamentos de la modalidad de lectura que la conducen a una determinada interpretación. Sin embargo, es evidente la utilización metodológica de un

conjunto de categorías de análisis, entre ellas las de Intertextualidad e Intratextualidad, nociones mediante las cuales el texto se concibe como un espacio de diálogo y transformación infinitos entre múltiples voces y discursos, incluyendo los del mismo escritor o escritora.

Partiendo de esto, la autora descubre en la producción rulfiana la presencia de la tradición literaria mexicana y enmienda lo que venía siendo un lugar común de la crítica, ya que demuestra que más que con Faulkner y otros escritores extranjeros, o junto con ellos, en la escritura rulfiana están presentes intertextualmente Mariano Azuela, Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Agustín Yáñez e incluso textos novohispanos. “Macario” está más cerca de Jaime, “El hijo tonto” de *Dios en la tierra* (1944) de Revueltas, que del Benjy de *El sonido y la furia*:

Tal vez es un Faulkner que en este momento le llega a Rulfo de otro hijo anormal, de edad ambigua (niño en el plano “real”; adulto en el simbólico), más próximo que el modelo norteamericano. Pienso en Jaime, “El hijo tonto” de *Dios en la tierra* (1944) de José Revueltas. La tríada familiar, de contornos míticos, subyace a los dos relatos. Presente está también el sustrato religioso, no como paraíso liberador (que es lo omitido), sino como amenaza permanente de condenación eterna; de muerte sin resurrección (p. 81).

Asimismo, Yvette insiste en algo a veces muy poco atendido: la necesidad de que los textos de nuestra literatura se lean en primer lugar dentro del contexto referencial de nuestra cultura, nuestra literatura y nuestra historia. Cuando así se hace, son muchas las sorpresas que podemos tener al reconocer el trazo de una tradición intelectual y literaria autónoma, como la que Yvette Jiménez va revelando en su trabajo sobre Rulfo.

La investigadora no ignora la huella de autores norteamericanos o europeos en la imaginación literaria de Rulfo, pero rescata y hace ver gracias a su posición crítica mexicanista y latinoamericanista, la presencia en sus textos de una tradición intelectual y literaria que incor-

pora la gran riqueza de la cultura oral y popular mexicana, aunque yo agregaría también y especialmente, la tradición cultural y literaria española, lo que supone una actitud teórica y crítica de gran lucidez para abordar la producción literaria aquí y en los demás países de América Latina y el Caribe. Y es bueno recordar que todavía esto no se cuida suficientemente, a pesar del famoso “boom” entre cuyas significativas consecuencias contamos con la de que los jóvenes escritores latinoamericanos dejaron de ser huérfanos, es decir, tuvieron por fin modelos propios para reconocerse e identificarse en la labor literaria; pudieron reconocerse en la literatura autóctona y autónoma de un Cortázar, un García Márquez, un Vargas Llosa junto con un Carpentier, un Rulfo, un Fuentes, un García Márquez y otros.

Son muchos, como ya he dicho, los aciertos y novedades de este trabajo. Uno más es el estudio intratextual de los cuentos de *El Llano en llamas* (1953) en la novela de *Pedro Páramo*, revelando aspectos importantes del proceso de producción del gran escritor. Así muestra como “Luvina” es el antecedente inmediato de *Pedro Páramo* y nos hace ver que en dicho cuento la historia se desplaza de un sistema patriarcal a una nueva forma social que considera a la madre —la matría, habría dicho Luis González y González—, como fundamento de cultura, ley y orden social. Para Yvette este es el sentido en la novela de que el hijo de Páramo no lleve su apellido, siendo su hijo legítimo, sino el de la madre: Preciado (cf. *ibid.*, p. 98). Aparte de mostrar la tradición literaria mexicana en los textos de Rulfo y de descubrir igualmente el diálogo intertextual con los textos evangélicos, Jiménez de Báez también rectifica las lecturas críticas sobre los textos rulfianos cuyo énfasis en los aspectos desencantados de la Revolución y de otros sucesos, condenan supuestamente la historia, la cultura y la condición humana mexicanas. A la luz de una lectura en clave cristiana —como muy bien convendría aplicarla a muchos otros grandes escritores mexicanos, pues bien sabemos que muchos de ellos y ellas, aún rechazándola, han sido formados en la educación católica—, Yvette nos explica:

En el mundo de Juan, la madre es también intercesora en lo alto, después de su muerte (cf. fragmentos 32-34, pp. 69-73), y gestadora del cambio. Ella saca afuera al hijo y lo prepara para que después se reintegre a su origen. Lo educa para enfrentar la muerte y la historia con una visión paradisiaca centrada en la abundancia de los frutos de la tierra. La voz materna crea un discurso en contrapunto que forma en el hijo la visión de una utopía recuperable. Juan Preciado está educado para ver y oír los signos positivos del Reino, a partir de la ilusión y el sueño enaltecedores, fincados en un tiempo anterior al despedazamiento. La madre promueve así el advenimiento de un mundo nuevo donde la historia recuperará su dimensión trascendente y la tierra su principio genésico.

Al mismo tiempo, ese nuevo "reino de este mundo" nacerá también del pueblo; de la magnitud desbordante del desamparo de los "hombres del lugar".

Juan, criado fuera para la trascendencia, es el espíritu que podrá actuar en el submundo por encima del mundo mercantilizado del padre —mundo narcisista y de muerte. Será guiado en el camino al origen por el amor primario a la tierra y las diversas figuras maternas espirituales (Eduviges, Damiana, Dorotea) que la madre convoca para que le orienten y acompañen.

Movida por la fuerza del sentido, la escritura pone en juego diversidad de textos que se manifiestan como un mundo de ficción. El discurso hace propia la escritura evangélica que nutre los símbolos y los orienta. Una hermenéutica de los signos y de los símbolos revela el encuentro fertilizante, en el nuevo origen, entre los signos cristianos y evangélicos, el discurso paradisiaco antípoda del Páramo (paraíso perdido), el modelo utópico de las crónicas de viajes y el discurso de novelas contemporáneas (pp. 183-184).

Por otra parte, la investigadora también se ocupa de leer las declaraciones de Rulfo en sus entrevistas, y atiende con cuidado los comentarios del escritor sobre la literatura en general y la suya en particular, relacio-

nando lo dicho con su práctica literaria. Así, nos llevamos otras sorpresas: la profunda coherencia de la teoría y de la praxis rulfianas, y la constatación de que en el terreno reflexivo habló y dijo mucho más de lo que siempre habíamos creído. Jiménez de Báez demuestra también cómo Rulfo dejó pistas para la interpretación de sus textos (cf. *ibid.*, p. 88). Los murmullos —uno de los títulos tentativos que tuvo *Pedro Páramo*— resultan ser las huellas de procesos de comunicación atípicos, inconexos, estructuras significativas silenciadas que apuntan hacia una zona ausente de la cultura: la simbólica materna reprimida, oculta, invisible. Intertexto oral de filiación femenina y materna que Rulfo recupera para organizar el sentido de sus textos. Así, podemos leer esta sorpresiva declaración: “El régimen patriarcal ha llegado a su límite” (p. 90). Claro, este límite se refiere en la visión rulfiana al fin de una época de la organización feudal y patriarcal como el caciquismo, pero no se trata nada más de eso. Y la autora lo demostrará cuidadosamente a lo largo de las páginas del libro que recoge su trabajo. Es éste, para mí, uno de los aspectos más penetrantes, sagaces y provocadores de su análisis.

La autora desarrolla igualmente en su libro la forma del compromiso ético y conceptual entre la Historia, el mito y la religión cristiana de la perspectiva rulfiana, la misma que pasa tanto por el discurso mariano en la historia nacional como por los discursos del Génesis y del Apocalipsis del Nuevo Testamento, en particular del Evangelio según San Juan, proyectando una versión esperanzadoramente crística del proceso histórico. Prueba además que en la visión rulfiana de la Historia está presente también el horizonte de comprensión de la divina familia, negada y distorsionada en su concreción patriarcal y terrena; por eso la orfandad igual a la soledad trágica del hombre y la urgente necesidad liberadora de restauración real y simbólica de estos vínculos familiares. Para ello es imprescindible una nueva perspectiva espiritual e histórica que asuma también la realidad del orden materno, portador este último de una memoria comprometida con la vida.

De esta manera, de acuerdo con la lectura de Jiménez de Báez, la literatura rulfiana es premonitoria puesto que descentraliza el imperio

de la racionalidad patriarcal, augurando una historia y una cultura masculina y femenina en la cual la androginia, como fusión de contrarios, se eleva a principio ético y conceptual organizador que apela a una especie de "arracionalidad" que, sin ser enemiga de la racionalidad lógica, sí es diferente en la medida que valora la intuición, los sentimientos y lo subjetivo. Arracionalidad: dimensión que equivaldría a ese espacio de fusión armónica entre el sentimiento y la razón que la autora descubre en Rulfo como escritor.

La investigadora, al estudiar la obra de Rulfo, parece posicionarse dentro de perspectivas muy actuales al mismo tiempo que tradicionales. Como sabemos, la reflexión feminista, ecologista y pacifista se coloca del lado del pensamiento y de las acciones de nuevos sujetos históricos hasta ahora no considerados socialmente, a quienes según nuevos estudios se les llama subalternos o poscoloniales. Debemos incluir también en estos estudios las muy iberoamericanas discursividades de la teología de la liberación así como de la filosofía de la liberación. Pero vale decir que la teología de la liberación incluye asimismo la teología feminista, considerando la reflexión de Leonardo Boff, autor del libro *El rostro materno de Dios*, sacerdote brasileño en conflicto con la presente autoridad papal aunque identificado con la declaración más radicalmente feminista, o quizás sólo radicalmente humanista, que conozco: la que hizo el fallecido papa Juan Pablo I cuando dijo: "Dios es Padre, pero, sobre todo, es Madre", confirmación evangélica de la equidad entre los sexos o de la androginia divina.

Sin duda, Yvette Jiménez de Báez coincide con las tendencias más avanzadas de la reflexión cultural mundial y latinoamericana del presente, cuando es capaz de percibir la significación transformadora de la presencia de lo femenino en la autoría masculina de *El Llano en llamas* y de *Pedro Páramo*; cuando es capaz de leer e interpretar el desplazamiento histórico del orden patriarcal hacia un nuevo orden liberador que cuenta con el orden de lo femenino y materno en la obra de Rulfo, lo que supone también la ausencia de resistencias dogmáticas en su propia visión crítica para poder percibir esta dimensión rulfiana, iné-

dita hasta ahora. Y así, entre otras de sus importantes observaciones, la investigadora dice: "Juan Preciado asume el discurso de la madre (...) porque ya hay lugar para la esperanza" (p. 275), aunque ese lugar sea todavía el de la espera, desde donde escuchamos las voces y deseos de nuestros muertos: deuda con la memoria moral y colectiva que nos obliga tanto al no olvido como a una reparación del pasado en el presente y en el futuro.

Estoy de acuerdo, finalmente, con lo que se dice en la contraportada del libro en cuanto a que esta obra es la guía más completa que se haya realizado entre nosotros para leer, comprender y explicar la narrativa de Rulfo. Pero creo que no sólo es la más completa, sino también la más rica, visionaria y transformadora de los criterios canónicos, porque advierte sobre la posibilidad de una historia en la novela que integre a los marginados y oprimidos, de los cuales la mujer ha sido siempre una típica representante; que integre la aportación crítica y transformadora de sus voces, las cuales son capaces de recoger y emitir señales liberadoras en nombre tanto de los muertos como de las mujeres y hombres de carne y hueso; de "carne y hueso" como le gustaba decir a Unamuno. Y no menciono gratuitamente a Unamuno, pues creo que en Rulfo la comprensión del mundo y de los seres humanos tiene mucho que ver, consciente o inconscientemente, con la del profesor de Salamanca, lo que ya he planteado en un anterior trabajo.² Por lo pronto, siempre me ha parecido que *Pedro Páramo* ilustra y realiza dos proposiciones unamunianas que emergen de las páginas *Del sentimiento trágico de la vida* (1934). Ellas son las siguientes:

y estoy convencido de que resolveríamos muchas cosas si, saliendo todos a la calle, y poniendo a luz nuestras penas, que acaso resultasen una sola pena común, nos pusieramos en común a llorarlas (...) y a

² Véase Aralia López González, "¿La ilusión? Eso cuesta caro: los hijos de Pedro Páramo", *Crítica: A Journal of Critical Essays*, 2 (Spring 1988), núm. 1, pp. 60-68.

llamar a Dios. Aunque no nos oyese, que sí nos oiría. (...) Si, hay que saber llorar. Y acaso esta es la sabiduría suprema.³

— o —

Porque amar es compadecer, y si a los cuerpos los une el goce, úneles a las almas la pena.⁴

Y así quizás Unamuno y Rulfo, existencialistas cristianos y atribuladamente cargados de pena, supieron con claridad que toda conciencia lo es de muerte y de dolor;⁵ y aprendieron de esa manera que convivir es al mismo tiempo conmorir, mientras se transita yendo y viniendo “del páramo a la esperanza”. Así pues, no creo equivocarme demasiado si afirmo que, a manera de pareja complementaria, el arte literario de Rulfo y el arte crítico de Jiménez de Báez pasan por el sentido de una armónica melodía ético-mística, capaz de revelar la raíz cultural mexicana del inagotable consuelo en el desamparo. Diríamos, asimismo, que para la investigadora como para María Zambrano, “la poesía canta a lo que nace, a despecho de lo que la rodea”.⁶

³ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Losada, Buenos Aires, 1966, p. 21.

⁴ *Ibid.*, p. 123.

⁵ Cf. *ibid.*, p. 126.

⁶ María Zambrano, *Pensamiento y poesía en la vida española*, El Colegio de México, México, 1939, p. 19.

ARCHIVOS DE LA MEMORIA

LAS SEÑAS DE LA TRADICIÓN ORAL

Liliana Weinberg

CCYDEL-UNAM

Comienzo por una evocación estrictamente personal. Uno de mis recuerdos más entrañables y tempranos es el de la voz de mi madre mientras entonaba una canción para hacerme dormir. Era un canto-cuento que relataba una historia inquietante pero con final feliz; un cuadro perfecto que retrataba a una mujer que siempre imaginé hermosa y espiada, en un lugar ameno, a la sombra del laurel, con los pies en la frescura viendo las aguas correr. Muchos años después descubriría que se trataba de un romance tradicional, “Las señas del esposo”, que alguien en su infancia —tal vez mi propia abuela— a su vez le habría cantado. Allí se pierde una parte importante de la memoria: ¿la habría escuchado mi abuela en Rodeo del Medio, Mendoza, un lugar al que llegó como inmigrante a principios de siglo? O, tomando en cuenta que alguien debió cantarla varias veces para que ella retuviera el texto, ¿habría llegado a mi abuela por algún resorte excéntrico de la tradición sefaradí, en el encuentro con otros inmigrantes judíos? ¿La habría escuchado ella en el barco que la trajo de Europa acá, seguramente con un boleto de segunda clase, junto con su marido? ¿O tal vez sencillamente se la cantó a mi madre alguien de origen criollo que vivía en la casa grande de los abuelos y no era estrictamente mi propia abuela? O, por fin, ¿la escucharía mi madre en época de la Guerra Civil española, ya instalada en Buenos Aires, cuando artistas y conjuntos republicanos como Los Aguilar comenzaron a divulgar piezas del cancionero tradicional español? Creo haber encontrado la respuesta en el cancionero popular cuyano de Juan Draghi Lucero. El folklorista recoge una versión del

mismo romance, “dictada por la Sra. Aurora H. de López, en Mendoza, 1927” y añade esta observación: “Muy popular entre los escolares de Cuyo”. He aquí la clave: la escuela pública que por iniciativa sarmientina llegó a los rincones más alejados del país fue también la escuela a la que asistió mi madre precisamente por esos años. Posiblemente allí escuchó por primera vez esa canción, que se cantaba en rondas:

Catalina está sentada
 Debajo de un gran laurel,
 Con los pies en la frescura
 Viendo las aguas correr.
 En eso pasó un soldado
 Y ella lo hizo detener.
 Deténgase usted soldado
 Que una pregunta le haré:
 ¿No me ha visto a mi marido
 En la guerra alguna vez?
 —No, señora; no lo he visto
 no sé qué señas tendrá...
 —Mi marido es alto (y) rubio
 alto, rubio como usted,
 y en la copa del sombrero
 lleva el nombre: “Aragonés”.
 —Por las señas que me ha dado
 su marido muerto es
 y me ha dejado encargado
 que me case con usted...
 Eso sí que (yo no lo hago)
 Eso sí que no lo haré,
 Siete años lo he esperado
 Siete años lo esperaré.
 Si a los catorce no viene
 En un convento entraré

Y a mis tres hijos varones
 A la patria los daré,
 Y a mis tres hijas mujeres
 En un convento pondré...
 Y aquí termina la historia
 De esta infeliz mujer
 Que, hablando con su marido,
 No lo pudo conocer.

La versión es muy cercana a la que cantaba mi madre, con excepción nada menos que del final:

Calla calla, Catalina,
 calla calla, tú mujer
 Que a tu esposo adorado
 Delante de vos lo tenés.

Por otra parte, el texto es mucho más cercano a la variante que registra Carrizo para Tucumán que la versión que consigna Vicuña Cifuentes para Chile:

Estaba Catalinita
 Sentada bajo un laurel,
 con los pies en la frescura
 Viendo las aguas correr,
 En eso pasó un soldado
 Y lo hizo detener.
 —Deténgase mi soldado,
 que una pregunta le haré...
 —Dígame, mi soldadito
 ¿de la guerra viene usted?
 ¿No lo ha visto a mi marido
 en la guerra alguna vez?

—Si lo he visto no me acuerdo,
deme usted las señas de él.

—Mi marido es alto y rubio
y buen mozo igual que usted...

¡Calla, calla Catalina

Cállate infeliz mujer!

¡Hablando con tu marido

Sin poderlo conocer!¹

Lo cierto es que en el lado más oscuro e íntimo de mi memoria se alberga un canto-cuento de melodía no menos encantadora en el cual una mujer se lamenta amargamente por la pérdida de su marido y da sus señas a un soldado. Mi recuerdo primero es el de una atmósfera con agua clara y fresca, con el dolor y la nostalgia de una pérdida que creemos irremediable, una declaración desesperada en el momento de reconocer la viudez, seguida por el tan inesperado como inconcebible final feliz: el soldado confiesa ser el marido que partió a la guerra: con el reconocimiento del marido se restaura el orden perdido, regresa la alegría para quienes se creían viuda y huérfanos: en ese momento me dormía feliz y confortada. Tan confortada como las innúmeras generaciones que asisten, en la lectura del Canto XIX de la *Odisea*, al regreso de Ulises, disfrazado de mendigo, a quien Penélope pregunta también por las señas de su esposo. Ulises pone a prueba a Penélope tramando una falsa identidad y evocando un falso encuentro con su marido: “De tal suerte forjaba su relato, refiriendo muchas cosas falsas que parecían verdaderas; y a Penélope, al oírlo, le brotaban las lágrimas”. Y Penélope a su vez pone a prueba al forastero: “Ahora, ¡oh huésped!, pienso someterte a una prueba para saber si es verdad, como lo afirmas, que en tu palacio hospedaste a mi esposo... Dime qué vestiduras llevaba su cuerpo y cómo eran Odiseo y los propios compañeros que lo seguían...”.

¹ Juan Alfonso Carrizo, *Cancionero popular de Tucumán*, I, pp. 355-356.

¿O tal vez me dormía yo antes, cuando la voz de mi madre enumeraba las señas del esposo, alto, rubio, gentilhombre y muy cortés, con estampa de marqués, espada de aragonés, muerto por un genovés? Yo no sabía qué era un marqués ni mucho menos qué era ser aragonés o genovés; tampoco me importaba descubrirlo, porque la rima tenía algo de mágico y, en su repetición perfecta, presagiaba, adelantaba, dejaba anunciarse la terrible sentencia: "tu marido muerto *es*".² Tal vez yo me dormía entonces, hipnotizada casi por la serie de tres repeticiones de ese cuento-canto mágico con que mi madre, a modo de nana consoladora, ahuyentaba los fantasmas de la inquietud. Y dormía confortada con el seguro final, que sucedería aunque yo estuviera ya en sueños: el reconocimiento del esposo, el reencuentro, el final feliz.

Yo no sabía que a través de una historia lejana y universal aderezada con algunas señas que la localizaban, aunque de manera imprecisa, en algún lugar del cual partían los hombres al campo de batalla, y en el horizonte de alguna de las muchas devastadoras guerras que dejaban a los pueblos sin hombres, yo no sabía, reitero, que mi madre estaba asegurándose y asegurándose una identidad.

Yo no sabía entonces —y lo aprendería muchos años después al leer la descripción de una riña de gallos por parte de Clifford Geertz—, que en toda representación, que en todo *performance*, tan socialmente complejo y público como puede serlo una riña de gallos, pero también tan elemental e íntimo como puede serlo una canción de cuna, se está reactualizando un enorme y complejísimo arsenal cultural que integra a un grupo o célula social al dramatizar, representar y resolver un conflicto.³

² La versión española de Santullano es la que trae mayor cantidad de señas, todas ellas con apoyo en la misma rima: a las ya dichas se agrega que el marido es gran jugador de ajedrez, que tiene un ropón de carmesí al envés, y que ganó en unas gustas a un valiente francés. Muerto en apariencia, lo lloran caballeros con arnés, y sobre todo la hija de un ginovés que, para mayor dolor de la presunta viuda, su enamorada es.

³ Clifford Geertz, *La interpretación de las culturas*, Gedisa, Barcelona, 1988.

Ahora sé algo que en ese momento, tan plácido, íntimo y fundamental, no podía saber. El momento de la infancia y del arrullo es el momento de la socialización como es el momento de articulación entre naturaleza y cultura, la adquisición de una lengua y el primer deslinde de las formas del discurso, la progresiva determinación del yo a través de las herramientas que el lenguaje mismo proporciona, la dulce participación familiar de la canción de cuna. En su obra *Infancia e historia* dice el filósofo italiano Giorgio Agamben:

El hombre [...], en tanto que tiene una infancia, en tanto que no es hablante desde siempre, escinde esa lengua una y se sitúa como aquel que, para hablar, debe constituirse como sujeto del lenguaje, debe decir *yo*. Por lo tanto, si la lengua es verdaderamente la naturaleza del hombre —y naturaleza, si se piensa apropiadamente, sólo puede significar lengua sin habla[...]—, entonces la naturaleza del hombre está escindida de manera original, porque la infancia introduce en ella la discontinuidad y la diferencia entre lengua y discurso. En esa diferencia, en esa discontinuidad encuentra su fundamento la historicidad del ser humano. Sólo porque hay una infancia del hombre, sólo porque el lenguaje no se identifica con lo humano y hay una diferencia entre lengua y discurso, entre lo semiótico y lo semántico, sólo por eso hay historia, sólo por eso el hombre es un ser histórico.⁴

Y es que, como él mismo comenta más adelante, “El misterio que la infancia ha instituido para el hombre sólo puede ser efectivamente en la historia, del mismo modo como la experiencia, como infancia y patria del hombre, es algo de donde siempre está cayendo en el lenguaje y en el habla” (*id.*). Y es que el romance *nos habla desde el habla*, porque, como bien lo dice Benjamin en su texto sobre “El narrador”,⁵ el relato tradicional surge en el ámbito del habla.

⁴ Giorgio Agamben, *Infancia e historia, destrucción de la experiencia y origen de la historia*, trad. de Silvio Mattoni, 2ª ed., Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, p. 72 (1ª ed. italiana, 1978).

⁵ *Iluminaciones*, IV, p. 115.

Años después, ya convertida en estudiante universitaria, descubriría que ese canto tenía nombre: era un romance de gran expansión, que llevaba por título “Las señas del esposo”; descubriría también que vivía en la tradición hispanoamericana, con una increíble expansión, reconocible en los incontables ejemplos procedentes de México, Cuba, Puerto Rico, Santo Domingo, Venezuela, Colombia, Perú, Chile y Argentina, y había sobrevivido en lugares remotos, como la Luisiana.⁶ Descubriría que el corazón del mismo radicaba en el encuentro de una mujer con un viajero que no reconoce o en el regreso de un ausente y el reencuentro con la esposa fiel, traducido en la pregunta y la enumeración de una serie de señas que da la esposa del amado desaparecido (algo que volvería a pasar mientras siniestramente en Argentina desaparecían esposos y esposas, hijos e hijas, nietos y nietas, cuyas señas habrían de dar una y otra vez los deudos). Descubriría que las señas podían variar, que no siempre el marqués es aragonés, y que el puño de la espada podía ser reemplazado por otro objeto cuya única función era dejar seña grabada de una identidad. Descubrí que si el comienzo —el encuentro entre un recién llegado y una mujer que espera—, es presentado *in medias res*, se mantenía constante, y la tensión crece hasta que el viajero dice a la mujer que el marido está muerto y le ha dejado encargado “que me case con usted”, y que tras este primer clímax, el final propiamente dicho podía oscilar entre varias soluciones posibles: en el caso nicaragüense y una de las versiones mendocinas, allí mismo concluye el romance; en el

⁶ Así, por ejemplo, Beatriz Mariscal, en su *Romancero general de Cuba* (El Colegio de México, México, 1996) registra varias versiones del romance “Las señas del esposo” y de los diversos títulos con que se lo ha registrado: “El soldadito de la guerra; Mambrú; La ausencia; Caballero jerezano; Canción de Margarita; Catalina; Catalina está sentada; Catalina, rosa fina; Catalina y Aragonia; ¿Dónde va usted, señora?; En busca de marido; La esposa fiel; Estaba Catalinita; Estaba la linda niña; Mañana voy para España; Marianita; Para dónde, caballero; La recién casada; El reconocimiento del marido; Señora, yo voy para Francia; Una linda Catalina; La vuelta del marido” (p. 300). Las variantes en los títulos son, como se ve, sintomáticas respecto del tema y los motivos considerados clave. Mariscal consigna nada menos que trece versiones, y dice que se trata del romance con mayor número de versiones registradas (pp. 177-191).

caso de Puerto Rico, Tucumán y Chile, el viajero revela que él mismo es el marido no reconocido; en el caso de México, la mujer resignada dice que esperará aún siete años al marido y sólo si al cabo de ese tiempo no regresa, “¿qué he de hacer? Me casaré”. En esa estructura básica se insertaban motivos obstinados, que entrelazaban el capricho, el azar, el destino. Descubrí la necesidad de la forma y la función social de la forma. Descubrí que el romance tenía cierto tipo de rima, atesoraba cierto repertorio de fórmulas, y descubrí que vivía en variantes recopiladas y parcialmente estudiadas. Así, en la edad adulta reconocí las señas de un romance que primero llegó a mí a través de la voz de mi madre al lado de una cuna donde yo no me acababa de dormir.

Reconocí, insisto, las “señas” de un romance que me hizo feliz y me dio un cierto orden del mundo: a veces por un milagro las pérdidas pueden ser restauradas y el mundo vuelve a tener sentido. Reconocí en él los méritos de un romance que alimentaba el inagotable interés de filólogos y estudiosos de la estilística, el formalismo y la semiótica. Pero también de la tradición oral. Descubrí las pugnas entre quienes reclamaban el valor estructurador de las fórmulas de apertura y cierre, de las funciones narrativas, de las repeticiones en grupo de tres, de la rima que las refuerza y parece tener vida propia, y quienes enfatizaban el valor mnemotécnico de las fórmulas en la tradición oral. Y se me planteaba obstinadamente esta pregunta: ¿por qué, a despecho de la estructura, las piezas que permanecen a través del cambio son el encuentro abrupto entre la mujer y el desconocido y la enumeración de las señas del esposo, más resistente aún al cambio que la decisión sobre el destino de los hijos e hijas o incluso que el reconocimiento final, restaurador del orden, que puede faltar en algunas versiones?⁷ ¿Debemos atribuir en este caso, como en los estudiados por Robert Darnton,

⁷ Dice Beatriz Mariscal para el caso de Cuba: “La crítica considera que el tema del romance es la ‘prueba de fidelidad’ que hace un hombre a su mujer, ya que la negación de la esposa a casarse nuevamente a pesar de que confirman su viudez implicaría su lealtad al marido ausente más allá de la muerte. Esta lectura, sin embargo, no toma en cuenta que, a través de las múltiples variantes, la tradición insiste en el pro-

mayor peso al tono general que a las alusiones? ¿Por qué esta variación entre el tono consolador después del desequilibrio amenazante en algunas versiones *versus* el no menos cruel que esperable final de la viudez, en otras?⁸ Y, siempre según este mismo estudioso, es posible postular que el final feliz que mi madre me cantaba es de procedencia posterior “al carácter inescrutable, inexorable de la fatalidad” que hace de tantos relatos populares algo tan conmovedor, en lugar del final feliz que con frecuencia adquieren más tardíamente?⁹ ¿Radicará el “comentario social” de este romance en las alusiones a la guerra, al botín correspondiente, a la viudez y la orfandad, o en la primorosa pintura de una mujer que espera y en la astucia de una estrategia verbal que busca probar su fidelidad a la vez que provocar su respuesta? Sea de ello lo que fuere, las señas mínimas con las que, en absoluta austeridad de recursos, se retratan personajes y escenas en un ambiente de aparente quietud aunque asolado por el peligro de la muerte, son un modelo de economía y eficacia narrativa.

En la oscura década de los años setenta, yo me refugiaba en lo que quedaba —*estas ruinas que ves*— del gran Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Había elegido, por vocación y convicción, dedicar mi trabajo de tesis al estudio de la tradición oral, y fui descubriendo, por azar y necesidad, que los Lida, Alonso, Henríquez Ureña, todavía habitaban esa biblioteca polvorienta desde las colecciones de la *Revista de Filología Española*. Por entonces yo no sabía ni presentía —honestamente no sabía ni presentía— que estaba destinada a seguir las señas de estos estudiosos hasta su segundo destino, El Colegio de México, el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, el grupo de estudiosos integrado por Carlos Magis, Margit Frenk, Yvette Jiménez de Báez, Mercedes

tagonismo de la mujer no como objeto de la ‘prueba’ del marido, sino como sujeto en la restitución del orden, en la restitución de la familia” (p. 190).

⁸ Robert Darnton, “El significado de Mamá Oca”, en *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, FCE, México, 1987, p. 47.

⁹ *Ibid.*, p. 62.

Díaz Roig, Teresa Miaja, Beatriz Mariscal, Aurelio González dedicados a esos mismos temas o, como diría Margit Frenk, “picados por la misma araña”.

De este modo, progresivamente, algunos datos de mi “filiación” habrían de imponerse a otros que pasaban al olvido, y se iban convirtiendo en datos de mi “afiliación”, cuando comencé a avanzar en mis estudios sobre tradición oral, primero como ayudante de investigación del doctor Carlos Magis y luego vinculada al Seminario de Tradiciones Populares de Yvette Jiménez de Báez. Ya para ese entonces era yo una investigadora con bastante más malicia (empleo una expresión de Yvette), que intentaba adentrarme en caminos tan sofisticados como los últimos estudios en *performance*, simbolismo y ritual; reconocer los avances de la pragmática y, sobre todo, releer el mundo de la oralidad iluminado por Mijail Bajtín, por Walter Ong, y, en nuestro medio, por Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, Antonio Cornejo Polar y Martin Lienhart, además de nuestros queridos maestros de El Colegio. Mi filiación primera se había convertido ya en una marca de afiliación a través de una causa, un secreto, un santo y seña que nos une y permite reconocernos: somos aquellos que buscamos las señas de la tradición oral con una pasión no correspondida por muchos otros estudiosos. Sabemos, a la manera socrática, que no podemos seguir prescindiendo de lo que no sabemos: como Bajtín, que hay todo un mundo olvidado, omitido, obliterado, por los estudios “cultos”, que no puede ser desoído ni disimulado si se quiere ser rigurosamente fiel como investigador: imposible leer a Rabelais, Hernández, Lorca, Machado, Vallejo, Arguedas, Rulfo, García Márquez, sin oír las voces y silencios, sin atender a los temas, los gestos, los refranes, al horizonte grande de una tradición desoída que los alberga.

Pero esta convicción como investigadores puede coincidir también con una toma de posición como intelectuales: la obligación de asomarnos a las ventranas de la ciudad letrada y traspasar sus fronteras para acercarnos a la larga historia de los siempre humillados y ofendidos por un orden injusto, que a través de los resortes de la colonización

interna reitera los de la colonización externa y que hace del hecho de ser letrados una forma de distinción social y de reproducción de un orden impuesto, asimétrico y excluyente.

Con enorme sensibilidad y desgarradora capacidad autocrítica autores como Antonio Cándido, Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, nombraron este fenómeno. La heterogeneidad certeramente descubierta y nombrada por Cornejo Polar es una marca de estas sociedades y de su inteligencia. Una inteligencia desgarrada por tener que dar cuenta de un mundo, el propio, para ser leída por otro mundo, paradójicamente extraño y ajeno en un nivel real pero más próximo a nosotros en el nivel simbólico donde se debate el poder intelectual. La paradoja de Martínez Estrada: quienes más saben no entienden, quienes menos saben son quienes más entienden, aunque no pueden verbalizarlo. Es la insatisfacción profunda de una escritura sin lectores y una discusión sin los suficientes interlocutores. Entre el paraíso y el infierno se encuentran libros caros y que circulan mal, colecciones incompletas, bibliotecas deprimentes y semivacías, fichas de libros que ya no están, editoriales empobrecidas compradas por grandes corporaciones, saberes artesanales y exquisitos, como el de la linotipia, devorados por los ordenadores de la globalización. Pero no quiero que de ningún modo se vea este lamento como el interés por defender la restauración de un viejo orden, sino más bien por la generación de un nuevo orden incluyente de visiones no tradicionalistas de la tradición, en el cual la voz y el libro recobren su sentido.

Estamos también enrolados en las filas de quienes se proponen estudiar la tradición de manera no tradicionalista, esto es, de apoderarse de una forma de ver la tradición por parte de las élites para un nuevo modelo amplio e incluyente, que permita socializarla y decir que la tradición es de todos y somos todos. Es el sentido profundo de las indagaciones de Reyes y Henríquez Ureña y su prometeica tarea de quitar el monopolio del saber a las élites tradicionales.

En las filas de quienes, como los primeros folkloristas, se propusieron estudiar los tesoros que ellos mismos disfrutaron desde la infancia,

y en los que pueden rastrearse claves de historias familiares y movimientos poblacionales.

En las filas de quienes se proponen superar los cuellos de botella a que han llegado ciertas líneas de trabajo, como la de los estudios culturales, porque han desatendido el elemento estético y creativo que acompaña siempre a los procesos por nosotros analizados.

Estamos así enrolados entre quienes, una vez avanzados los estudios históricos, sociológicos, los análisis formales y las indagaciones semióticas, reconocen un más allá, un *plus*, que nunca terminará de agotarse, y que de Kant para acá recibe un nombre: lo sublime. Se trata de alguna voz que dice siempre más de lo que podemos racionalizar; una voz que canta desde los oscuros tiempos de la cultura; una voz colectiva que nos arrulla y nos permite reconocernos en el momento de reconocerla. Una voz refrescante que huele a laurel y sigue el canto del agua fresca y clara; una voz inquietante que nos narra historias de pérdidas y olvidos; una voz consoladora que nos promete que siempre habrá reencuentros y recuperación de la memoria; una voz que, en fin, restaura lo más humano que hay en nosotros. Felices los que somos capaces de reconocernos en una narrativa elemental que funda nuestra cultura y sentimos la sed de estudiarla. Felices los que contamos con el privilegio de estudiar aquello que un día nos hizo felices y reconocernos con un guiño de complicidad en las huellas de la tradición oral.

Habrían de pasar muchos años para que los argentinos se dieran el lujo de tener un museo del inmigrante. Se ven allí las barracas que los miembros de la élite gobernante mandaron recubrir de azulejos blancos para volverlas ámbitos de hospital donde se revisaba que los recién llegados no tuvieran enfermedades contagiosas, piojos o ceguera, para dejar en cuarentena o deportar a quienes no pasaban la prueba. Pero se ven también trozos de vida: valijas, algunas fotografías y algún objeto preciado, trajes de novia, el mejor par de zapatos, cartas, libros. Entre todos esos objetos coleccionables viajaban también voces, saberes, consejos, refranes, cantos, que hoy es difícil recuperar, y que a su vez se

encontraron con otras voces, saberes, consejos, refranes, cantos, que daban densidad a una vida que no estaba precisamente centrada en los objetos. No pude allí encontrar las señas del esposo, porque esas señas viven en la tradición oral y son, por tanto, friables. Pero alguien, en la casa y la panadería mendocinas de los abuelos, al cantar la historia de una mujer aragonesa, les enseñaba a hablar español y les enseñaba a ser argentinos: también cumplió el romance un papel aculturador y de integración a un sentido de lo nacional (por algo en algunas versiones del romance los hijos varones se consideran destinados a ser “soldados de la patria”).

Yo no sabía, por fin, en el momento íntimo del arrullo, que el canto de mi madre repetía el de sus muertos, y que un día yo habría de cantarlo a mis hijas, para sembrar también en ellas semillas de memoria y de inmensidad.¹⁰

¹⁰ Al releer este texto descubro que he repetido impremeditadamente un verso de “Los hermanos”, de Atahualpa Yupanqui: “Y así nos reconocemos, / por el lejano mirar; / por las coplas que mordemos / semillas de inmensidad. / Y así seguimos andando / curtidos de soledad; / y en nosotros nuestros muertos / pa’ que nadie quede atrás...”.

LA COCINA POPULAR MEXICANA. ESENCIA Y RAÍZ

Cristina Barros

La invitación a participar en este homenaje a Yvette Jiménez de Báez, me llevó a recordar nuestro encuentro hace años y también otros momentos en que nos hemos visto fugazmente, pero siempre con afecto. Nuestra relación se inició en el antiguo edificio de El Colegio de México, el de Guanajuato. Me había sido otorgada la beca para hacer el posgrado en Literatura, pero el matrimonio se interpuso y tuve que centrar mis fuerzas en terminar la licenciatura en la UNAM y en las labores hasta hace poco, sólo propias del sexo femenino.

Sin embargo me permitieron tomar algunas materias sueltas, entre otras, la de Técnicas de la investigación. Ya había cursado la materia en la Facultad, pero Yvette nos iba descubriendo un mundo distinto y nos abría nuevos horizontes. Lo que nos ocurrió entonces a una buena parte del grupo, se refleja en la experiencia de nuestro inolvidable compañero José Amezcua. Estaba haciendo su tesis entonces, sobre novela de caballerías. Un día después de varias sesiones con Yvette, llegó a la clase un tanto desolado a compartirnos que hasta ese momento había reunido notas en varios cuadernos y que tendría que rehacer todo, pues le era imposible congregiar las notas por temas y por lo tanto, utilizar la información. No le quedaba más que volver a empezar.

De entonces para acá aparecieron las computadoras, la posibilidad de guardar la información en distintos archivos y demás magias de la tecnología; también son los tiempos en que un día todo el trabajo se borra y que tal desastre nos toma por sorpresa sin haber “respaldado” la información. Pero entonces, lo conducente era acercarse hasta el taller de un afable carpintero de la Roma, recomendado por Antonio

Alatorre y encargarle varias cajas con el tamaño adecuado para las fichas bibliográficas y para las de trabajo, éstas de media carta. Las guardo tan sólo por el placer de abrirlas y respirar aquel aroma a madera de cedro, que está asociado con etapas muy especiales de mi vida.

Años después, dando clases en la Facultad, compartiría con mis alumnos las enseñanzas de Yvette, que me han acompañado para siempre. Una manera de ser sistemática la suya sin fanatismos, pero sobre todo un modo de estar con todos y cada uno de sus estudiantes de manera comprometida. Un tono suave, cierta melancolía en la mirada (¿la nostalgia de la tierra natal?), pero sobre todo su calidad y calidez como persona.

De manera que respondí a la invitación de Edith Negrín y de Ana Rosa Domenella con un gran gusto y también, por qué no, con un mucho de susto, porque hace años que me separé de la vida académica a la manera tradicional, para tomar un camino propio, en el que sin embargo se dejan sentir las huellas de quienes fueron mis maestros.

Y la pregunta que me hice luego es, ¿qué le gustaría escuchar a Yvette? Sé de su investigación sobre lírica popular, la que compartió por un buen tiempo con Margit Frenk. He sabido que su visión comprometida del mundo la ha llevado por los terrenos de la sociología de la literatura y que la ética es una inquietud constante en su trabajo crítico y en su vida. Pero, ¿cómo relacionar esto con la cocina tradicional mexicana?

Como hace tiempo que Yvette y yo no platicamos largamente, quizá pueda contarle, contarles cómo es que de la literatura y la educación pasé a la cocina, tema que disfruto como pocos. Algo demasiado personal tal vez, pero Yvette invita a la confidencia.

La comida y la lengua materna son lo último que se pierde cuando se emigra, dicen los que saben. La manera de comer es, entonces, una de nuestras más importantes señas de identidad. Quizá fue la necesidad de reforzar mi raíz la que me hizo volver los ojos a la cocina. Fui en buena parte hija de abuelos. Con ellos pasé los fines de semana, las vacaciones y las enfermedades importantes: sarampión, tos ferina.

Mi abuela arrimaba un huacal de madera a la mesa de trabajo de su cocina, desde donde se podían ver las jaulas de las calandrias y los cen-zontles que se alimentaban con mosco, plátano macho, semillas de pirú, brotes de nabo, y me ponía a pelar las papas que luego se freirían para mi deleite, pues las robaba del platón antes de que llegaran a la mesa. A su lado vi cómo se hacían las charamuscas, haciendo primero la miel espesa de piloncillo en un gran cazo de cobre, para estirarlas luego y tenderlas sobre papel encerado. Con mi abuelita y con su ayudante, Catalina, jugué por horas a la comidita en pequeñas cazuelitas de barro, a las que llegaban desde pequeñas porciones de comida “de a de veras”, hasta grageas de colores patrióticos, verde, blanco y rojo, que se vendían en tubos de vidrio.

Con mi abuelo aprendí el disfrute de los pasteles de la Vasconia, pastelería del centro que pervive, y de las medias noches de jamón y queso del antiguo y hoy desaparecido Sidralí. También me inció en el gusto por los gusanos de maguey, pues solían traerle de regalo esas tradicionales ollitas de barro negro con su atado de gusanos fritos que con limón sabían deliciosos. Con ambos hice numerosos viajes de los de antes. Hasta Acapulco por la antigua carretera que pasaba por Tierra Colorada, donde había que parar para el desayuno (habíamos salido de la Ciudad de México a las cinco en punto de la mañana para pasar con buena temperatura todavía, el cañón del Zopilote, amenazador por sus calores).

No olvido a la fecha la papaya amameyada y los huevos estrellados en manteca, la clara infladita, la yema intacta y sus frijoles negros al lado; las tortillas blancas y suavécitas. Ya en Acapulco, los camarones y el pescado frito de un Puerto Marqués rústico y sencillo, con numerosas palapas en las que guisaba alguna mujer de facciones mulatas, que respondía con picardía a las bromas de mi abuelo, pícaro él también. Y las nieves de frutas en el pueblo, porque entonces Acapulco era un hermoso pueblito.

Los días de campo en La Marquesa, donde debimos comer quesadillas y algo de lo que mi abuela preparaba; las ciruelas amarillas de

hueso grande en Cuautla; los desayunos en la casa de huéspedes de Tehuacán, pues había que ir a los saludables baños termales, en los que aparecen como en sueños los cestos con pan de dulce y, en ellos, unas roscas apasteladas con sabor a humo de leña que se deshacían en la boca y que ya muy pocos panaderos saben preparar; también el café con leche y la azucarera típica, con su tapa de metal plateado y la pequeña laminita que al inclinarse dejaba salir el dulce, que se asentaba en los gruesos vasos de vidrio.

Y también los helados y nieves de “Roxy” en la Condesa, que sigue siendo mi deleite, el de mis hijas y ahora el de mi nieto que no perdona su barquillo de limón. Las bolsas y cucuruchos de papel de estraza con la fruta y los cacahuates que comprábamos en las calles cercanas a Anillo de Circunvalación, cerca de La Merced. Las grandes bolsas de pan de dulce de “Elizondo” que traía a casa mi abuelo, cuando se mudaron a la colonia Cuauhtémoc; y las marinas de pollo y mole de ahí mismo.

Mi abuela fue una excelente cocinera. Una de sus especialidades era los chiles en nogada. Por la expresión de su cara supe con certeza que la cocina es un arte efímero. Después de dos días de trabajo intenso, volaban ante sus ojos aquellos chiles con salsa de nuez, perejil y los granos rojos de la granada, desapareciendo del platón sin dejar huella. Sus pulpos eran también una delicia, incluso fríos robados de la cazuela muy temprano al día siguiente de la comida de Navidad... si sobraban.

Y cosas tan sencillas como el arroz, que le quedaba de un blanco especialísimo, luego supe por qué añadía al agua de cocimiento, casi al final, unas gotas de limón. Recuerdo la coladera en el quicio de la ventana, con el arroz que se secaba al sol después de remojado en agua caliente y enjuagado. Y el atole de masa con un “sí es no es” de piloncillo, de cuando estábamos enfermos, y un caldo de pollo como no he vuelto a probar. Los huevos están asociados a mi casa paterna con el sabor de los que tenían aquellos que ponía una gallina blanca debajo de una bugambilia; me la regaló la que fue la adorada nana de mi padre, Nananea.

Tengo una gallina muy cacareadora
 Que pone un huevito cada media hora,
 Pone uno de oro, pone otro de cobre,
 ¿cómo hará la pobre?, eso no lo sé...

De mi madre recuerdo su transformación en los mercados; eran y son su alegría. Siempre se nos pegaban en los viajes, una cazuela, un molcajete, además de los antojos y las hierbas para toda clase de rós. Me ocurre lo mismo. Por eso esta imagen de fray Diego de Durán es una de mis favoritas:

Paréceme que si a una india tianguera, hecha a cursar los mercados, le dijese: Mira, hoy es tianguiz en tal parte, ¿cuál escogerías más aína, irte desde aquí al cielo, o ir al mercado?, sospecho que diría: Déjeme primero ver el mercado, que luego iré al cielo. Y se holgaría de perder aquel rato de gloria por ir al tianguiz y andarse por él paseando de aquí para allá, sin utilidad ni provecho ninguno, sólo por dar satisfacción a su apetito y golosina de ver el tianguiz.¹

Ahí estaba todo esto en mi memoria, dormido, hasta el día en que, cuando trabajaba en el Colegio Madrid, Leonel Durán, Lina Odena Güemes, Delia Beltrán, Guillermo Bonfil y Alfonso Muñoz, en un seminario que se impartía por las tardes, me abrieron los ojos a la multiculturalidad de nuestro país y me llevaron a reflexionar acerca de lo poco que sabía del mundo de la que se llama la cultura popular, como si se requiriera el calificativo.

Entonces retomé un anhelo de hacía tiempo: ¿por qué no escribir sobre la panadería mexicana? Dos años después renuncié al Madrid, y nació el libro que escribí con Mónica del Villar, el primero de la tercera etapa profesional de mi vida: *El santo olor de la panadería*. Las innu-

¹ Fray Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*, Porrúa, México, 1967, t. 1, p. 178.

merables fichas que reuní en ese tiempo, continúan cobijadas en aquellas cajas de madera de cedro a las que me referí al principio.

Esa investigación me abrió muchos más mundos y otras vocaciones: la historia y la antropología. Pasé horas en el Archivo General de la Nación y otras tantas en el Archivo del Ex Ayuntamiento, horas de biblioteca y de lectura, y otros muy gratos momentos entrevistando a los panaderos y panaderas en los pueblos, viendo sus manos moverse con agilidad dando forma a la masa, y conociendo el trabajo familiar. Además de su capacidad creativa, me familiarizaba con la capacidad de muchos para traspasar los límites de sus pueblos de origen y llevar su pan, pan de feria, incluso más allá de las fronteras:

Alévantate compañero,
Y alevántate sin pensar,
Que son las once y media
Y ese pan se va a entregar;
Cuatro reales de cocolos
Y una semita de a real.

Así se unieron los tiempos de silencio ante los folios y las páginas, a los de vincularse con otras personas dispuestas a compartir sus conocimientos y su visión del mundo.

Luego vino la compañía de Marco Buenrostro. Del trigo pasamos al nopal, al amaranto y de ahí a las culturas prehispánicas que me cautivan. Unir los pedazos de una raíz fragmentada. Releer testimonios escritos por frailes que a veces quedaron cautivados por lo que veían, y otras sólo buscaban perseguir idolatrías. Y vincularse con los arqueólogos que hacen etnografía de las culturas actuales para entender el pasado lleno de objetos y silencios. Y con los que analizan los restos de pollen y los residuos de metates y vasijas, y aprender aunque sea un poco el lenguaje gráfico de los códices.

Por ese camino la cocina me llevaba a otro campo de gustos e inquietudes: la botánica, y de ahí a la ecología; en México la alimenta-

ción está atada a la biodiversidad. Imposible no comprometerse cuando puede constatarse cómo se degrada la naturaleza, cómo se transforma el paisaje, cómo mucho de lo que se comía ya no se encuentra o hay que adentrarse en el cerro para encontrarlo. Y de ahí enamorarme del trabajo del hombre con la tierra. La sabiduría milenaria de quienes lograron las más de cincuenta razas de maíz. Concebir el alimento como un don sagrado:

Porque es nuestro existir
 Porque es nuestro vivir,
 Porque él camina,
 Porque él se alegra,
 Porque él ríe,
 Porque él vive: el alimento.

Sólo por el alimento se mantiene la tierra:
 Por él está vivo el mundo. Nuestra total esperanza es el alimento.²

La cosmovisión de los pueblos indígenas se liga profundamente al trabajo agrícola. No es un trabajo más. Es el momento en que el hombre se acerca con respeto a la tierra y a los cerros que albergan el agua, porque de ahí surgen los manantiales y porque ahí se reúnen las nubes que mojarán con la lluvia la semilla. Con su esfuerzo y sus ofrendas se hace acreedor a los frutos que compartirá con los suyos, para cerrar el ciclo agradeciendo:

Cuando mi elote madure
 Tendré que ofrendar,
 Cuando mi frijol madure
 Cocerlo debo para ofrendar.

² *Códice Florentino*, lib. vi, cap. 17, ff. 72r-73r.

Y la mujer que transmite la cultura y los valores y los sabores del grupo, que se afana para alimentar a los suyos, que crea con unos cuantos elementos infinitas formas y guisos: maíz, masa, chiles frescos y secos; lo que siembran y recolectan su compañero y ella y sus hijos, según las épocas del año:

¡Qué bonito frijolito,
Qué bonito se enmaraña!
Arriba flores y guías,
Abajo vainas y vainas.

El profundo conocimiento de la naturaleza es parte fundamental de la cultura en el campo. Cuando más entiendo esa forma de vida, mayor es mi amor por este suelo y por mi gente.

Y en ese enamoramiento vivo, con unas enormes ganas de saber cada vez más y de compartir con otros lo que voy descubriendo, aprendiendo siempre y recordando a los maestros que, como Yvette, lo son por vocación y lo transmiten.

CARLOMAGNO EN CORDEL

Enrique Flores

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

La mayor parte de los hombres se inclinan a saber
con antelación los sucesos de los países más distantes,
descuidándose enteramente de lo que pasa en los suyos.

Lazarillo de ciegos caminantes (1773)

1. UN CABALLERO TUCUMANO

“Llegando cierta tarde a la casa rural de un caballero del Tucumán con el visitador y demás compañía, reparamos que se explicaba en un modo muy raro y que hacía preguntas extrañas. Sobre la mesa tenía cuatro libros muy usados y casi desencuadernados: el uno era el *Viaje que hizo Fernán Méndez Pinto a la China*; el otro era el *Teatro de los Dioses*; el tercero era la *Historieta de Carlomagno con sus Doze Pares de Francia*, y el cuarto, las *Guerras civiles de Granada*. El visitador, que fue el que hojeó estos libros y que los había leído en su *jumentud* con gran delectación, le alabó la librería y le preguntó si había leído otros libros, a lo que el buen caballero le respondió que aquellos los sabía de memoria, y porque no se le olvidasen los sucesos los repasaba todos los días, porque no se debía leer más que en pocos libros y buenos. Observando el visitador la extravagancia del buen hombre, le preguntó si sabía el nombre del actual rey de España y de las Indias, a que respondió que se llamaba Carlos III, porque así lo había oído nombrar en el título del gobernador, y que tenía noticia de que era un buen caballero de capa y espada. «¿Y su padre de este caballero?», le replicó el visitador, «¿cómo se lla-

mó?» A que respondió sin perplejidad que por razón natural lo podían saber todos. El visitador, teniendo presente lo que respondió otro erudito de la Francia, le apuró para que dijese su nombre, y sin titubear dijo que había sido el señor Carlos II. De su país no dio más noticia que de siete a ocho leguas en torno, y todas tan imperfectas y transtornadas que parecían delirios o sueños de hombres despiertos” (p. 36).

2. “ALGÚN DÍA REINARÁN LOS DOZE PARES...”

En *Los libros del conquistador*, Irving Leonard revisa la presencia generalizada de las “caballerías de cordel” en la conquista del Nuevo Mundo. Así, cuenta cómo, en 1536, un soldado de la expedición de Pedro de Mendoza al Río de la Plata, condenado a muerte por insubordinación, protestó exclamando: “¡Algún día será lo que Dios quisiere y reinarán los Doze Pares!” (Leonard 1979, p. 69). Los inspectores inquisitoriales que “visitaban” los barcos llegados a San Juan de Ulúa por los años de 1570 y 1580 hacían constar, entre otros libros de caballerías, a *Carlomagno y los Doze Pares* (Leonard 1979, p. 162), lo que indica que era un libro leído en su viaje por los pasajeros de Indias, y en el catálogo de una biblioteca particular de Manila que se conserva en el archivo de la Inquisición de México, y que data de 1583, incluye entre otras obras de ficción o caballerescas, la *Historia del emperador Carlomagno y de los Doze Pares de Francia* —“no muy representativas del género”, añade Leonard, que señala la presencia de *libros de cordel* más populares y de menor calidad entre las obras de ficción trasladadas a América (Leonard 1979, p. 220).

Podría pensarse que la *Historia de Carlomagno* fue el libro más leído del mundo:

Parece que la invención caballeresca que gozó de mayor longevidad en la América hispana fue la *Historia de Carlomagno y los Doze Pares*, de origen francés. Su primera edición data por lo menos de 1525, y

desde entonces la mencionaban los conquistadores. Como se recordará, el maestrescuela de *El Periquillo Sarniento* —novela cuya acción tiene lugar a finales del siglo xviii— alecciona a sus discípulos contra la lectura de la *Historia de Carlomagno*, lo cual demuestra que por aquel tiempo aún era popular [...]. Una distinguida investigadora del folclor puertorriqueño [María Cadilla] señala también este libro de caballería como uno de los que ejercieron mayor influencia, y afirma que “en ediciones de cordel tanto se han reproducido en España y en todos los países de habla española, que en la actualidad y en los más humildes bohíos de Puerto Rico podrían encontrarse ejemplares de dicha novela” (Leonard 1979, pp. 315-316).

Y otro folclorista de Tucumán, el célebre Juan Alfonso Carrizo, había encontrado también “antiquísimas ediciones” de la misma obra “en muchas casas de los distritos rurales de esa provincia”, como apunta Leonard en una referencia a este otro “caballero tucumano”:

En nuestras andanzas en procura de cantares tuvimos oportunidad de conocer alrededor de un centenar de personas de quienes se podía decir lo que don Leopoldo Lugones decía de un viejo en su *Guerra gaucha*: “Por espacio de veinte mil noches había leído con incansable entusiasmo un solo libro: la *Historia de Carlomagno y de los Doze Pares de Francia*” (*id.*).

3. “VERSAR POR MITOLOGÍAS”

“Cuando el trovador venezolano narra en décimas la historia de Carlomagno”, dice Yvette Jiménez de Báez, “versa *por mitología*” (Jiménez de Báez 1964, p. 344). La autora se apoya, a su vez, en María Cadilla y ubica entre las fuentes de las décimas venezolanas, portorriqueñas, panameñas y chilenas sobre la historia de Carlomagno, una edición de la *Historia de Carlomagno y los Doze Pares* traducida por Nicolás

Piamonte y publicada en tres volúmenes en 1525 (Jiménez de Báez 1964, p. 345).¹ La mayoría de esas décimas carolingias se inspiran en el segundo volumen, que describe la batalla del conde Oliveros con el gigante Fierabrás, rey de Alejandría, posiblemente, como apunta Yvette Jiménez de Báez, porque “la dinámica del combate [ajena, en la décima, a la estética tremendista explorada por Caro Baroja en su *Ensayo sobre la literatura de cordel*] está mucho más cercana a la sensibilidad popular que los otros aspectos temáticos” (Jiménez de Báez 1964, p. 347).

En su recuento de las fuentes de los temas carolingios, Yvette alude a unas glosas antiguas publicadas por Foulché Delbosc en sus *Cancionerillos de Prague* y a los romances incluidos por Agustín Durán al comienzo de su *Romancero de romances vulgares*. El tema, según Durán, derivaría de la apócrifa *Crónica de Turpín*, escrita hacia los siglos XII o XIII en Galicia, y su popularidad en Puerto Rico, en el siglo XX, parecería sorprendente, como la enumeración de los Doce Pares por un informante del Barrio Negro de Corozal en 1950, y que incluye a Roldán, Olivero y Ogel de Darnoi, a Naime de Babiera y Basín de Genovay, a Ricarte de Normandía, Gerardo de Nondill, Guarín, Guiz de Borgonia, el duque Filtry y Balduino, el hermano de Roldán (Jiménez de Báez 1964, p. 349). Glosas normales, largas, de pie forzado, décimas de aguinaldo, hojas sueltas —todas las formas del decimario popular coinciden en el gran tema, versado *por mitología*. Pero el señalamiento más interesante de Yvette es el que se refiere a la presencia de la letra escrita en la tradición oral carolingia —por ejemplo, la panameña, en la que se hace alusión al libro original y a la traducción que hace posible la *glosa* poética:

La historia de Carlomagno
la escribieron en latín;

¹ La edición citada por Yvette Jiménez y María Cadilla se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid.

el arzobispo Turpín
la tradujo al castellano. (*id.*).

Yvette hace notar, exactamente, cómo el texto oral remite a una fuente escrita. Por ejemplo, cuando dice el cantor: “Lo leí”, “Nos dice la historia que esto así pasó” —o cuando una glosa advierte, rememorando el libro de cordel: “Lea *El espejo historial*” (Jiménez de Báez 1964, pp. 349-350). Y así sucede, en general, con la literatura callejera y de masas: a partir de fuentes impresas, se ofrece a lecturas colectivas, populares por su apropiación, y que se transmiten en voz alta.

Más recientemente, Maximiano Trapero escribía que “el romance de la historia de Carlomagno y sus Doce Pares ha llegado a ser, seguramente, uno de los más divulgados por todo el mundo hispánico”, y también “de los más repetidos, aunque sólo fuera en alguna de sus muchas partes, o incluso sólo en sus primeros versos, dada su extraordinaria longitud”. El erudito añadía que el romance se escuchaba “hasta en una de las regiones más recónditas de América, en las selvas del occidente de Colombia” —hasta en Tutunendo, una población de raza negra de mil habitantes en el departamento de Chocó, donde se recogieron, en 1974, tres series de décimas glosadas con la *Historia de Carlomagno y los Doce Pares* (Trapero 1995, pp. 56-57).

En 1918, el folclorista J. Alden Mason añadía un testimonio que afirmaba que la leyenda de Carlomagno y los Doce Pares se publicaba todavía en las Filipinas, en libros de cordel escritos en prosa y en verso, “in the native tongues” (Alden 1918, p. 383). La misma Yvette Jiménez informa, en otro trabajo, que el tema es frecuente en México, y que en la Huasteca potosina se considera propio, no de la *mitología*, sino de la *historia sagrada* (Jiménez de Báez 1992, p. 485). Lo cual no sorprende, dado el trasfondo de Guerra Santa que subyace al ciclo, proyección fantasmal de un odio atávico contra el Islam que llegó a reproducirse en todos los territorios hispánicos.

Más de una décima de las que recoge Alden Mason atestigua el poder de las armas de los Doce Pares, esa especie de Legión de Super-

héroes heredada del Medievo francés, en una *justa* en la que turcos —o “judíos” — son masacrados por las espadas de los Doce Pares.

4. CONTROVERSIAS Y DESAFÍOS

Una décima potosina del ciclo de Carlomagno y los Doce Pares —basada, según declara su autor, en la *Historia*, y recogida, junto con otras nueve *décimas* o *valonas* de extraordinaria calidad, en el poblado de Armadillo, San Luis Potosí, por la investigadora Socorro Perea—, dramatiza la desesperación teológica que experimenta el Almirante turco, padre de la traidora Floripes y del gigante Fierabrás. Todo en un tono que no deja de ser festivo:

A aquellos dioses los maldecía
el Almirante, muy indignado;
corrió a acabarlos, desesperado,
porque en sus dioses ya no creía
(Perea 1980, p. 158).

Lo más curioso es, sin embargo, cómo las décimas que siguen a esta copla adoptan un tono interrogativo propio de los “encuentros” o *desafíos* poéticos que aún se practican en la Huasteca potosina. Tono de cosa sabia o erudita —en libro popular—, que habla de “cómo miraban, en la región de Armadillo”, la *Historia de Carlomagno y los Doce Pares* (Perea 1980, p. 166). El desafío lanzado por el poeta o *poesillero* implica una modalidad especial —la de la *bravata*:

Deseo me digas su nombramiento
de cada uno de aquellos dioses,
para que pienses y me reposes
si eres un poeta de entendimiento.

Donde la palabra “poeta” se pronuncia *pueta*, como suele suceder en el ámbito de la poesía popular mexicana —un ámbito que no es ajeno a las historias ni a los diccionarios:

Yo no me valgo del diccionario
que da la rima y sus prevenciones;
yo creo, al tratarse de estas cuestiones,
lo que les vale será un rosario.
Yo los veo al frente del vecindario
con una rima de tontería,
pero en la *Historia* se nos vería
las liales rimas con sus porciones

(Perea 1980, p. 159).

Si los versos anteriores pertenecen a Herculano Vega, los siguientes son propiedad de Francisco Berrones y forman parte de una *valona* cantada en otro encuentro entre poetas:

Te pregunto entusiasmado
de aquel puente de Mantible,
de aquel gigante terrible
que el puente tenía guardado.
Te pregunto lo ignorado:
qué tantos arcos tenía;
sus torres cuántas serían,
de qué material formadas;
por qué las vido elevadas
Ricarte de Normandía

(Perea 1980, p. 153).

La mitad de las piezas del maravilloso corpus recogido por Socorro Perea tuvo su origen en *desafíos* poéticos, como pregunta o como respuesta de lo que en otras partes se llama *controversia*, *contrapunteo* o

porfia. Como lo recuerda José Durand, ya Carrizo había advertido que “los versos de preguntas son de muy viejo arraigo peninsular” (Durand 1980, p. 180, n. 27), y había incluido, en su *Cancionero de Tucumán*, “payadas tucumanas que preguntaban y respondían sobre Ricartes y el moro Clarión, o bien sobre Carlomagno y sus Pares” (Durand 1980, p. 185).

5. CARLOMAGNO EN EL SERTAO

Como lo han señalado, entre otros, Raymond Cantel y Paul Zumthor, o especialistas como J. Pires-Ferreira —en su libro *Cavaleria em cordel*—, los *folhetos* populares nordestinos han funcionado, en su conjunto, como “un véritable conservatoire de l’imaginaire et du discours poétique médiévaux” (Zumthor 1980, pp. 229-230). Así, el corpus trabajado por la erudita brasileña incluye no menos de quince *folhetos* que narran las mágicas victorias de Oliveros y Roldán, de Carlomagno y los Doce Pares (Zumthor 1980, p. 236). La fuente de estos últimos relatos es una traducción hecha en Lisboa, a partir del castellano, de la *Historia de Carlomagno y los Doze Pares de Francia*, traducida a su vez del francés —una obra que, de acuerdo con Paul Zumthor, “était vers 1800 le livre le plus lu, privément et en public, avec la Bible”, en Brasil (Zumthor 1980, p. 237). Huellas de esa lectura se descubren en la fiesta de Pentecostés, cuando una justa espectacular opone a protagonistas con los nombres de los héroes de la epopeya de Roldán; o en la *congada*, un baile creado por los esclavos, a partir de tradiciones africanas, que pone en escena la batalla de Roldán y los Doce Pares contra el gigante Fierabrás (*id.*). Como dice Raymond Cantel, los motivos constitutivos del personaje de Roldán reaparecen en los tipos del *cangaceiro* y el presidente asesinado —Getulio Vargas, Kubistchek, Castelo Branco, Kennedy (Zumthor 1980, pp. 237-238). La *Historia de Carlomagno y los Doze Pares* tiene, es cierto, la peculiaridad de proyectarse como ficción en la historia, fan-

tasmalmente, en una suerte de *paso al acto* que, en este caso, no es criminal, pero que se inscribe en la memoria de la rebeldía, la guerra y la subversión:

Durant la guerre civile provoquée, entre 1912 et 1916, par le mouvement messianique du Contestado, un groupe de combattants d'élite, chez les rebelles, s'intitulait *Les Douze Pairs de France*, tandis que les chefs identifiaient leur mission à la "guerre de Charlemagne" (Zumthor 1980, p. 237).²

6. DANZAS DE CONQUISTA

En toda la franja central del territorio mexicano —desde la costa oriental de Veracruz hasta la vertiente occidental de Guerrero y Oaxaca—, sigue representándose hoy en día una danza indígena de temática medieval europea emparentada con las “danzas de moros y cristianos” y con las “danzas de conquista”: la *Danza de los Doce Pares de Francia* (Rubio 1996, pp. 145-146).

Como en las décimas tradicionales, la fuente sería la traducción hecha por Nicolás de Piamonte, en 1525, de la famosa crónica de Turpín y de un poema sobre la contienda de Oliveros y Fierabrás, que, como en el caso de las décimas, ocupa un espacio central en esas danzas por lo atractivo de su argumento lúdico, simbólico, ritual. La “relación” de la danza se conserva —en el caso del pueblo de San Miguel Ajusco, cercano a la Ciudad de México— en un cuaderno mecanografiado a partir de una copia manuscrita, otorgada a los ve-

² Tres *folhetos* de cordel brasileños compuestos por Leandro Gomes de Barros sobre Carlomagno y Fierabrás se reproducen en una antología de *Literatura popular em verso*: “Batalha de Ferrabraz com Oliveiros” (1976, pp. 135-173), “Batalha de Oliveiros com Ferrabraz” (pp. 175-232) y “Batalhas de Oliveiros com Ferrabraz” (pp. 233-282). A la lectura popular, el fantasma y el “paso al acto”, me referí en un trabajo sobre *La destrucción de Jerusalén*.

cinios del pueblo por los de Mexicaltzingo, en un proceso de *transmisión ritual* que produce un texto plagado de modificaciones e incorrecciones que pueden impedir una lectura fluida o literal, pero dejan vivas las huellas de una composición octosilábica, aun en su transcripción lineal, así como palabras y figuras que convierten al coloquio —puesto que se trata de una “danza”, pero también de un espectáculo teatral— en una “reliquia literaria” (Rubio 1996, p. 152). Como dice el mismo investigador, se trata de un verdadero guión de características teatrales, destinado a transmitir un mensaje a través de una *performance*, un espectáculo *multimedia* reducido a lo esencial y que mezcla música, danza y teatro (*id.*) —y también guerra, sacrificio, ritual.

A diferencia de los cristianos, los moros portan una máscara de madera con rasgos netamente occidentales —piel blanca, bigote, barba y cabellos rubios— que impide cualquier familiaridad en una danza cuya estructura (con sus desafíos y combates entre los capitanes de los dos ejércitos) es la de los *torneos* medievales, y al final de la cual muchos danzantes salen heridos por el filo de los machetes con los que uno y otro bando van armados (Rubio 1996, p. 162).

7. LA BATALLA DE OLIVEROS Y FIERABRÁS

Prácticamente todos los investigadores que se topan, en un momento dado, con la *Historia de Carlomagno y los Doce Pares de Francia* se refieren a la popular, y apócrifa, traducción de Nicolás de Piamonte, con sus tres partes inspiradas en *El espejo historial* y en una gesta francesa que relata la batalla de Oliveros con Fierabrás. Ningún trabajo, empero, se refiere de modo amplio o exhaustivo al “libro más leído del mundo”, y a mí me ha sido imposible localizar una edición moderna en alguna biblioteca o “librería de viejo” mexicanas. Una edición mutilada de 1779 es la única que he podido consultar, pero se interrumpe al terminar el capítulo 64 —de 76 ó 79 que, de acuerdo con José Du-

rand, solían constituir la obra (1980, p. 169).³ Ésta se compone, como lo señala el traductor en su prólogo, de tres libros, el segundo de los cuales —13 a 58— “habla de la muy cruda batalla que tuvo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandría”, y “está en metro francés, y muy bien trobado” (a4r y a4v).

La estética *tremendista* del cordel se funde aquí con la imaginación caballeresca:

Y alzados los dos valientes caballeros sobre los estrivos, olvidando todo el temor de morir, se dieron tan terribles golpes que ni la firmeza de los escudos ni la fuerza de tan vigorosos brazos no pudo defender que las espadas no llegasen a los yelmos, y fueron los golpes de tanta fuerza que entrambos a dos cayeron sobre los arzones de la silla de pechos, perdido todo el sentido; y de la grande fuerza hincaron los caballos las rodillas en el suelo, y dos grandes partes de los escudos cayeron en tierra, y fue el golpe de Fierabrás tal que, resvalando su espada del yelmo de Oliveros, descendió a los pechos, y hendió el arnés, y todas las armas, e hirió a Oliveros en la teta izquierda (20, pp. 58-59).⁴

Imagen que es una reminiscencia de las primeras heridas infligidas a Oliveros por Fierabrás —reminiscencia, a la vez, de la herida de lanza de Longinos en el “santo costado”, o “la teta izquierda”, de Jesucristo, e invocada por Oliveros a la hora de su agónica oración:

³ El volumen se encuentra en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México. Durand dice, en una nota, que Stanley L. Robe compró en Bogotá una edición mexicana de 1957 y que don Luis Bolland le mostró varios ejemplares impresos en México en 1963 (Durand 1980, p. 172, n. 10). Y unas páginas antes: “Continuamente reimpresa durante el primer tercio de nuestro siglo, siguió reeditándose hasta mediados, y no cabe aún afirmar cuál tirada será la última: la casa mexicana Herrero la ha vuelto a sacar a luz en tiempos aún cercanos” (Durand 1980, p. 169).

⁴ Cito la *Historia* por capítulo y números de páginas. El prólogo se enumera hoja por hoja: de la a1 a la a4.

Y en este tiempo no cesaban los caballeros de herirse cruelmente; de manera que Fierabrás cortó un haro de acero dorado y labrado a maravilla que tenía Oliveros alrededor de su yelmo, y le cayó sobre los ojos, y el golpe le abolló las armas y le hirió en los pechos. Oliveros, malamente herido [...], empezó a decir: “[...] y los judíos, envidiosos, te clavaron en la cruz, y estando en ella, Longinos con la lanza abrió tu santo costado, y de él salió sangre y agua, y cayendo en los ojos del ciego Longinos, cobró la vista que tenía perdida, y creyó en ti” (22, pp. 53-54).

Ciego está Longinos, el incrédulo, y Oliveros, que por la sangre y la armadura rota no puede tampoco ver. Pero el que sí ve la sangre y las heridas, paradójicamente —sangre y heridas asimilables, enteramente, a los *misterios* de la Pasión—, es Fierabrás, conquistador y traidor, respectivamente, de Jerusalén y del Islam. Entre las presas hechas, en efecto, por el gigante en Jerusalén están los “bálsamos” sacralizados y convertidos en medicinas mágicas por el contacto con el cadáver del Salvador que el infiel carga como pertrechos de batalla:

Y viendo Fierabrás que salía [sangre] por las junturas de las armas, le dixo: “Por cierto, [Oliveros], tú no dices verdad, que no puedes negar que tu cuerpo está llagado; y decirte he cómo sanarás en un punto, aunque más llagas tuvieses: llégate a mi caballo y hallarás dos barrilejos atados al arzón de la silla llenos de bálsamo, que por fuerzas de armas gané en Jerusalén; de este bálsamo fue embalsamado el cuerpo de tu dios, quando le descendieron de la cruz y fue puesto en el sepulcro; y si de ello bebes, quedarás luego sano de todas tus heridas” (20, p. 44).

En el imaginario de las “caballerías de cordel”, la *sangre* tiene valor de sacrificio y de resurrección, y el desafío cobra la apariencia de una representación alegórica y fantástica de la Pasión: la lanza de Longinos atraviesa el corazón de Oliveros, resucitado en virtud del bálsamo apli-

cado para conservar incorrupto el cuerpo del Señor. Sin embargo, el trasfondo milagrero de este artificio de novela popular —y no hay que olvidar el hecho de que el infiel es el que ofrece el brebaje salvador— es conjurado al final de la batalla a caballo, cuando los “barriles de bálsamo” ejercen su dosis de magia para desaparecer sumergidos en las aguas:

Y luego, como feroces leones, se fue el uno para el otro, y los golpes fueron tales que vieron los christianos el fuego que de las armas salía, y Oliveros acertó a Fierabrás en un muslo, y falseadas las armas, le metió la espada por la carne, y salía de él mucha sangre. Viéndose el pagano tan mal herido, desviado algún tanto de Oliveros, muy presuntamente bebió del bálsamo y quedó del todo muy sano de su herida, y de esto fue muy triste Oliveros, y con grande enojo le dio un gran golpe con la espada, y Fierabrás se cubrió del escudo y descendió el golpe al arzón de la silla, cortó una cadena en que estaban atados los barriles de bálsamo y cayeron entrambos en el suelo, y del gran golpe se espantó el caballo y, huyendo, se desvió gran trecho de Oliveros, tanto que tuvo lugar de se apearse y beber del bálsamo a su placer, y luego se sintió sano, ligero y dispuesto, como si nunca hubiera sido herido, y de esto dio infinitas gracias a Dios y dixo entre sí: “Ningún buen caballero debe pelear con esperanza de tales brebajes”. Y tomando entrambos barriles los echó en un caudaloso río que cerca de allí pasaba, y fueron al hondo del agua (20, pp. 60-61).

El pasaje, fascinante desde el punto de vista de la acción, la magia y la aventura, y con un fuerte componente visual —y poético—, remite estéticamente al *comic* y a los *cartelli* sicilianos que ilustran las historias de los *paladini* de Francia y que abordaremos después.⁵ Y es que existe una línea que va de las “caballerías de cordel” a la *novela de folle-*

⁵ En los años cuarenta se publicaba en México una historieta satírica de espada-chines, de gran popularidad y de lenguaje muy populachero. Se llamaba *Rolando el Rabioso* y la dibujaba Gaspar Bolaños (Aurrecoechea 1994, p. 146).

tín —en su vertiente de “espadachines” — y al *comic*, por no hablar de otra línea que lleva de las gestas de los héroes castellanos a las tropelías de los bandoleros y contrabandistas del siglo XVIII.

Una especie plebeya de *teatro de la crueldad* se proyecta en sangrientas escenas de guerra contra los infieles —de magia y decapitaciones, de furia, rabia y despedazamiento del cuerpo, como si el héroe, poseído por una “manía melancólica”, se abandonara a la locura:

Y le dio tal golpe [al turco] que le sacó de sentido, y estaba para caer de la silla, y le tomó Oliveros por el brazo y sacó el yelmo de la cabeza, y con el pomo de la espada le hizo saltar los sesos (26, p. 72).

Como el buen Oliveros se vio a pie, y casi desarmado, y solo entre tantos turcos, como lobo rabioso, sin esperanza ya de vivir, andaba entre ellos matando y derribando caballeros y peones, cortando brazos y piernas, abollando yelmos y desguarneciendo arneses, de tal suerte que todos ellos estaban muy espantados de sus bravos golpes; mas acudió tanta multitud de paganos que, siendo ya cansado, y en muchas partes de su cuerpo herido, le derribaron en el suelo, y atadas las manos atrás le pusieron en una acémila (27, p. 73).

8. CONTINUACIÓN DE LA BATALLA

El primer ciclo de romances incluido por don Agustín Durán en la “Sección de romances vulgares caballerescos” que abre su “Romancero de romances vulgares” (1849-1851) era el de los “Romances de Carlomagno y los Doce Pares de Francia” (núms. 1253 a 1260). Se trataba de ocho romances compuestos por el poeta Juan José López, “según el libro vulgar de Carlomagno y la crónica del arzobispo Turpín” (Durán 1849-1851, p. 229). De acuerdo con el editor, enemigo jurado de los *romances de ciego*, o *vulgares*, como los llamó, “la degeneración o cambio de los romances populares viejos o antiguos al vulgar es menos rápi-

da en los de Carlomagno”, a causa justamente de su apego a la *Historia* —“modelo único de ellos” con la “falsa crónica de Turpín”—, pese a su carácter de “libro vulgar”, o de “historia ficticia vulgar” (Durán 1849-1851, p. 231, n. 1).

Mucho antes de que los poetas de la Huasteca, Puerto Rico o el Sertao trovaran en sus décimas la batalla de Oliveros y Fierabrás, ya lo habían hecho los ciegos en las plazas y pueblos de España quizá desde el siglo XVI, recitando los romances impresos y puestos a la venta en forma de pliegos de cordel. Los dos primeros romances reproducidos por Agustín Durán narran la famosa batalla, y describen a un Fierabrás con aires de gigante de cuento:

Ya sabrán que hubo en Turquía,
 en nuestros pasados tiempos,
 el almirante Balán,
 señor de todos sus reinos.
 Este tal tenía un hijo
 agigantado en su cuerpo
 que con quince pies de largo
 era una torre de huesos,
 y por su grande valor
 este nombre le pusieron:
 Fierabrás de Alejandría,
 el que a nadie tuvo miedo

(Durán 1849-1851, p. 229).

Algunas escenas narradas tienen mucho de guiñol o de teatro de marionetas. Como esa escena en que Oliveros —“que se hallaba malherido”— reacciona al desafío de Fierabrás. Y la reacción de Fierabrás ante Oliveros recuerda la fábula —infantil⁶— de David y Goliat:

⁶ El maestrescuela de Perico, en *El Periquillo Sarniento*, le manda una “esquelita” a su padre diciéndole que “nunca convenía que yo leyera”, dice el propio Periquillo, “La *Historia de Carlomagno y Doce Pares*, ni otras boberas de éstas, que lejos de formar,

Y así que se vio armado,
 saltó de la cama al suelo,
 estirándose los brazos
 y manejando los miembros
 por ver si firmes estaban,
 y para más prueba de ello
 saltó dentro de la sala
 un salto que le midieron
 veinte y cinco pies en alto,
 pero al caer en el suelo
 se le abrieron las heridas
 y, la púrpura vertiendo,
 mandó traer el caballo,
 y así que lo vio compuesto,
 sin poner mano en la silla,
 de un brinco montó ligero.

[...]

Levantado ha la cabeza,
 y vio un hombre tan pequeño
 y tan sin pelo de barba
 que traía tanto arresto:
 “Ve y dile a tu Carlomagno
 que tengo por menosprecio
 de emplear en ti mis armas,
 que eres muy niño y pequeño”
 (Durán 1849-1851, p. 230).

Los versos del romance son fieles a la letra del libro. Pero el texto se

cooperan a corromper el espíritu de los niños, o disponiendo su corazón a la lubricidad, o llenando su cabeza de fábulas, valentías y patrañas ridículas” (Fernández de Lizardi 1982, pp. 72-73).

transforma al adentrarse en el ámbito de la *voz* —y exagera, así, los efectos retóricos y *tremendistas* de la poética “vulgar”, que acrecienta el *suspense* ante la espera de otro anunciado pliego suelto:

Se pusieron los escudos
y se apretaron los yelmos;
tomó Fierabrás la lanza
y está con ella blandiendo;
se retiran uno de otro
y a la seña que se hicieron
se arrancaron los caballos,
y fue tan recio el encuentro
de los dos tremendos golpes
que el uno al otro se dieron
que se quebraron las lanzas
y ambos a dos caballeros
sobre el arzón de la silla
ambos quedaron de pechos.
Meten mano a las espadas
y como lobos sangrientos
se embisten el uno al otro,
dándose golpes muy recios:
más de dos horas y media
duró el combate primero.

[...]

Dejemos en este estado
este romance primero,
que en otra segunda parte
diré de los caballeros

(Durán 1849-1851, p. 231).

El fin del “combate primero” coincide, pues, con el fin del “romance primero”. Las batallas constituyen —como sucedía en la “novela” y sucede aún en las décimas populares— el foco de atención del relato, que debemos imaginar de una manera teatral, en voz alta, por un narrador capaz de hacer inflexiones de voz e imitar las voces —caricaturizadas, se diría— de los protagonistas, gesticulando y esbozando acciones correspondientes a la emoción de la batalla, en una verdadera *performance* destinada a atraer la atención del público. Por eso, el romance apela —como los narradores populares— a la visualidad, a una narración *gráfica*. Y si el “romance primero” termina con la revelación de la identidad de Oliveros —elemento dramático típico de las narraciones populares y clímax psicológico del pliego—, la “segunda parte” llama al público a volver al campo de batalla y atestiguar el “desbarate”:

Volvamos ahora al campo
donde están los caballeros
con las armas destrozadas,
desbaratados los yelmos,
las viseras quebrantadas,
los escudos por el suelo
(Durán 1849-1851, p. 232).

Al combate a caballo sigue el combate a pie, intensificando y alterando el esquema reiterado del desafío. La imagen de las *chispas* como incendio aparece en el libro de cordel:

Se desmontó Fierabrás
y ambos a dos en el suelo
arman tan cruel batalla
que parecía un incendio,
que las chispas de las armas
querían llegar al cielo (*id.*).

Ciertos giros espectaculares en el curso de la contienda —cuando el héroe se queda sin armas, por ejemplo— exigen al narrador apoyarse en gestos miméticos, exclamaciones y silencios, para evitar que el oyente de la historia se pierda en la confusión de las acciones:

En aqueste mismo tiempo,
con un pedazo de escudo
que en la mano traía puesto
se lo tiró con gran fuerza,
y con tiro tan certero
que le quebró la visera
y sobre el ojo izquierdo
le metió toda la punta,
y pegó un grito tan fiero
que el caballo se asombró [...] (*id.*).

La descripción de los duelos con espada alterna con los desafíos verbales, como en la secuencia que culmina con la derrota total de Fierabrás a manos de un renacido Oliveros:

“¡Pagano, ya tengo espada,
ahora aquí nos veremos!”
Fierabrás le dice: “Amigo,
mucho en el alma lo siento,
ven y tomarás la tuya,
y dame la mía en premio”.
“Primero quiero temprarla,
por ver si es fuerte el acero,
y si no es como la mía
luego después trocaremos”.
Se embisten el uno al otro,
pero, a los lances primeros,
le dio a Fierabrás un golpe

que le cortó todo el yelmo,
y parte de la cabeza
y andaba como sin tiento;
le aseguró una estocada
por el costado izquierdo (*id.*).

La horrible escena que sigue a la conversión de Fierabrás aparece al final del pliego:

Como no tenía lanza
quiso aguardarlo en el suelo;
se desmontó del caballo
y llegó el turco soberbio,
y al tiempo de ir a tirarle
pegó un bote muy ligero
y se metió por debajo
y le agarró del pescuezo,
y quitándole la lanza
tomó el escudo y el yelmo,
que es lo que falta le hacía,
y por despacharlo presto,
con el pomo de la espada
le pegó un golpe tan recio
encima de la mollera
que le hizo saltar los sesos
(Durán 1849-1851, p. 233).

Y en el romance aparece también la escena de rabia y furor, la locura y la carnicería:

Se entró por medio de todos,
sin el temor de los riesgos;
a unos hiere y a otros mata,

a otro derriba en el suelo,
y como es tanta la gente,
me lo llevaron en medio;
dándole algunas heridas,
lo llevaron prisionero (*id.*).

Una carnicería protagonizada por los Once Pares convertidos en “lobos carniceros”:

Se armó tan cruel batalla
que los once caballeros
andaban por aquel campo
como lobos carniceros
y de los diez mil que había
no quedaron ni ochocientos (*id.*).

9. LOS PALADINES DE FRANCIA

En Sicilia, la tradición carolingia sobrevive, no en forma de versos cantados o de impresos populares, ni en las danzas de “moros y cristianos” de las comunidades indígenas, sino en el teatro de marionetas —los famosos *pupi* sicilianos. De acuerdo con Antonio Pasqualino, uno de los herederos del célebre *pupari* de Palermo, Giacomo Cuticchio, los argumentos épicos franceses que se recrean en la *opera dei pupi* formaron parte del repertorio de los juglares y los *cantastorie* sicilianos, narradores callejeros que —recitando o cantando— contribuyeron a transmitir las historias contadas en los libros populares (Pasqualino 1986, p. 12). Pero fue en la primera mitad del siglo XIX cuando, provenientes de Nápoles, llegaron los marionetistas que representaron por primera vez la *Storia dei Paladini di Francia* (Pasqualino 1986, p. 13), uno de los pocos “libros del pueblo”, según dice Antonio Pasqualino, que existieron en el Ochocientos, impreso muchas veces en ediciones económi-

cas—igual que la *Historia de Carlomagno y los Doce Pares de Francia*— e inspirado en el relato de un *cantastorie* florentino del siglo xv, Andrea di Barberino (Pasqualino 1986, p. 39).

Junto con algunas “vidas” de santos y de bandoleros, la *Storia* es la pieza principal del repertorio siciliano.⁷ Como en el caso de los romances de bandoleros y contrabandistas, que recitaban y vendían los ciegos españoles, la *opera dei pupi* fue vista por las autoridades como una incitación al crimen y la rebeldía (Pasqualino 1986, p. 17). Y si en un principio, los *cantastorie* eran los difusores de esos relatos caballerescos y religiosos, cómico-satíricos y de *crónica negra* —acompañándose de un organillo, alternando partes cantadas y recitadas, y declamando con una peculiar “escansión rítmica” los pasajes dramáticos y las batallas—, la *opera dei pupi* va a tomar prestada una técnica fundamental de esos cuentistas: el *racconto a puntate* o “relato por entregas”, una técnica que ya encontrábamos en los pliegos de romances “vulgares” del ciclo carolingio y que va a explotarse generosamente en los folletines decimonónicos (Pasqualino 1986, p. 12).

Durante las representaciones, el *pupari* improvisa los parlamentos de cada uno de los protagonistas de la *Storia* a partir de un *copione* manuscrito —como los de la *Commedia dell’Arte*, con apuntes sobre la escena y las acciones, el argumento del diálogo y unas pocas frases registradas literalmente—, y a partir de la experiencia y la memoria de parlamentos y fórmulas fijas acumuladas en años de trabajo (Pasqualino 1986, pp. 19-20). En Palermo, el *pupari* recita todas las partes de la obra, incluidas las de las mujeres, con hábiles mutaciones de la voz (Pasqualino 1986, p. 20). Uno o dos violines, una fanfarria, o más modernamente un organillo, acompañaban las acciones y alternaban con las escenas en que se hablaba —una señal del *pupari*, golpeando el suelo con el pie en dos ocasiones, los hacía comenzar o interrumpirse. Las melodías más tocadas en la *opera dei pupi* venían de raíces

⁷ Entre las vidas de bandidos se cuentan: “Antonio di Basi detto Testalonga”, “Giuseppina la brigantessa”, “Marziale, brigante assassino”, “Varsalona”, “Pasquale Bruno” y dos versiones diferentes de *I Beati Paoli* (Pasqualino 1986, p. 18).

tradicionales: una era el *lamento*; la otra, la *battaglia* (Pasqualino 1986, p. 19).

10. RITUALES DE BATALLA

Las batallas de la *opera dei pupi* tienen su origen en las danzas con espadas y procesiones de los antiguos ritos agrarios primaverales; su representación no es realista, ya que se apoya en movimientos rítmicos repetitivos y simétricos, como una danza armada (Pasqualino 1986, p. 11). Cada batalla comienza y concluye con fórmulas verbales fijas que enmarcan el desafío, y el movimiento de los combatientes responde a un ritmo establecido por el pie del *pupari* (Pasqualino 1986, p. 25).

Las batallas campales comienzan con un enfrentamiento entre soldados que agitan sus lanzas con ambas manos. Siguen, luego, los encuentros entre caballeros. Los héroes cristianos matan, en choques muy breves, a varios soldados enemigos, antes de enfrentar y matar a los héroes sarracenos —cuyas marionetas se construyen para ser decapitadas o partidas en dos mitades. Los cristianos entran por la derecha; los sarracenos, por la izquierda. La danza armada varía según la región de que se trate. He aquí una breve descripción de la *battaglia* palermitana:

La *battaglia* si esegue su un ritmo ternario sempre più affrettato. Lo scudo è sempre sollevato, il braccio destro rotea la spada in basso a destra durante le due prime battute, poi, durante il tempo della terza, la porta prima in alto a sinistra, dove cozza due volte con la spada avversaria, e poi, durante la pausa, in basso e a destra, cioè al punto di partenza (Pasqualino 1986, pp. 25-26).

La batalla es el momento culminante del espectáculo de la *opera dei pupi*, como lo muestra su complejidad formal y el hecho de que las

“veladas” toman en general su nombre de la muerte violenta de uno de los protagonistas de la batalla (Pasqualino 1986, p. 26). No obstante la distancia que existe entre la *opera dei pupi* y los pliegos de cordel españoles, es posible descubrir en ellas afinidades sorprendentes: una ficción carolingia transmitida por un “libro del pueblo”; una recitación pública, gestual, originada en la lectura en voz alta, a lo largo de una serie de “sesiones” consecutivas; y por último, una formalización *ritual* de la violencia y la batalla.

11. LA ÓPERA DESCUARTIZADA

En el capítulo 25 de la Segunda parte del *Quijote*, un “famoso titiritero”, maese Pedro, va a poner en escena “el retablo de la libertad de Melisendra, dada por el famoso don Gaiferos, que [como opina el ventero] es una de las mejores y más bien representadas historias que de muchos años a esta parte en este reino se han visto” (Cervantes 1975, pp. 142-143). Escuchemos cómo presenta la pieza el “trujamán” de maese Pedro, un muchacho que —como otros muchachos en cuyas bocas andan los romances “por esas calles” de España—, “con una varilla en la mano”, actúa de “intérprete y declarador de los misterios del tal retablo”, al comienzo del capítulo 26:

Pendientes estaban todos los que el retablo miraban de la boca del declarador de sus maravillas, cuando se oyeron sonar en el retablo cantidad de arabales y trompetas, y dispararse mucha artillería, cuyo rumor pasó en tiempo breve, y luego alzó la voz el muchacho, y dijo:

—Esta verdadera historia que aquí a vuestas mercedes se representa es sacada al pie de la letra de las corónicas francesas y de los romances españoles que andan en boca de las gentes, y de los muchachos, por esas calles [...]. Y aquel personaje que allí asoma con corona en la cabeza y ceptro en las manos [y aquí el muchacho seña-

laría con la vara] es el emperador Carlo Magno (Cervantes 1975, pp. 155-156).

Por cierto que, al estrépito de trompetas y atabales, y al de la artillería, se añadirá poco después el son de las campanas “en las torres de todas las mezquitas” —para escándalo de don Quijote, que interrumpe la pieza y dice a maese Pedro, metido dentro del retablo:

—¡Eso no! —dijo a esta sazón don Quijote—. En esto de las campanas anda muy impropio maese Pedro, porque entre moros no se usan campanas, sino atabales, y un género de dulzainas que parecen nuestras chirimías, y esto de sonar campanas en Sansueña sin duda que es un gran disparate (Cervantes 1975, p. 165).

Corrigiendo el error y llegado el momento de mayor exaltación de la historia —la huida de don Gayferos con Melisendra y la persecución de los moros—, el muchacho aplica la observación hecha por don Quijote y enumera las trompetas y dulzainas, los atambores y atabales que suenan, tocan y retumban en el tinglado, como otra música ritual de la batalla. Y todo para provocar la locura del caballero, que convierte el retablo en campo de batalla:

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don Quijote, parecióle ser bien dar ayuda a los que huían, y levantándose en pie, en voz alta dijo:

—No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaíferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla; no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Y diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo, y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titirera morisma, derribando a unos, descazando a otros, estropeando a éste, destrozando a aquel, y, entre

otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de mazapán (Cervantes 1975, pp. 166-167).

Si comparamos la acción de don Quijote con las que hemos observado en la *opera dei pupi* siciliana, veremos que son parecidas, y que los mecanismos que hacen posible que las marionetas de los héroes sarrazenos sean decapitadas o partidas en dos mitades aparecen en el retablo de maese Pedro —en las figuras del rey Marsilio y del emperador Carlomagno:

Mas no por esto dejaba de menudear don Quijote cuchilladas, mandobles, tajos y reverses como llovidos. Finalmente, en menos de dos credos, dio con todo el retablo en el suelo, hechas pedazos y desmenuzadas todas sus jarcias y figuras: el rey Marsilio, mal herido; y el emperador Carlo Magno, partida la corona y la cabeza en dos partes (Cervantes 1975, p. 167).⁸

Así, de una manera irónica, vuelve a reiterarse el efecto de los mecanismos propios de las lecturas y espectáculos populares: violencia, crueldad y *tremendismo* lo más gráficos posibles y que desembocan en una acción, en un *paso al acto*. Ese es obviamente el tema de *Don Quijote* y así lo aplica el héroe cervantino a la lectura —o a la escucha— de un romance callejero del ciclo de Carlomagno, convertido en un retablo de títeres por él descuartizado:

⁸ Las heridas de ambos reyes se aclaran a la hora en que se calcula el costo de los destrozos hechos por don Quijote: “Y luego maese Pedro alzó del suelo con la cabeza menos al rey Marsilio de Zaragoza, y dijo: —Ya se ve cuán imposible es volver a este rey a su ser primero; y así, me parece, salvo mejor juicio, que se me dé por su muerte, fin y acabamiento cuatro reales y medio”. La figura de Carlomagno, en cambio, está partida de parte a parte: “—Pues por esta abertura de arriba abajo —prosiguió maese Pedro, tomando en las manos al partido emperador Carlo Magno—, no sería mucho que pidiese yo cinco reales y un cuartillo” (Cervantes 1975, pp. 171-172).

Estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra, don Gaiferos, don Gaiferos, y Carlo Magno, Carlo Magno (Cervantes 1975, p. 170).

Para concluir, quiero copiar tres testimonios transmitidos por Antonio Pasqualino, en los cuales se trata, sí, de una acción, pero de un *paso al acto* que se consuma dentro de la ficción, contra sus protagonistas o contra ella misma, en una suerte de alucinación que llega a su paroxismo en esa escena —casi artaudiana— en que el Quijote desmantela el escenario. Y una última acotación de Pasqualino nos revela el carácter ritual del *descuartizamiento*:

Le reazioni contro il traditore potevano ancora ieri esplodere in forma violenta. Ho sentito raccontare dello spettatore che a Gela acquistò il Gano di Maganza dal puparo, lo appese ad un albero e gli sparò a lupara. L'indomani sera, quando un nuovo pupo comparve sulle scene nella parte del traditore, il giustiziere fece il finimondo, sostenendo che non era possibile perché Gano l'aveva levato di mezzo lui. Ho sentito raccontare che a Partinico uno spettatore sparò su Gano con la pistola durante lo spettacolo [...]. A Roma, nel 1854, il Gregorovius aveva assistito a una scena molto simile: "Una sera in cui si recitava la storia dello scellerato Ganellone, vidi un giovane scagliare un pezzo di legno sulla testa del vile traditore". Spesso alla fine della *Storia dei Paladini di Francia*, quando Gano veniva squartato, il pubblico si impadroniva dei pessi del suo corpo per infierire su di essi, farli a brani e spartirsi (Pasqualino 1986, p. 16).

BIBLIOGRAFÍA

- ALDEN MASON, J., "Porto-Rican folklore. Décimas, Christmas carols, nursery rhymes and other songs", *Journal of American Folklore*, 31 (julio-septiembre 1918), núm. 121, pp. 289-450.
- AURRECOECHEA, Juan Manuel y Armando BARTRA, *Puros cuentos. T. 3: Historia de la historieta en México (1934-1950)*, Grijalbo-Conaculta, México, 1994.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Istmo, Madrid, 1990.
- CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rodríguez Marín, Espasa-Calpe, Madrid, 1975.
- CONCOLORCORVO, *Lazarillo de ciegos caminantes*, SEP-UNAM, México, 1982.
- DURÁN, Agustín, "Romances de Carlomagno y los Doce Pares de Francia", en *Romancero general o Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Rivadeneyra, Madrid, 1849-1851, t. 2, pp. 229-245.
- DURAND, José, "Los Doce Pares en poesía popular mexicana", *Cuadernos Americanos*, 233 (noviembre-diciembre de 1980), núm. 6, pp. 167-191.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *Obras VIII. El Periquillo Sarniento*, ed. Felipe Reyes Palacios, UNAM, México, 1982.
- FLORES, Enrique, "La destrucción de Jerusalén. Fantasma, violencia y conquista en un libro de cordel del siglo XVI", *Revista de Literaturas Populares*, 3 (enero-julio de 2003), núm. 1, pp. 67-86.
- Historia del emperador Carlomagno, en la qual se trata de las grandes proezas y hazañas de los Doce Pares de Francia, y de cómo fueron vendidos por el traidor Ganalón, y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabrás, rey de Alexandria. Traducida al castellano por Nicolás Piamonte, Madrid, 1779, por Manuel Martín, calle de la Cruz, donde se hallará. Con las licencias necesarias.*
- JIMÉNEZ DE BAEZ, Yvette, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana, México, 1964.
- , "Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición", en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 467-493.
- LEONARD, Irving, *Los libros del conquistador*, 2ª ed., trad. Mario Monteforte Toledo, FCE, México, 1979.

- GOMES DE BARROS, Leandro, *Literatura popular em verso*, t. 2, Ministério da Educação e Cultura, Campina Grande, 1976.
- PASQUALINO, Antonio (ed.), *Dal testo alla rappresentazione. Le prime imprese di Carlo Magno*, Università di Palermo, Palermo, 1986.
- PEREA, Socorro, "Valonas y décimas potosinas de los Pares de Francia", *Cuadernos Americanos* 233 (noviembre-diciembre de 1980), núm. 6, pp. 145-166.
- RUBIO, Miguel Ángel, "Las gestas de caballería: los Doce Pares de Francia", en *Las danzas de conquista*, coords. Jesús Jáuregui y Carlo Bonfiglioli, FCE-Conaculta, México, 1996, pp. 145-164.
- TRAPERO, Maximiano, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*, Universidad de Las Palmas de la Gran Canaria, Las Palmas, 1995.
- ZUMTHOR, Paul, "L'écriture et la voix. D'une littérature populaire brésilienne", *Critique*, 34 (1980), núm. 394, pp. 228-239.

LA FONOTECA Y ARCHIVO DE TRADICIONES POPULARES DEL CELL Y LOS ESTUDIOS ETNOMUSICOLÓGICOS

Carlos Ruiz Rodríguez

Fonoteca del INAH

*Con profundo afecto y respeto
a Yvette Jiménez de Báez*

Si revisamos el desarrollo histórico de la etnomusicología en México, puede observarse que la disciplina ha seguido un curso bastante particular.¹ En este devenir, producto de coyunturas históricas diversas, se han entrecruzado políticas institucionales e iniciativas individuales difíciles de comprender si se separan del plano contextual en el que fueron llevadas a cabo. Un rasgo característico del quehacer etnomusicológico en México es su íntima relación con la trayectoria de algunas “fonotecas” orientadas al estudio, preservación y difusión de la música tradicional y popular. La Fonoteca y Archivo del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) puede contarse entre este tipo de fonotecas, tanto por su trayectoria individual como por su constante participación en iniciativas conjuntas orientadas al estudio de las tradiciones musicales.

Desde hace algunos años, Yvette Jiménez de Báez, como directora del Seminario de Tradiciones Populares, ha considerado que es priori-

¹ No obstante, en ciertos niveles, es posible encontrar también abundantes coincidencias con el desarrollo de la disciplina en otros países latinoamericanos. Entre otros, puede verse Gerard Béhague, “Reflections on the ideological history of Latin American ethnomusicology”, en *Comparative musicology and anthropology of music*, eds. Bruno Nettl and Philip V. Bohlman, The University of Chicago Press, Chicago, 1991, pp. 56-68; y Suzel Ana Reily, “Más allá del nacionalismo: trayectorias etnomusicológicas en Brasil”, *Desacatos. Revista de Antropología Social*, 2003, núm. 12, pp. 11-23.

rario alentar un acercamiento interdisciplinar en los estudios de literatura popular que allí se realizan. Esta disposición se ha reflejado en el esfuerzo permanente por incluir acercamientos musicales en las investigaciones, lo que ha hecho posible el paso de varios colegas músicos y etnomusicólogos por esta institución. Estos apuntes pretenden hacer un recuento general del trabajo etnomusicológico realizado hasta ahora en la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares del CELL.

ANTECEDENTES

A finales del siglo XIX, apenas a unos años de distancia de la invención del fonógrafo, comienzan a hacerse grabaciones etnográficas en México. Carl Lumholtz y Konrad Theodor Preuss son considerados los primeros en realizar registros de este tipo en el país. La labor de recolección es seguida, más tarde, por otros pioneros de la grabación en campo, como Henrietta Yurchenko, José Raúl Hellmer y Gonzalo Aguirre Beltrán, entre otros. Evidentemente, la labor de estos y otros investigadores dio origen a una significativa cantidad de acervos fonográficos. Aunque en un comienzo estos materiales se resguardaron en diversos tipos de lugares,² la iniciativa de crear recintos que conservaran acervos fonográficos de música y literatura popular comenzó a inicios de la década de los años setenta. En este periodo, algunas coyunturas permitieron la aparición de espacios institucionales que tuvieran que ver directamente con estos materiales. Así, se establecieron el Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares de la Dirección General de

² Al parecer, los primeros antecedentes de acervos fonográficos institucionales están relacionados con la Sección de Música del Departamento de Bellas Artes y el Instituto Indigenista Interamericano en la década de los años cuarenta. Véase Henrietta Yurchenko, *La vuelta al mundo en 80 años*, Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas, México, 2003, y Aurelio Tello, "El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa", en *El patrimonio nacional de México*, coord. Enrique Florescano, t. 2, CNCA-FCE, México, 1997.

Arte Popular (1971), el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (1972), la Oficina de Edición de Discos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1974), el Archivo Etnográfico Audiovisual del entonces Instituto Nacional Indigenista (1977) —hoy CDI— y el archivo fonográfico del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información del INBA (1974).³ Entre algunas otras tareas, las “fonotecas” fueron destinadas principalmente a “editar” y “guardar” acervos fonográficos. Pese a que la labor en estos lugares estuvo, desde un comienzo, vinculada a la investigación y difusión, la reflexión profunda sobre su razón de ser fue escasa.⁴ Así, estos recintos fueron tomando forma sobre la marcha, de manera más circunstancial que planeada; de ello se desprende ahora, en parte, la falta de coherencia que históricamente presentan algunos de ellos.

Es importante destacar que, en México, la gestación de fonotecas o archivos fonográficos de este tipo va de la mano de la progresiva generalización del término *etnomusicología* en un segmento del ámbito académico del país. La etnomusicología en México, en tanto disciplina, comienza a ser calificada así poco antes de iniciar la década de los años setenta. Los fundamentos primarios de esta disciplina, aunque se sustentan en el largo antecedente del Folclor Musical, en lo general, son

³ Para el tema de la conformación de fonotecas y sus antecedentes puede verse, entre otros: Baltasar Samper, “La sección de investigaciones musicales del Instituto Nacional de Bellas Artes y su labor folklórica”, en *Aportaciones a la investigación folklórica de México*, Imprenta Universitaria y Sociedad Folklórica de México, 1953, pp. 47-55; Gabriel Moedano, “La investigación folklórica y etnomusicológica en México”, *Boletín del Departamento de Investigación de las Tradiciones Populares*, México, 1975, pp. 7-20; Irene Vázquez, “La oficina de edición de discos del INAH”, en *Boletín del INAH*, tercera época, 1980, núm. 31, pp. 3-7; Hilda Rodríguez Peña, *Índice bibliohemerográfico de la danza tradicional mexicana*, DGCP, México, 1989, Guillermo Contreras Arias, “La colección de instrumentos musicales del CENIDIM”, *Bibliomúsica*, enero-abril 1994, núm. 7, pp. 49-54.

⁴ En la práctica, entre las diferentes personas que han tenido a su cargo una fonoteca, el término mismo de *fonoteca* tiene varias acepciones. La denominación bien merece una revisión histórica que contraste las orientaciones que cada fonoteca ha seguido.

dispersos y difusos. Esta falta de claridad se refleja en el devenir de los archivos fonográficos que acompañan su desarrollo. Es posible que la influencia de unas cuantas personas dedicadas al quehacer folclórico y etnomusicológico haya permeado estos reducidos entornos institucionales y el rumbo de los archivos. La trayectoria de los acervos recayó en posiciones individuales heterogéneas que no siempre presentaron iniciativas de estudio definidas o una postura explícita acerca del concepto *etnomusicología* y el término *fonoteca*. Así, el trabajo general de las fonotecas fue delineado por lo que algunos investigadores han calificado como una “etnomusicología aplicada”⁵ o una “etnomusicología empírica”.⁶ En este contexto, comienzan a consolidarse las fonotecas y, al final de esta etapa, a mediados de los años ochenta, se conforma la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares del CELL.

LA FONOTECA Y ARCHIVO DE TRADICIONES POPULARES

Como en el caso de otras fonotecas y sus respectivas instituciones, la fonoteca comenzó, físicamente, como un área que tenía diferentes tareas y funciones vinculadas con distintas instancias de El Colegio de México. Sus antecedentes podrían hallarse en los seminarios de lírica popular (y el afamado proyecto del *Cancionero folklórico de México*), o aun, quizá, en algún otro proyecto de los primeros años de El Colegio. Pero, el inicio formal de la fonoteca remite a 1986. En este año, Irene Vázquez Valle, investigadora del INAH, es invitada al Seminario de Tradiciones Populares para participar en la creación de una fonoteca para el CELL.⁷ Entre 1986 y 1989, Irene Vázquez coordina el Proyecto *Fono-*

⁵ Marina Alonso, *La “invención” de la música indígena de México (ca. 1924-1990)*, tesis de Maestría en Antropología Social, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México, 2004.

⁶ Miguel Olmos, “La etnomusicología y el noroeste de México”, *Desacatos. Revista de Antropología Social*, 2003, núm. 12, pp. 45-77.

⁷ La información presentada se apoya en distintos documentos provenientes del

teca del CELL; para ello —y desde el inicio—, invita a colaborar a su lado al músico y lingüista Fernando Nava López, con quien había trabajado desde 1979 en el Departamento de Estudios de Música y Literatura Orales (DEMLO) del INAH.⁸ La decisión de conservar por lo menos a un investigador con conocimientos musicales en la fonoteca perduraría hasta la actualidad.

La mancuerna conformada por Irene y Fernando tuvo resultados muy positivos, la fonoteca comenzó con objetivos y logros definidos que brevemente mencionaré. Probablemente sea uno de los primeros archivos fonográficos que contó con un proyecto inicial de fonoteca (diseñado por la misma Irene Vázquez), lo cual es loable.⁹ Asimismo, conscientes de la importancia de documentar y ordenar los materiales a resguardo, diseñaron una base de datos (todavía en uso) que incluye rubros importantes para la investigación etnomusicológica: género

archivo de la Fonoteca. Entre los más significativos pueden mencionarse, de Irene Vázquez, “Primer borrador Proyecto Fonoteca, 06-02-86”, “Datos generales acerca de la Fonoteca del CELL-Colmex, 1986”, “Propuesta para formar una fonoteca especializada en el canto y la literatura orales de México en el CELL, 1987”, “Breve reseña de un trabajo realizado para hacer realidad un banco de información alimentado con fonoregistros, 23-06-89”, “Hacia una definición de una fonoteca integrada a las responsabilidades del INAH, 16-01-89”, y de Fernando Nava, “Estudios formales con el material de la fonoteca del CELL”.

⁸ Véase Fernando Nava, “Irene Vázquez Valle: por el disfrute, la difusión y la protección de la música”, *Diario de Campo*, 2002, suplemento núm. 17.

⁹ La fonoteca se dedicaría a apoyar las labores de investigación, por ello, estaría vinculada, desde sus inicios, a un proyecto de investigación específico, es decir, al *Proyecto sobre la décima popular en México y Puerto Rico* de Yvette Jiménez (1988). Desde un comienzo, Yvette tenía en claro el papel de la música y la conformación de una fonoteca, esto puede apreciarse en su proyecto general. El primer objetivo del proyecto dice: “Se pretende recoger, transcribir, sistematizar y editar un amplio corpus de décimas con su música, y aspectos determinantes del contexto histórico y social en que se manifiesta” (p. 1). El tercer objetivo asevera: “Los materiales recogidos y sistematizados [...] equivalen al inicio de una fonoteca y de un archivo de la literatura y de la música folklórica” (p. 1), y más adelante añade: “en todos los niveles del trabajo se integrará la música, como parte determinante del género” (p. 4). Del proyecto, llama además la atención el énfasis en la perspectiva interdisciplinaria, las relaciones de frontera cultural, las técnicas del arte verbal como *performance* y las meticulosas guías técnicas.

musical, denominaciones locales de instrumentos musicales, datos de ejecutantes, contexto general del evento musical, etc. Por otro lado, se diseñaron varios tipos de cédulas de registro para verter datos específicos de interés musical. Esas mismas cédulas constituyen una propuesta original muy importante para la catalogación fonográfica. Durante este mismo periodo emprendieron y finalizaron la captura de datos musicales concernientes al acervo fonográfico del *Cancionero folklórico de México* en la base de datos INFORMIX. Cabe destacar el enorme esfuerzo y tiempo que en ese entonces debió haberse invertido para ingresar tal cantidad de datos en medios electrónicos computarizados.

Para 1989, Yvette Jiménez coordina el Seminario de Tradiciones Populares con su *Proyecto sobre la décima popular en México y Puerto Rico*. De esta manera, reinicia sus investigaciones en el ámbito de la cultura popular, a la cual se había dedicado desde 1959 y que había dejado parcialmente a mediados de los años setenta.¹⁰ Así, en 1989 se inicia el trabajo de campo en Veracruz para la recolección de datos. Aun cuando Irene Vázquez regresa a laborar al INAH, la comunicación permanece dentro de las sesiones que llevaba a cabo el incipiente Seminario de Fonotecas. En este mismo periodo ingresa a colaborar en el Seminario de Tradiciones Populares el antropólogo y músico Manuel Álvarez Boada. En 1991, Boada deja El Colegio y se integra al equipo de la fonoteca el etnomusicólogo Miguel Olmos quien también colabora por corto tiempo y es sucedido por el músico Benito Alcocer.¹¹ Desde 1992, se da el valor pertinente al registro audiovisual y se comienza a grabar en video al salir a campo; esto da cuenta de la iniciativa para comprender las formas tradicionales de manera más integral

¹⁰ En realidad, este retorno ocurre previamente y coincide con las primeras colaboraciones de Yvette Jiménez y Fernando Nava. En 1987, ambos investigadores y Margarita Báez graban (en campo) una de las primeras topadas de la Sierra Gorda que comprende el acervo de la fonoteca.

¹¹ El equipo de investigadores que han participado en el Seminario de Tradiciones Populares ha sido numeroso, aquí sólo menciono a quienes han estado vinculados con el estudio musical.

registrando música, danza y literatura. La labor de recolección en la región veracruzana durará hasta 1994.

La investigación de Veracruz ofrece como resultados un par de fonogramas publicados en 1995. Este trabajo, titulado *Fiesta de la Candelaria*, plantea una propuesta ambiciosa y de buenas ideas, que observa un acercamiento contextual a la música y literatura oral mediante la riqueza del entorno sonoro de la unidad de análisis en cuestión: la fiesta. Abundantes datos y descripciones componen el breve, pero sustancioso, texto del trabajo. El recorrido sonoro es representativo de lo que ocurre en esta conocida festividad veracruzana. La post-producción fue hecha en la misma fonoteca y tuvo sus limitantes, sin embargo, arrojó resultados propositivos. No obstante su publicación, una parte considerable del acervo de Veracruz permanece a la espera de estudios más profundos.

A mediados de los años noventa, las pesquisas se dirigen a la música y literatura tradicionales de la región de la Sierra Gorda. Para ese tiempo, Fernando Nava ya había publicado varios artículos sobre el tema, aportando experiencia y conocimiento sobre un campo escasamente conocido. En 1996, se incorpora el psicólogo y músico Rafael Velasco, quien colabora en el seminario hasta 1998. En este mismo año se publican resultados parciales de la investigación en la Sierra Gorda en el libro *Voces y cantos de la tradición*, otra vez la propuesta es creativa e intenta esbozar esta rica tradición a partir de los testimonios orales inéditos de sus protagonistas: los músicos y trovadores. Si bien, al igual que los fonogramas de la Candelaria, carece de un análisis etnomusicológico (en sentido estricto), representa un acercamiento descriptivo inicial valioso para esbozar el contexto general de esta tradición.

A mediados de 2000, Fernando Nava deja El Colegio después de 14 años de actividad en esta institución. En ese periodo de transición me incorporo a colaborar en el seminario. Desde 1999, junto al equipo de la fonoteca, nos ocupamos en ordenar el acervo fotográfico, audiovisual y fonográfico, recuperando la particular organización previa de Nava. Hicimos índices de la mayor parte de los materiales y organi-

zamos el archivo de datos capturado en sistema computarizado. Fue entonces que me tocó conocer y adentrarme en la problemática de los acervos fonográficos en México (a través del Seminario de Fonotecas) y conocer la tradición musical arribeña gracias al rico acervo del archivo y a algunas salidas a campo. Junto con las etnomusicólogas, Patricia García y Cecilia Reynoso, hemos heredado el compromiso de diálogo entre literatura y música.

Desde una perspectiva estricta, en el Seminario de Tradiciones Populares se ha concretado una etnomusicología más descriptiva que analítica. La mayoría de los investigadores musicales que han transitado por la fonoteca del CELL han sido músicos con formación en alguna disciplina de las ciencias sociales. La brevedad de su paso por El Colegio sólo permitió que su trabajo quedara implícito en el quehacer documental de la fonoteca. Mención aparte merece Fernando Nava; su trabajo ha trascendido al ámbito de la investigación musical en México. Si bien Nava no se considera a sí mismo como etnomusicólogo, tiene una formación peculiar que lo hace distinguirse del curso general de sus contemporáneos. Este aspecto fue de mucha valía, pues le ha permitido sostener, en el plano académico, un trabajo prolífico y riguroso. La formación de Fernando como lingüista y músico lo faculta para que sus acercamientos trasciendan frecuentemente fronteras disciplinarias.¹² Su valioso trabajo en torno a la tradición musical arribeña (que comienza en 1985) sienta bases sólidas para las investigaciones etnomusicológicas subsecuentes y referencias para una perspectiva interdisciplinar en el seminario.

¹² Hasta hace poco, Fernando Nava no había sido suficientemente reconocido, quizá por su notoriedad como músico, figura que en algunos ámbitos se anteponía a la del investigador. Ejemplo de ello ha sido la sorprendente omisión de parte de Steven Loza al no mencionarlo en su artículo, "Contemporary ethnomusicology in Mexico" (*Latin American Music Review*, 11, 1990, núm. 2, pp. 201-249), siendo Nava un prolífico investigador de las tradiciones musicales del país.

LOGROS, PERSPECTIVAS, RETOS

Las fonotecas se han concebido prioritariamente como lugares donde se ordenan y conservan acervos fonográficos para su eventual consulta. En el caso de la fonoteca del CELL, afortunadamente, se ha logrado enfatizar desde sus inicios un aspecto central: ser una instancia de apoyo a la investigación regida por proyectos definidos. Probablemente su característica más loable (a diferencia de las demás fonotecas de su tipo) sea la gestación al interior de un seminario que conjunta proyectos de investigación. Por paradójico que parezca, la mayoría de las fonotecas importantes (en términos de tradiciones populares) raramente contaron con un proyecto sistemático o un plan formal de investigación que orientara el trabajo cotidiano. En este sentido, la fonoteca del CELL es modélica, pues asume en su seno la inherente naturaleza múltiple de una instancia integral de investigación, es decir, la relación entre el estudio de las manifestaciones, la conservación/preservación de los documentos que genera su registro, así como su divulgación.

La fonoteca del CELL, como otras de su tipo, todavía tiene problemas de infraestructura, quizá por la misma razón el equipo humano ha rotado continuamente en el seminario. Se necesita, además, más equipo técnico para la digitalización y conservación del acervo. Es claro que El Colegio la apoyará en la medida de los resultados y, en este sentido, uno sólo podría pedir a la coordinación del seminario mayor seguimiento y sistematicidad en las actividades. El proyecto ha generado un rico y valioso acervo —parcialmente trabajado— que está a la espera de ser cabalmente aprovechado.¹³ La literatura tradicional en muchas ocasiones emerge en un ámbito musical y dancístico, por tanto, es fácil concebir proyectos literarios que, planteados en perspectiva diacrónica y sincrónica, crucen el campo de la etnomusicología. El proyecto sobre la décima popular presenta rasgos que pueden integrar con

¹³ Inclusive, hay materiales provenientes de otros proyectos a la espera de iniciativas para publicarse. Pienso aquí en la riqueza musical del corpus fonográfico de donde se extrajo el contenido del *Cancionero folklórico de México*.

facilidad una perspectiva etnomusicológica cabal, que contemple un plano contextual sociocultural que sirva de base a investigaciones específicas. Aunque la investigación integral del maridaje entre música, literatura y danza está todavía por consolidarse, la etnomusicología en este proceso puede jugar un papel fundamental al proponer metodología en campo y herramientas de análisis.

Vaya pues mi homenaje para alguien que ha comprendido desde hace muchos años la importancia de la etnomusicología, en diálogo con las literaturas populares, que la ha alentado, promovido y participado de ella. Su herencia es la búsqueda constante de la interlocución entre música y literatura; su capacidad para mirar todos los ejes de una cuestión —siempre con un prudente alejamiento para discernir la parte de su conjunto—; y su aguda percepción, sensibilidad y humanidad, abrevando de una amplia experiencia. Por las innumerables lecciones que me ha dado, por las valiosas experiencias que hemos compartido y por el rico diálogo que hemos entablado, felicito y me uno a este merecido homenaje a nuestra querida Yvette Jiménez de Báez.

EL BANJO EN LA TRADICIÓN MUSICAL DE LA MIXTECA

Patricia García López

El Colegio de México

El objetivo de este artículo¹ es tratar de llenar parte del vacío que existe en cuanto al conocimiento de la presencia del banjo en la música tradicional mexicana, específicamente en la región Mixteca. Si bien su estudio es bastante amplio, aquí sólo tocaré someramente algunos puntos, como su llegada a territorio mexicano y mixteco —principalmente—, su adopción y adaptación en la Mixteca, así como su actual vigencia.

Antes de entrar al tema, describo el instrumento: el banjo tiene su origen en algunos cordófonos africanos y surge como tal en los Estados Unidos a partir de la presencia de esclavos africanos en territorio norteamericano. La principal peculiaridad de este instrumento de cuerda es que la caja de resonancia es un bastidor de forma circular hecho de madera o metal, sobre el que se tensa un pergamino, al que se le nombra parche —actualmente ya también hacen parches de plástico—, y encima de éste se coloca el puente movable. Como fondo tiene un resonador, el cual puede ser de madera o aluminio; aunque también los hay sin resonador. Alrededor del aro de madera se encuentran los tensores o templadores, que son tornillos que ayudan a sujetar y mantener estirado el parche. Los hay con clavijas de madera y con maquinaria.

¹ Este artículo resume algunos de los aspectos más importantes tratados en mi tesis, aún inédita, sobre etnomusicología, *El banjo en la música de cuerdas de la Mixteca*. San Miguel Piedras, Nochistlán, Oaxaca, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2004. También se publicó una nota extensa en Reina Ortiz Escamilla e Ignacio Ortiz Castro (eds.), *Pasado y presente de la cultura mixteca*, Universidad Tecnológica de la Mixteca, Huajuapán de León, Oaxaca, 2005, pp. 153-163.

Se ejecuta con rasgueo y punteo, para tal efecto se utiliza una púa o plectro, o con los dedos. Estas características dependen del tipo de banjo o estilo de la música a ejecutar. Existen distintas clases de banjos, que tienen que ver con el número y tipo de cuerdas, tamaños, tesituras, estilos y formas de ejecución. La función de este cordófono es tanto melódica como armónica y depende, en parte, de la dotación instrumental en la que se encuentre, así como del estilo de música que se ejecute.

En la Mixteca, al parecer sólo se conocieron el banjo tenor, el banjo mandolina y el banjo de plectro,² pero fue el tenor el que tuvo mayor difusión, tanto en la Mixteca como en México en general, y es a este tipo de banjo al que me referiré en este escrito. Se dio a conocer como parte de las *jazz bands* a principios de la década de 1920. Estas agrupaciones, integradas por trompeta, clarinete, contrabajo o tuba, banjo, batería y a veces piano, surgieron en el sur de Estados Unidos e históricamente se ha ubicado a Nueva Orleans como el lugar principal.³

En las primeras décadas del siglo xx, en México, unas de las agrupaciones del momento eran las llamadas orquestas típicas, las cuales estaban integradas por bandolones, mandolinas, bajos de espiga, salterios, violines, entre otros cordófonos, más algunos instrumentos de aliento como flautas y clarinetes. Además de este tipo de agrupación, también existían los pequeños grupos de cuerdas, cuyas combinaciones podían ser un bandolón y un bajo o un arpa, bandolón y bajo, entre otras. Los géneros interpretados dependían de la ocasión, pero entre ellos estaban valeses, oberturas, arias de ópera, mazurcas, polcas, chotis, y algunos más.

² Aunque los mixtecos no conocen este tipo de banjo como tal, pues lo consideran como un banjo tenor simplemente de tamaño más grande. Más adelante ampliaré la explicación.

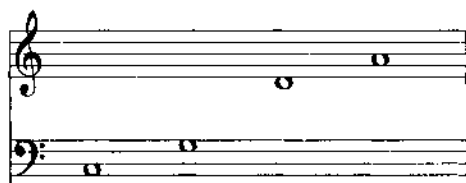
³ Varios autores señalan 1917 como el inicio de dichas agrupaciones, dado que en esa fecha se grabó el primer disco de jazz de la "Original Dixieland *jazz band*", con lo que comenzó la difusión de este tipo de agrupaciones, aunque ya existían con anterioridad.

Pero cuando llegó la *jazz band* a México, sus instrumentos, géneros y estilos se pusieron de moda en casi todo el país. Algunas orquestas se transformaron agregando banjo y batería a su instrumentación, y otras se formaron desde su inicio como tal. Era común encontrarlas en los salones de baile, en las fiestas particulares, musicalizando películas mudas, y ejecutando *charleston*, *swing* y *fox-trot*, tres de los principales géneros musicales. La música al estilo *dixieland* invadió el ambiente musical en México.

Muchos músicos cambiaron sus bandolones y mandolinas por el banjo y fueron diversas las causas que dieron pie a este cambio, entre ellas, el hecho de que al ser un instrumento de moda, la comercialización y distribución de banjos, así como de accesorios y métodos en los repertorios de música, lo ponían en condiciones de fácil acceso. Otra fue la necesidad económica del músico de adaptarse a las nuevas sonoridades para seguir siendo contratado para las fiestas, pues en este caso, el banjo se utilizaba prácticamente para géneros bailables; es decir, había una necesidad por parte de los músicos por estar a la moda.

En el terreno meramente musical, una razón más fue la fácil integración de dicho instrumento a agrupaciones que ya existían, como las orquestas típicas⁴ o grupos de cuerdas, debida a la ya conocida relación interválica de la afinación del banjo tenor, pues es la misma que utilizan el violín y la mandolina, instrumentos bastante conocidos en el país. Este tipo de banjo tiene cuatro órdenes sencillas de metal y se afina por intervalos de quintas. La primera cuerda y más aguda es la nota La, las otras, entonces son Re, Sol y Do.

⁴ En 1884 se formó en el Conservatorio la "Orquesta Típica Mexicana" dirigida por Carlos Curti para representar a México en la Exposición Universal de Nueva Orleans (Gerónimo Baqueiro Foster, "Los orígenes de la orquesta típica mexicana", *El Nacional*, suplemento dominical, julio 18 de 1948, p. 13). Si bien no tengo información precisa acerca de si hubo algún tipo de acercamiento con banjistas por parte de los mexicanos, no descarto la posibilidad de que esa pudiera haber sido la primera ocasión en que los músicos mexicanos tuvieran acercamiento con el banjo, pues su estancia fue prolongada y no sólo estuvieron en Nueva Orleans sino en otras ciudades de la Unión Americana, donde la dotación de banjo, violín y guitarra era común.



Afinación de banjo tenor

En cuanto a la técnica de ejecución también encontraron similitud, pues como ya mencioné, el banjo se ejecuta con una púa o plumilla; de la misma manera en que se ejecuta una mandolina o bandolón. Estos elementos figuraron como el marco ideal para el recibimiento de un instrumento que, al menos en afinación y técnica de ejecución, no era tan ajeno, pero que en cuanto a timbre e intensidad de sonido resultó bastante novedoso.

Las *jazz bands* invadieron casi todo el territorio mexicano. Mientras en la península tocaba la “Yucatán Jazz”, en Chihuahua lo hacía la “Jazz Band del 35° Regimiento de Infantería”,⁵ y en el centro, en la ciudad de México, la “Jazz Band Posadas”, por citar algunas. En la ciudad de Oaxaca, en 1922, uno de los principales conjuntos era la “Agrupación Musical Oaxaqueña”, mejor conocida como AMO, por sus siglas; esta orquesta contaba en su dotación instrumental con diez banjos.⁶ En su repertorio tenía valeses, polcas, danzones, chotises, etc., más *one-step*, *fox-trot* y *charleston*. Así, “La calle 12” y “Mi querido capitán” eran algunos de los éxitos bailables solicitados por la sociedad oaxaqueña.

Y la moda trascendió las ciudades para incorporarse a la música tradicional de los diversos pueblos. El banjo es hoy un rastro tangible de esa época. La integración de este instrumento en algunos lugares fue tanta que todavía lo podemos encontrar como uno de los principales en las dotaciones que acompañan a alguna danza, por ejemplo, en Silao, Guanajuato, se

⁵ Fotografías de *jazz bands* publicadas en Jesús Flores y Escalante, *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., México, 1993, pp. 197, 198.

⁶ Guillermo Rosas Soalegui, *Anekdótico de Oaxaca*, Oaxaca, s/f, p. 134.

utiliza en la “Danza de Bárbaros”;⁷ en San Juan Cozcomatepec, Veracruz lo tocan para la “Danza de Negritos”;⁸ en San Miguel Piedras, perteneciente a la Mixteca oaxaqueña, lo ejecutan para el “Baile de Mascaritas” y en Tlaxcala, aunque en menor grado, en danzas de carnaval.⁹

EL BANJO EN LA MIXTECA

Las victrolas, los discos y la radio —que para finales de 1930 era ya un importante difusor—, junto con el fenómeno de la migración —que también por esas fechas comenzó a ser más constante— hacia lugares como la ciudad de Oaxaca, Puebla, México y Veracruz, fueron los medios eficaces para que la moda de las *jazz bands* llegara hasta la Mixteca.

Al parecer, fue en la llamada Mixteca Alta donde mayor impacto tuvo este movimiento musical, pues hasta el momento, es en el distrito de Nochixtlán donde más registros de banjistas he obtenido. Dicho lugar está situado en un sitio determinante, pues tenía fácil acceso a la ciudad de Oaxaca, Tehuacán, México y Puebla por medio del ferrocarril y por la carretera Panamericana. A estas ciudades llegaban de la capital del país las novedades musicales y de ellas irradiaba la nueva música hacia el interior de la Mixteca. Por ejemplo, en Oaxaca, existían dos importantes casas comerciales donde se podían adquirir todo tipo de instrumentos, éstas eran “El gallo” y la más importante, “La Primavera”, donde se conseguían instrumentos y accesorios musicales, partituras, discos, radios, victrolas y todo lo necesario para estar a la última moda en el terreno musical. En 1939, “La Primavera” anunciaba:

⁷ Rubén Luengas Pérez, “Monografía de Danza de Bárbaros de Silao, Guanajuato. Música”, en *Monografías sobre danza tradicional. Danza de Tlacoleros, Danza de la Urraca, Danza de Bárbaros* (mecanoscrito), coord. Ángel Jiménez, Escuela Nacional de Danza Folklórica, México, 2002, pp. 113-117.

⁸ Esta danza la observé el 11 de diciembre de 2000 en la Basílica de Guadalupe, México, D.F.

⁹ Arturo Chamorro, *La música popular en Tlaxcala*, Premiá, México, 1985, p. 18.

Desde una cuerda de guitarra hasta una orquesta, típica, jazz o banda entera podemos venderle. Constante surtido de instrumentos de música, de cuerda y de viento, perfectamente afinados.¹⁰

Las casas de música de la capital oaxaqueña fueron determinantes, pues varios músicos mixtecos señalaron que era ahí donde compraban sus instrumentos.

Los maestros rurales fueron otro medio por el que ingresó la música de jazz y el banjo a la Mixteca, pues éstos estaban en contacto constante con la ciudad. Por ejemplo, don Nazario Villarreal, músico de banjo-mandolina de San Juan Yolotepec, Huajuapán, cuenta que en dicha localidad conocieron el banjo a través de un maestro que daba clases en el pueblo, quien lo ejecutaba y también formó una orquesta. En Yoyodeñe, Nochixtlán, un maestro formó con los alumnos de una primaria la orquesta “Los aficionados”, donde él tocaba el banjo tenor.

Como ya señalé líneas arriba, hubo orquestas que se transformaban en *jazz band* al agregar algunos instrumentos, este es el caso de la “Orquesta Torres”, en Asunción Nochixtlán, esta agrupación se convertía en *jazz band* añadiendo el banjo y la batería cuando tenía que ejecutar géneros como *charleston* y *swing*. Y se anunciaba como orquesta o jazz según fuera la ocasión. En el mismo lugar también estaba la *jazz band* “Jóvenes alegres”:

Nochixtlán. Nov. 3

Anoche asistieron al domicilio de nuestra simpática damita Estela Viazcán dos grupos de jóvenes que les llevaron sus felicitaciones con motivo de onomástico. Esta reunión estuvo amenizada por nuestra orquesta “Torres” y jazz “Jóvenes alegres”.¹¹

¹⁰ *Oaxaca Nuevo*, 21 de julio de 1939, p. 8.

¹¹ *El Oaxaqueño*, 8 de noviembre de 1934, p. 2.

Actualmente son pocos los músicos que recuerdan a estas agrupaciones como tales, pues al parecer, en la mayoría de los casos, aunque los grupos integraron al banjo y la batería, además de algunos géneros, se siguieron llamando simplemente orquestas; como es el caso de Chidoco de Juárez, que aunque fuera un conjunto formado por banjo tenor, tres violines, una guitarra, trompeta, saxofón, clarinete y batería, siempre la denominaron como orquesta.

La dotación instrumental en que interviene hoy el banjo en la Mixteca está integrada generalmente por guitarras y algunas veces también por mandolina y violín. Las ocasiones musicales en las que participan estos grupos han ido disminuyendo a lo largo del tiempo por diversas circunstancias, pero principalmente por la competencia con los conjuntos electrónicos, quienes han acaparado algunos de sus espacios —como las fiestas particulares, los fandangos y los bailes durante las fiestas patronales—, excepto una ocasión fundamental, el “Baile de Mascaritas”, que se lleva a cabo los primeros días de noviembre durante la fiesta de Todos Santos y Fieles Difuntos.

Como ejemplo del uso y función musical que en la actualidad tiene el banjo en un pueblo mixteco, reseñaré brevemente lo que sucede en San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca.

En esta comunidad, don Francisco Ávila Curiel es el principal tocador de banjo y representa la tercera generación de banjistas. Si bien fue el banjo tenor el que siempre se ejecutó en dicho lugar, actualmente don Francisco utiliza un banjo de plectro, al que, sin embargo, le llama “tenor”, pues por diversas circunstancias el banjo tenor fue perdiendo popularidad y las casas de música dejaron de venderlo, así como cuerdas y otros accesorios.¹² Comenzó entonces a popularizarse el llamado banjo de plectro y, por ende, las tiendas de música pusieron a la venta este

¹² Cabe señalar que actualmente es raro conseguir banjos en las tiendas de música, pues es un instrumento que ya no se usa en las agrupaciones musicales de México. En “Veerkamp”, uno de los repertorios de música más grandes de México, sólo ocasionalmente se encuentran banjos pero de cinco cuerdas. Éste es el que en la actualidad se conoce más, pues se identifica con la música *country* de los Estados Unidos.

tipo. Los músicos mixtecos, al comprar un nuevo instrumento, ya sea por reposición del anterior o por otra causa, adquieren entonces uno de plectro. Pero dada la similitud de los dos tipos de banjo —pues la única diferencia visible es el tamaño, ya que el de plectro es más grande que el tenor—, los mixtecos lo clasifican como tenor y le dan la afinación de este tipo. De esta manera, el banjo de plectro es para los mixtecos un banjo tenor, simplemente que de tamaño más grande que el que tenían antes. Un ejemplo más de esta situación es lo que sucede en Chidoco de Juárez —agencia de San Miguel Piedras—, donde don Plácido Aparicio también llama tenor a su banjo de plectro.¹³

Este hecho trajo consigo una serie de cambios en cuanto a la afinación y el tipo de cuerdas que ahora utilizan algunos banjistas mixtecos. Por ejemplo, debido a que ya no consiguen cuerdas especiales para banjo, han optado por utilizar cuerdas metálicas de guitarra; de hecho don Francisco descubrió que le sirven más las de guitarra eléctrica. Este cambio lo llevó a buscar nuevas opciones de afinación al grado de convertir su banjo en un instrumento transpositor. Don Francisco afina de dos distintas maneras, ya sea como banjo tenor (La, Re, Sol, Do), o como violín (Mi, La, Re, Sol) pero una octava baja. En los dos casos, regularmente medio tono o hasta tono y medio abajo de la afinación estándar de La 440 Hz. Don Chico señala que afina su banjo como violín porque con las cuerdas de guitarra no consigue la afinación original del instrumento, pues no es posible que la primera cuerda de la guitarra alcance la nota La en la altura requerida.¹⁴

El banjo de don Chico no se puede afinar exactamente como banjo tenor porque está configurado para una afinación en un registro un poco más grave, pues realmente su banjo es de plectro y la longitud de

¹³ Dada esta explicación, de aquí en adelante me referiré al banjo de plectro simplemente como banjo, respetando la clasificación otorgada por los músicos de San Miguel Piedras. Cabe señalar que ellos no tienen conocimiento de la existencia de la denominación “banjo de plectro”.

¹⁴ El banjo de plectro se puede afinar de diferentes maneras según el estilo de música a ejecutar, pero su afinación normal es Re, Si, Sol y Do.

la cuerda es distinta. Este modelo tiene un diapasón de 41 cm, con 20 ó 22 trastes, en tanto que la medida del diapasón tenor es de 32 cm y con 18 ó 19 trastes. Para conseguir la afinación de banjo tenor, don Chico coloca un capotasto¹⁵ en el tercer traste, de esta manera acorta la longitud vibrante de la cuerda, consiguiendo con esto una distancia similar a la del banjo tenor.

Don Chico establece las siguientes relaciones en cuanto a la afinación del banjo con los otros instrumentos de la agrupación en la que participa: cuando afina el banjo como tenor, la primera cuerda del banjo corresponde a la segunda cuerda del violín, es decir, con la nota La. Cuando no hay violín, la relación se da entre la tercera del banjo con la tercera de la guitarra, es decir, dichas cuerdas se afinan en Sol. Cuando el banjo lo afina como violín, entonces la primera cuerda del banjo se afina igual que la primera cuerda de la guitarra, es decir, con la nota Mi.

Con sus dos afinaciones don Chico ha transformado el banjo en un instrumento transpositor, pues aunque la afinación del banjo cambie, su posición no varía. Tomemos como ejemplo dos de las tonalidades más usuales, Do y Sol mayor. Cuando el banjo está afinado como violín, es Sol mayor la tonalidad recurrente, y cuando el banjo se afina como tenor, Do mayor es la más usual. La posición de estas dos tonalidades en el banjo es la misma en cualquiera de las dos afinaciones.

Para don Chico, el nombre de la posición no cambia, sea cual fuere la afinación, la posición anterior siempre será Do. Entonces, señala lo siguiente: cuando el banjo se afina como tenor, la guitarra toca en Do y el banjo también, pero cuando el banjo se afina como violín, la guitarra toca en Sol y el banjo toca en Do. De esta manera, don Chico no tiene ningún inconveniente en cambiar la afinación del instrumento, pues él siempre tocará en la misma posición y quien cambiará será la guitarra. Lo mismo sucede con las otras tonalidades y la relación interválica entre las dos afinaciones siempre será de una quinta.

¹⁵ Popularmente se le conoce como "capotrasto".

C



Afinado como banjo tenor

G



Afinado como violín

Es necesario anotar que los músicos de banjo de la Mixteca conservan la relación interválica de la afinación de las cuerdas, pero no así la altura real de las notas, pues como ya mencioné por lo general tocan medio tono o hasta un tono y medio abajo de la afinación estándar de La 440 Hz. Esta es una característica recurrente en la mayor parte de la música mixteca.¹⁶ De tal manera que, aunque reconocen el nombre de la nota de cada cuerda, al tocarlas su sonido no corresponde realmente.

Siguiendo la clasificación de los instrumentos propuesta por Hornbostel y Sachs, la clasificación correspondiente es 321.322-6, que desglosada indica lo siguiente: cordófono compuesto, de la familia de los laúdes, de cuello de caja o guitarras de cuello, ejecutado con plectro.¹⁷ De acuerdo con el modo de ejecución en la Mixteca, el banjo se clasifica como cordófono de punteo y rasgueo. Según la denominación de don Francisco Ávila Curiel —banjista de San Miguel Piedras—, el banjo es un instrumento “cantante”, dado que hace la melodía.¹⁸

¹⁶ Es posible que este tipo de afinación tenga como antecedente el sistema de afinación renacentista conocido como mesotono, que consistía en afinar un tono entero más abajo (La=392 Hz) en relación con la entonación moderna (La=440 Hz). Este sistema de afinación es característico de los órganos oaxaqueños (Cecilia Winter, “Voces del pasado: los órganos históricos de Oaxaca”, *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca*, 5, 2001, núm. 22, p. 16).

¹⁷ Ana Victoria Casanova Oliva, *Problemática organológica cubana. Crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*, Casa de las Américas, Cuba, 1988.

¹⁸ En el estilo *clawhammer* que se toca con el bajo de cinco cuerdas en la región de los montes Apalaches de los Estados Unidos, el instrumento también podría clasificarse como un membranófono, pues el pergamino funciona como un tambor, ya que la melodía se ejecuta en las primeras cuatro cuerdas con los dedos índice y medio, la quinta cuerda —que siempre se toca al aire— es una nota pedal que se ejecuta con el dedo pulgar en un pulso constante, pero cada vez que se toca, también se toca el

La manera de ejecución del banjo en la Mixteca es con púa, ya sea punteando o rasgueando las cuerdas. El punteo siempre es hacia abajo. El músico lo puede ejecutar sentado o parado. Para la ejecución de pie, el instrumento se sostiene con un tahalí. La forma de acomodo del banjo, en relación con el cuerpo humano, es igual a la de la guitarra.

En San Miguel Piedras el grupo está integrado por el banjo, una o dos guitarras, una tarola y ocasionalmente un violín. La tarola es parte de la batería que tenían cuando existía la orquesta completa. Y a decir de don Francisco, el banjo es el instrumento principal, pues la función musical básica del banjo es melódica, aunque cabe señalar que parte del estilo consiste en que en el transcurso de la melodía también se toquen notas dobles formando algunos acordes. El banjista es quien determina qué se tocará, así como el momento de iniciar y finalizar la ejecución.

La mayoría de los géneros que interpretan son bailables y el repertorio cantado es menor en comparación con el instrumental. El principal género es la chilena, pero también rocan jarabe, pasodoble, vals, marcha, *swing*, corrida y canción ranchera. Todos estos están plenamente identificados por los músicos, los bailadores del Baile de Las Mascaritas y, en general, por la comunidad. Cuando un género interpretado no es ninguno de los ya mencionados, le llaman “pieza”, por lo que esta categoría se puede considerar como una miscelánea de géneros; pues los músicos de San Miguel consideran como “pieza” tanto a una cum-

pergamino, consiguiendo con esto que la melodía parezca acompañarse de un tambor (información proporcionada por la banjista Ellen Holly Klaver, Boulder, Co., 25 de abril de 2002). Ahora bien, en el caso de los tipos de banjos utilizados en la Mixteca, no es clara la función de membranófono, pues los golpes en el pergamino son accidentales. El único caso —registrado hasta el momento— de alusión del banjo como membranófono, lo menciona Ochoa Cabrera, quien señala que en Santa María Chigmecatitlán, ubicado en la parte Mixteca del estado de Puebla, llaman al banjo “tambor de cuerda” (José Antonio Ochoa Cabrera, *Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmecatitlán. [Análisis de la función social de las bandas de música mixtecas]*, tesis de licenciatura en etnología, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 1993, p. 186).

bia, como una quebradita o cualquier otro no identificado claramente por ellos.

Ubico cuatro grupos de géneros musicales interpretados por las agrupaciones que ejecutaban y ejecutan actualmente banjo en la Mixteca. Un primer grupo son los géneros tocados en casi todo el territorio mexicano, como los vales, marchas, pasodobles, danzones y polcas, entre otros, que habían llegado en fechas anteriores al siglo xx. El segundo grupo son los géneros estadounidenses que llegaron en las primeras décadas del siglo xx, como el *cake walk*, *fox trot*, *one step*, *two step*, *charleston* y *swing*, y que también se tocaron en casi todo el país. El tercer grupo son los géneros propios de cada lugar a donde llegó el banjo, por ejemplo, las chilenas y jarabes en el caso de la Mixteca. Y el cuarto grupo son los géneros que se han ido adquiriendo por las modas más o menos recientes, como la cumbia o la quebradita. Desde luego que los géneros de estos grupos presentan diferentes estilos, según el lugar y tipo de agrupación que los interpreta.

Los músicos de San Miguel no tienen registrados muchos de los nombres de su repertorio, algunos de los que conocen son: las chilenas “Los enanos”, “La chinita”, la “Hierbabuena” y “El torito barroso”; el jarabe “La polla pinta” y el “Jarabe de casamiento”; el pasodoble “El zopilote mojado”; el vals “Dios nunca muere”; las corridas “El bandletero” y “La Zenaida”; las canciones rancheras “Flor de las flores” y “Hace un año”. De las piezas que tocan son la cumbia “La pollera colorá” y las quebraditas “Al gato y al ratón” y “El quebrador”. Si bien en San Miguel no recuerdan el nombre de los *swings* que tocan, sí es importante señalar que en otros pueblos mixtecos como en San Mateo Etlatongo los músicos de banjo tocan “Bailando charleston” y en Asunción Nochixtlán tocan “La calle 12”, dos éxitos musicales de la moda de las *jazz bands*. Las tonalidades recurrentes en su repertorio son Do mayor, Sol mayor, Re mayor y La mayor, y sólo hay pocos casos en que utilizan tonalidades menores.

Actualmente existen dos tipos de ocasiones musicales en las que participa la música de cuerdas con banjo en San Miguel Piedras. Una

son todas las ocasiones que tienen relación con cualquier fiesta particular, como casamientos, cumpleaños, bautizos, etc. La otra es en el Baile de las Mascaritas, durante la fiesta de Todos Santos. Para el primer tipo de ocasión interpretan todos los géneros citados, excepto la marcha, y es en estas fiestas cuando por lo general interpretan las canciones. En el Baile de las Mascaritas sólo se ejecuta música instrumental y se tocan todos los géneros, excepto valeses y, por supuesto, las canciones rancheras. Es principalmente en esta última donde la participación del banjo es indispensable, pues cada vez hay menos fandangos debido a dos factores: uno, el cambio a religiones protestantes, y el otro, que debido al fenómeno de la migración cada vez menos parejas cumplen con el ritual del casamiento, pues es común que cuando regresan al pueblo lo hacen ya con pareja. Cuando llega a haber un fandango no es garantía de que inviten a la música de cuerdas para el baile, pues ahora también tienen la opción de contratar a un conjunto electrónico. Algunos contratan a los dos, pues hay personas que consideran que dicha música es esencial en ciertos momentos del ritual, por ejemplo, para la hora de ejecutar el jarabe y bailar el guajolote, en lo que llaman la “sacada de la novia”, que es un día antes del casamiento. Otro momento en que se toca la música de cuerdas es después de que los novios han regresado de la iglesia y recibido la bendición por parte de los familiares y padrinos ante el altar de la casa, entonces se ejecuta “Dios nunca muere”, mientras los concurrentes se ponen de pie, pues este es un momento solemne, “de respeto”.

Pero es cada año, durante la fiesta de Todos Santos, cuando en San Miguel con certeza suena el banjo junto con los otros instrumentos para acompañar al Baile de Mascaritas. Este baile se ejecuta principalmente los días 1 y 2 de noviembre, aunque pueden ser más días. Al igual que en otros lugares de la Mixteca, es bailado por parejas de hombres y mujeres, y los papeles femeninos son representados por hombres.

Durante la fiesta de Todos Santos la sonoridad de este instrumento tiene gran importancia, pues es parte del entorno sonoro de San Miguel Piedras, junto con las campanadas, los cohetes y los gritos de

las Mascaritas, y porque durante esta fiesta el sonido del banjo se relaciona con el baile, pues localizar dónde suena la música de banjo es ubicar por dónde están bailando las máscaras. Cabe señalar que la particularidad tímbrica del instrumento, dada principalmente por el parche, ya sea de piel o plástico, es esencial en el juicio que hacen respecto al instrumento tanto los ejecutantes como los espectadores, pues siempre hacen referencia al tipo de timbre y a la intensidad; como dicen ellos, “el banjo se oye de un cerro a otro”.

La influencia de las *jazz bands* en el Baile de Mascaritas no se evidencia nada más por la presencia del banjo, sino también en el repertorio, pues en San Miguel, para tal ocasión, se ejecutan *swings* o *swines*, como son llamados en el lugar. Otro ejemplo es el caso del mismo baile en San Mateo Etlatongo, donde una de las figuras coreográficas se baila con un charleston.

LOS LAUDEROS MIXTECOS

Una clara muestra de la adopción e integración del banjo en la música mixteca es la adaptación que hicieron del instrumento los constructores mixtecos. Coicoyán de las Flores, en Juxtlahuaca, y Guadalupe Victoria, en Tlaxiaco, han sido por generaciones dos importantes centros lauderos. Actualmente, ya casi sólo se construyen instrumentos por encargo, pero antes se fabricaban bajos quintos, jaranas, violines, bandolones y mandolinas, entre otros. Debido al grado de aceptación del banjo y, por otra parte, a la dificultad de su adquisición en los pueblos lejanos a las ciudades, también construyeron este instrumento. Aunque los constructores conocieron los banjos tal cual, les hicieron algunas adecuaciones, por ejemplo, no les ponían parche, sino que los construían de madera en su totalidad. Es decir, en lugar de tapa de pergamino le colocaron una de madera, a la que idearon hacerle una boca o “boquilla” —como ellos la llaman—, a la manera de las mandolinas, y de madera también colocaron el fondo y las clavijas. Pero conservaron la forma

circular, el sistema de cómo colocar las cuerdas, el número de órdenes, el tipo de cuerdas y la afinación. En general, siguieron el mismo principio que se utiliza en la elaboración de algunos instrumentos como mandolinas y jaranas. En Coicoyán hacían banjos de cuatro órdenes sencillas y de cuatro órdenes dobles, pero el instrumento era del mismo tamaño, a diferencia de los banjos de fábrica de cuatro órdenes dobles llamados banjo-mandolina, que son más chicos que el banjo tenor y con afinación diferente, pues se afina como la mandolina. Vemos pues que el banjo mixteco es una adaptación del instrumento original.

VIGENCIA

La situación actual de la música de banjo en la Mixteca es variada, pues así como hay lugares donde el músico ya no está activo socialmente, pero lo sigue ejecutando de manera individual, como don Salvador Sánchez de San Francisco Jaltepetongo, hay lugares como en San Miguel Piedras donde el banjo sigue siendo un instrumento importante y que está en constante ejecución; además de que don Francisco Ávila Curiel ha enseñado a sus hijos, Rafael y Paulino, quienes están muy comprometidos con la música de cuerdas y el Baile de Mascaritas de su pueblo, al grado que también han contagiado a sus propios hijos; es decir, en San Miguel Piedras se vislumbra la continuación de la música de banjo durante todavía bastante tiempo, al menos tomando en consideración el gusto y el interés por el instrumento. Pero por otro lado, desafortunadamente hay muchos pueblos donde ya dejó de ejecutarse o donde los músicos ya no cuentan con el instrumento.

La vigencia del banjo en la música de la Mixteca depende de varios factores, que tienen que ver con cuestiones que van desde el gusto por el instrumento hasta la facilidad o posibilidad económica de conseguirlos, pasando por cuestiones meramente de modas musicales o de su funcionalidad dentro de la dinámica festiva de las comunidades, entre muchos otros.

Hablar y escribir de música y de instrumentos sin escucharlos no nos da la idea completa, por lo tanto, enlisto algunas grabaciones de campo donde se puede escuchar cómo suena el banjo en la música tradicional mexicana: para el caso de la Mixteca está el disco compacto, *Máscaras y banjos. Música de banjo para danza de Mascaritas, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca*, donde podemos oír a dos grupos de banjo, uno acompañado con violín y guitarra y el otro con guitarra y tarola.¹⁹ En el disco compacto, *Doble eje*, se pueden escuchar dos grupos otomíes, “Los auténticos Otomíes” y “Los Venaditos”, integrados cada uno por banjo, violín, guitarras, requinto y contrabajo.²⁰ Otro registro fonográfico donde intervienen agrupaciones con banjo es el disco compacto, *La voz Mazahua-otomí, xetumi, “La voz de la sierra oriente”, Tuxpan de las Flores, Michoacán*, donde participan los grupos “Los alfareros”, de San Matías el Grande, municipio de ciudad Hidalgo, Michoacán y “Los rayitos de Crescencio Morales”, de Zitácuaro, Michoacán.²¹ Y un ejemplo más es música para danza de cuadrillas, de Tizatlán, Tlaxcala, ejecutada por un violín, un contrabajo, dos guitarras sextas y un banjo, registrado en el disco compacto, *Música indígena de México*.²²

¹⁹ *Máscaras y banjos. Música de banjo para la danza de Mascaritas, San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca*, Conaculta-INBA-CENART-Programa de Apoyo a la Educación Artística-Comité de Preservación y Difusión de la Música Mixteca-Laudes, A.C., México, 2003, CD, 16 pistas (investigación y texto de Patricia García López; grabación de Rubén Luengas y Patricia García López).

²⁰ *Doble Eje. Música y voz de los pueblos indígenas del Estado de México*, Conaculta-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 2002, CD, pistas 5-7.

²¹ *La voz mazahua-otomí, XETUMI, “La voz de la Sierra Oriente”, Tuxpan de Las Flores, Michoacán*, Instituto Nacional Indigenista, México, 2000, CD, pistas 16-23.

²² *Música indígena de México*, Fonoteca del INAH-Conaculta-INAH-Editiones Pentagrama, México, 2002, CD, pista 3.

BIBLIOGRAFÍA

- BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, "Los orígenes de la orquesta típica mexicana", *El Nacional*, suplemento dominical, julio 18 de 1948, p. 13.
- CASANOVA OLIVA, Ana Victoria, *Problemática organológica cubana. Crítica a la sistemática de los instrumentos musicales*, Casa de las Américas, Cuba, 1988.
- CHAMORRO, Arturo, *La música popular en Tlaxcala*, Premiá, México, 1985.
- FLORES Y ESCALANTE, Jesús, *Salón México. Historia documental y gráfica del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., México, 1993.
- GARCÍA LÓPEZ, Patricia, *El banjo en la música de cuerdas de la Mixteca San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca*, tesis de licenciatura en etnomusicología, Escuela Nacional de Música, UNAM, México, 2004.
- LUENGAS PÉREZ, Rubén, "Monografía de danza de Bárbaros de Silao, Guanajuato. Música", en *Monografías sobre danza tradicional. Danza de Tlacoleros, Danza de la Urraca, Danza de Bárbaros* (mecanoescrito), coord. Ángel Jiménez, Escuela Nacional de Danza Folklórica, México, 2002.
- OCHOA CABRERA, José Antonio, *Las bandas de viento en la vida de los mixtecos de Santa María Chigmeatitlán. (Análisis de la función social de las bandas de música mixtecas)*, tesis de licenciatura en etnología, ENAH, México, 1993.
- ROSAS SOLAEGUI, Guillermo, *Anecdotario de Oaxaca*, Oaxaca, s/a.
- WINTER, Cecilia, "Voces del pasado: los órganos históricos de Oaxaca", *Acervos. Boletín de los Archivos y Bibliotecas de Oaxaca* (Oaxaca), 5 (2001), núm. 22, pp. 14-24.

FONOGRAFÍA

- Doble Eje. Música y voz de los pueblos indígenas del Estado de México*, Conaculta-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 2002 (1ª ed., 1997), CD.
- Máscaras y banjos. Música de banjo para la danza de Mascaritas. San Miguel Piedras, Nochixtlán, Oaxaca*, Conaculta-INBA-CENART-Programa de Apoyo a la Educación Artística-Comité de Preservación y Difusión de la Música Mixteca-Laudes, A.C., México, 2003, CD, 16 pistas (investiga-

ción y texto de Patricia García López; grabación de Rubén Luengas y Patricia García López).

Música indígena de México, Fonoteca del INAH-Conaculta-INAH-Ediciones Pentagrama, México, 2002 (1ª ed., 1970), CD.

La voz mazahua-otomí, XETUMI, "La voz de la Sierra Oriente", Tuxpan de Las Flores, Michoacán, Instituto Nacional Indigenista, México, 2000, CD.

HEMEROGRAFÍA

El Oaxaqueño, 8 de noviembre de 1934, p. 2.

Oaxaca Nuevo, 21 de julio de 1939, p. 8.

LA TRANSCRIPCIÓN MUSICAL A PARTIR DEL NACIONALISMO: EL CASO DE LA MÚSICA P'URHÉPECHA Y OTROS

Cecilia Reynoso Riqué

El Colegio de México

1. INTRODUCCIÓN

La recopilación de la música indígena y mestiza en México, en términos de dibujar un panorama musical, se inició en condiciones específicas en un país que se planteaba la ardua reflexión sobre qué era *lo mexicano*¹ esto es, durante el auge de la cultura nacionalista. Esta decisiva época en nuestra historia tuvo varios momentos importantes. Para hacer un estudio cultural, me he propuesto dividir la investigación en tres partes históricas que de alguna manera se encuentran relacionadas: el origen, el siglo XIX y la posrevolución.² A partir de esta última parte, y específicamente comenzando en los años veinte, se realizan una serie de actividades que estuvieron ligadas al incipiente movimiento *folk* que de alguna manera ya se venía perfilando décadas atrás. La recopilación de músicas regionales fue una de las tareas fundamentales. Esta etapa posrevolucionaria será la que nos interesará más, para poder plantear cuál fue el objetivo de la recopilación de la música indígena y cuáles los criterios para abordarla.

El nacionalismo posrevolucionario tuvo, entre sus múltiples ras-

¹ Véase Ricardo Pérez Montfort, "Los estereotipos nacionales y la educación posrevolucionaria en México (1920-1930)", en *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, Ciesas-CIDHEM, México, 2000.

² Aurelio de los Reyes, "El escenario del nacionalismo cultural", en *El nacionalismo en México*, ed. Cecilia Noriega Elío, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992, p. 751.

gos, uno que si bien ya era inminente en el siglo XIX, no fue sino hasta después de la revolución que tuvo una presencia cultural, política y social relevante: la existencia de una diversidad cultural que durante siglos había sido suprimida. No obstante, este paso tampoco fue totalmente asimilado en la posguerra y, en todo caso, la aprehensión de esta diversidad se dio según ciertos intereses del nuevo gobierno revolucionario.³ En la búsqueda de *lo mexicano*, la palabra nacionalismo se convirtió en sinónimo de aquello que representaba a un pueblo con características definidas como ser “rural, provinciano, pobre, marginado, pero sobre todo mayoritario” (*id.*). Y en este nuevo empeño de conocer a una mayoría que no estaba integrada a una “sociedad moderna” o “nacional”, se conformaron distintos proyectos de reestructuración; entre ellos, el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública desempeñó un papel importante, con un nuevo programa educativo y cultural.⁴

Los primeros estudiosos del folklore, al igual que el equipo vasconcelista que formó parte de esta reestructuración cultural y educativa, tendrían una visión más o menos uniforme en cuanto al objetivo de sus planteamientos. En este sentido, buscaban como ya se ha mencionado la incorporación a la nación de este grupo mayoritario, y esto significaba una gran parte de la población indígena. Pero para lograr dicha integración había que establecer ciertos modelos que pudieran funcionar como elementos unificadores y que pudieran expresar, de manera global, este sentimiento nacionalista.⁵

³ Montfort, *op. cit.*, p. 40.

⁴ Los años veinte fueron cruciales en la conformación de instituciones y dependencias que se relacionaron con el arte nacional. En 1921, por ejemplo, se inauguró la Secretaría de Educación Pública con Vasconcelos a la cabeza, quien también inició el Departamento de Educación y Cultura para la raza indígena, que dependía de aquélla. Véase, Margarito Sandoval Pérez, *Arte y folklore en Mexican folkways*, UNAM, México, 1998; en 1923 nace otra dependencia, las Misiones Culturales, que tenían como objetivo instaurar escuelas rurales en toda la nación.

⁵ Montfort, en el ensayo citado anteriormente, hace un análisis muy puntual sobre el proceso mediante el cual los gobiernos posrevolucionarios, la educación pú-

Tomando como ejemplo el proyecto de transcripción, los folkloristas que se aventuraron a la recopilación de los materiales establecieron una visión particular de las músicas desarrolladas en contextos populares, basándose, en primer lugar, en la adaptación de éstas a una tradición pianística muy bien establecida en el ambiente académico desde el siglo XIX, en la cual tenían como modelos la música italiana, francesa y alemana de aquellos años.⁶ De esta forma, el lenguaje musical reinante muy probablemente estaba definido por algunos patrones eurocentristas. Sin embargo, otra tradición practicada durante el siglo XIX, y parte del XX, fue la *música de salón*,⁷ en la que compositores como Tomás León, Melesio Morales, Ricardo Castro, Ernesto Elorduy, hasta culminar con Manuel M. Ponce, definieron un estilo particular en el acompañamiento de danzas y canciones populares (*id*). Es posible que otra influencia para las transcripciones se haya originado en esta música, ya que fue una de las prácticas de gran peso que fusionaba la tradición musical académica con la popular.

Los estudios folklóricos han tenido en su devenir histórico distintos alcances que han ido cambiando, conforme se establecen diferentes intereses políticos, culturales y sociales, pero otro factor que contribuye evidentemente a ello es la aproximación que se ha ido estableciendo en torno a las tradiciones populares. En ellas la percepción y la concepción de la música son temas que también van incorporando distintas nociones a través del tiempo. Un acercamiento a estos cambios nos lo proporciona la partitura, que como medio de análisis sugiere distintos aspectos de estudio. Partiendo de una primera fase de análisis basada en el tipo de escritura musical, la melodía, el acompañamiento y el

blica y la SEP, por medio de las Bellas Artes, establecieron los elementos idóneos que sirvieron a una imagen nacionalista (pp. 46-47).

⁶ Véase Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana*, El Colegio de México, México, 1996, p. 74.

⁷ Entre los géneros bailables europeos que llegaron a México en el siglo XIX está la *polka*, la *mazurca*, la *redova*, el *vals*, el *schottisch* y la *galopa*. Se presume que estas formas llegaron hacia 1815. Véase Gabriel Saldívar, *Historia de la música en México*, Ediciones Gernika-SEP, México, 1987 [1934], p. 215.

ritmo, el objetivo es exponer parte de ese proceso de percepción que se ha tenido en particular de la música p'urhépecha, en virtud de las transcripciones existentes que se inician en 1926, y llegan hasta nuestros días, lo que nos permite tener un seguimiento.

Para hablar de las transcripciones en la región p'urhépecha sería prudente acotar alguna información, ya que varias de las primeras publicaciones tienen datos incompletos, como por ejemplo la omisión del año de publicación, lo que ha ocasionado ciertas inconsistencias en investigadores posteriores, al momento de citar las fuentes primarias. Las publicaciones que han presentado más irregularidades son las de Francisco Domínguez y Concha Michel. El libro de Rubén M. Campos refiere al trabajo de recopilación y transcripción de Domínguez, el cual, en 1928, se encontraban ya en proceso de publicación.⁸ Es muy probable que tanto el trabajo de Domínguez, como el de Campos, comenzara con anterioridad; es decir, a partir de 1926 aproximadamente, durante la dirección de José Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública, dado el trabajo que se requiere, en primer lugar, para hacer un estudio de la zona. Ha habido otros investigadores que han citado el trabajo de Domínguez; uno es Vicente T. Mendoza, posiblemente en 1924, y el otro es Arturo Chamorro, a partir de dos transcripciones que realizó en 1937 y 1941, respectivamente.⁹

Concha Michel recopiló una gran cantidad de música de distintas partes de la República, trabajo que realizó prácticamente a lo largo de “toda su vida” (entre 1899 y 1991, año de su muerte), aunque puede deducirse, basándose en datos históricos, que estuvo más activa entre los años treinta y los cincuenta. Se tiene la certeza de un único libro sobre cantos indígenas publicado en 1951 por el Instituto Nacional Indigenista (ahora CDI).

⁸ Rubén M. Campos, *El folklor y la música mexicana*, SEP, México, 1928, p. 87.

⁹ Vicente T. Mendoza, *Panorama de la música tradicional en México*, UNAM, México, 1984, p. 71; Arturo Chamorro, *Sones de la guerra*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1994, p. 237.

A partir de los años ochenta el panorama fue adquiriendo otra perspectiva. En esta década se inicia la publicación de los *Cuadernos de Musicología*, apoyados por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia. Estos cuadernos han tenido como objetivo dar a conocer a una gran cantidad de compositores de toda la zona p'urhépecha, dedicando cada uno de sus cuadernos a una localidad (algunos son antologías de varias). Hay doce libros de transcripciones, de los cuales los primeros siete (1988) son para piano; a partir del ocho (1992) se inicia un trabajo de transcripción para los instrumentos reales que conforman una agrupación de música p'urhépecha: banda de viento u orquesta mixta. Se trata de un trabajo sumamente importante, pues se empezó a considerar como parte de un acervo que no sólo tiene la función de existir en forma escrita, sino de ser usado por bandas y orquestas, lo cual permite un intercambio musical de una región a otra. Asimismo, otro aspecto interesante es que estos cuadernos han sido realizados por el Centro de la Investigación de la Cultura P'urhépecha, es decir, por una dependencia especializada y con personas que se encuentran dentro del medio musical p'urhépecha.

A partir de los años ochenta surgen otras transcripciones para un instrumento solo, el violín, las cuales han tenido mucha importancia para la pedagogía. Este es el ejemplo de la publicación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (Cenidim) y de la colección hecha por Gonzalo Rodríguez.

Otras transcripciones fueron publicadas por el Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (Fonadan) y por el ex Instituto Nacional Indigenista (INI, 1996), ahora Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI). Cabe señalar que cada una de estas instituciones ha tenido distintos objetivos entre los cuales destacan, como ya se mencionó, la divulgación, la investigación y la pedagogía.

II. IMPORTANCIA DE LA TRANSCRIPCIÓN

A finales de la década de los años veinte ya había un cierto conocimiento de las regiones que componían al Estado de Michoacán. Esta diferenciación provenía, sin embargo, de la música y no de sus etnias.¹⁰ Campos considera la “música de Michoacán” como un todo, especificando algunas particularidades en la zona lacustre y la sierra (como regiones p’urhépechas), y la tierra caliente (la parte mestiza) (*id.*). De las primeras provienen las *canciones y sones serranos*, *canciones charaperas*¹¹ y *sones isleños*. De la segunda, los *sones de arpa grande*.¹² Además de la clasificación del autor, podemos observar que a través de las transcripciones existen otras piezas cuyos títulos son otras formas musicales, donde además del “son” y la “canción michoacana”, tenemos “El gusto” y “El jarabe de Michoacán”.¹³ Otro aspecto importante de estas piezas musicales es que, en varios casos, se recogió el nombre del compositor. Aún hoy, esos nombres se conservan en la memoria de muchos músicos de la región.

Las transcripciones de Campos muestran las siguientes características: para dar una idea aproximada del carácter de la música empleó la terminología de las “designaciones de *tempo*”; estos términos eran indicados en lengua italiana en gran parte de la música occidental, costumbre que prevaleció durante siglos como una forma universal de especificar el carácter italiano, tanto del repertorio para piano u otro instrumento solista, como de obras orquestales. De esta manera los sones, canciones o gustos tienen designaciones como *animato*, *allegro*, *allegro vivo*, *allegretto*, *giocoso*, *tenero e leggiere*, entre muchos otros.

¹⁰ Campos, *op. cit.*, p. 86. Las regiones que actualmente se reconocen son además de la Sierra y el Lago, la Cañada de los Once Pueblos y la Ciénaga de Zacapu.

¹¹ El charape es un aguardiente que se produce en Michoacán.

¹² Campos, *op. cit.*, pp. 86-87.

¹³ *Ibid.*, ejemplos en las pp. 247, 248, 250, 251, 252, 253, 255-256, 266, 268-269, 270-271, 276-277, 285, 317, 320, 321-322, 322-324, 336.

La dotación instrumental de las regiones que se mencionan se conforma, aún hoy, principalmente de cordófonos (violín, guitarra o vihuela, tololoche) y en algunos casos con aerófonos (como flauta o clarinete). Tanto Rubén M. Campos, como Francisco Domínguez más adelante, estuvieron conscientes de que esta adaptación no era la mejor presentación, ya que el traducir a piano una música que también tiene su importancia en el timbre (sonoro) y en el ritmo, hace que su sentido cambie. Pero existía otro factor importante por el que tal vez se utilizaba este instrumento, es decir, esta visión romántica de la interpretación de la música popular que consistía en la práctica de realizar “arreglos” a las melodías populares, mediante el uso de ciertos patrones establecidos para la música de piano. Estos patrones consistían en tocar la parte del bajo (mano izquierda) con voces dobladas en octavas (un ejemplo es “El Tecolote”, p. 255), en arpeggios (“Son michoacano”, p. 247), o en acordes quebrados (“India”, p. 255), utilizando notas pedales, articulando cada seis tiempos, si hablamos de piezas que se tocaban en tres tiempos (“Flor de canela”, p. 317). Otra opción era la de hacer un bajo tipo “vals” con el primer tiempo acentuado y sostenido, mientras que el segundo y tercer tiempo se tocaba cortos (“La golondrina”, p. 230); también existía una segunda voz que acompañaba a la melodía principal, en intervalos de tercera o sexta, pero en otros casos esa segunda voz era más una especie de complemento armónico que melódico (“Consuelo”, p. 322).

Probablemente la melodía es uno de los elementos que se conservan de manera más auténtica. A juzgar por dos sones titulados “Flor de canela” (p. 317) y “La canoa más ligera” (p. 321), se puede observar que la melodía prevalece, porque se trata de dos piezas que actualmente continúan formando parte de la práctica musical. El primero se considera como himno, dentro del repertorio p’urhépecha; el segundo fue la composición de uno de los músicos más conocidos de la zona lacustre, y todavía se ejecuta. Con grabaciones discográficas posteriores se ha podido también escuchar que la melodía no es tan distinta. Pienso que buena parte de los cambios entre estas transcripciones

y las subsiguientes, se ha originado en el ritmo y en el acompañamiento.

Unas de las características más llamativas de la música p'urhépecha son su ritmo y su estructura. Actualmente se sabe que las distintas regiones p'urhépecha comparten formas musicales como los sones, los abajeños y las pirekua,¹⁴ entre las principales. El ritmo de los abajeños puede ser sesquiáltero, es decir, con una combinación de $6/8 + 3/4$. Las transcripciones de Campos describen, además del sesquiáltero, otras formas rítmicas que actualmente ya no se conciben así, por ejemplo existen combinaciones de $2/4 + 3/4$ o viceversa, varias de las piezas se pensaron sólo en $2/4$ ó en $3/4$. Algo muy interesante de esta música y que de alguna manera Campos, Domínguez y Michel notaron aunque con algunas diferencias, fue el patrón rítmico conocido ahora como *cuatrillo*, que consiste en insertar cuatro notas en un ritmo de tres tiempos (cuatro corcheas en un ritmo de $3/8$ ó cuatro negras en un tiempo de $3/4$).

La estructura musical, a diferencia de la occidental, es asimétrica por lo que varios de los sones tienen una división de frases musicales muy particular. Este es el caso del son que se mencionaba anteriormente, "La canoa más ligera" (p. 321), donde los primeros dos compases funcionan como una introducción, cuando en la música p'urhépecha no existen las introducciones como tales.

Si bien Francisco Domínguez fue contemporáneo de Campos, su visión de la transcripción fue tomando otra vertiente. Compartían algunos aspectos como la concepción de la música de Michoacán como un todo: la continua utilización del piano, la designación de *tempo* y algunos de los patrones pianísticos; sin embargo, la diferencia residía en que Domínguez poco a poco se fue desprendiendo del concepto de realizar "arreglos" y trató de plasmar, dentro de las posibilidades de este instrumento, únicamente lo que escuchaba, sin agregar sonidos com-

¹⁴ En términos generales, el son o sonecito se escribe en ritmo de $3/8$ y es de carácter lento, al igual que la "pirekua" que quiere decir "canción" en lengua p'urhépecha. El abajeño se escribe en $6/8$ y es rápido.

plementarios. Asimismo, entre una primera colección de transcripciones y otra posterior,¹⁵ se perciben diferencias significativas que hablan de un conocimiento cada vez más profundo de la música y su estructura. Domínguez se fue acercando cada vez más a ciertos rasgos que hoy sí permanecen en las transcripciones actuales y que tiene que ver especialmente con la rítmica p'urhépecha.

En esta misma vertiente Concha Michel transmitió su trabajo. Ella abordó la transcripción todavía de manera más llana que Domínguez; escribió también con el formato para piano, pero en varios casos indicó los instrumentos con los cuales se interpretaba la pieza transcrita. Las indicaciones de *tempo* ya no fueron tan recurrentes, la melodía era muy austera y el bajo simplemente dibujaba la dirección del acompañamiento.¹⁶ Es decir, la partitura tenía los elementos mínimos más importantes para describir el carácter de esta música.

Hasta aquí podríamos destacar algunos puntos importantes que se relacionan con ciertas posturas establecidas acerca de la transcripción musical y que han sido planteadas dentro de la disciplina etnomusicológica. Una revisión muy ilustrativa sobre este tema la llevó a cabo Mantle Hood,¹⁷ quien además habla de la importancia y objetivo de esta actividad.

Hood expone la visión de dos posturas dentro de las cuales estuvieron involucrados varios investigadores y entre los que se puede citar a Erich von Hornbostel por un lado, y a Béla Bartók por el otro. La diferencia de éstos radicaba en sus objetivos y la cuestión se planteaba en cómo abordar el comportamiento melódico y rítmico o, más bien, qué parte del comportamiento sonoro y rítmico necesita estar anotada en un plano principal o hasta qué punto eso mismo puede estar en un plano

¹⁵ *Sones, canciones y corridos michoacanos*, recopilados, armonizados, arreglados y transcritos por Francisco Domínguez, SEP, México, s/a. También *Sones, canciones y corridos michoacanos*, t. 3, SEP, México, s/a.

¹⁶ Concha Michel, *México en sus cantares*, FONCA, Morelia, 1997, pp. 51-75.

¹⁷ Mantle Hood, "Transcripción y notación", en *Las culturas musicales*, ed. Francisco Cruces, Editorial Trotta, Madrid, 2001, p. 79.

secundario. Hornbostel planteó la idea de una transcripción con los elementos musicales más representativos sin abarcar particularidades dentro de ese discurso melódico y rítmico, lo que significaba plasmar una especie de “esqueleto musical” que describiera por un lado la *fluidez*, pero por otro, asignando aquellos elementos no tan significativos a un plano secundario, es decir, como ornamentación. En otros términos, Bartók propuso una transcripción “detallada” que comprendiera, en la medida de lo posible, todos los aspectos sonoros presentes en un plano principal. No obstante, este compositor estaba consciente de la complejidad que algunas músicas pueden representar al transcriptor, aunque se refería más bien a la problemática de buscar signos no establecidos dentro del sistema occidental para describir otros sonidos.¹⁸ De esta manera, Bartók también señaló objetivos,¹⁹ proponiendo distintas dimensiones para iniciar una transcripción, aunque fuera de este tipo o no. Estas dimensiones son: de altura del sonido (en un plano vertical) y de ritmo (en un plano horizontal). Se refirió también a una tercera dimensión, a la cual desafortunadamente no le prestó mucha atención, pero actualmente es de suma importancia: de expresión y color (*id.*).

No tengo la certeza de en qué medida los investigadores mexicanos estuvieron al tanto, durante la etapa nacionalista, de lo que sucedía con otros trabajos de transcripción en otros países, lo cierto es que estas posturas mediante objetivos concretos han definido una ruta importante a seguir. A mi parecer, estos objetivos se fueron definiendo en México y con la música p'urhépecha, a partir de trabajos como los de Domínguez y Michel, que poco a poco fueron proponiendo una transcripción que se iba ubicando en un contexto fuera de una posición eurocentrista.

Ahora bien, tanto las aportaciones de Campos como Domínguez y Michel presentan inconsistencias, que no son más que el reflejo de la

¹⁸ Béla Bartók, *Escritos sobre música popular*, 5ª ed., Siglo XXI Editores, México, 1997, p. 199. Esta cuestión actualmente tiene muchas más opciones para resolverse; hecho que se tratará en las conclusiones.

¹⁹ Béla Bartók, *op. cit.*, pp. 199-200.

falta de un trabajo sistemático que además prevalecía en aquella época y que, en la actualidad, al contrastar la información, causa ciertas irregularidades (como el caso de las fechas de publicación); también hay que agregar que se trabajaba con los elementos que se conocían; no obstante, la existencia de estos documentos es indudable.

III. CONCLUSIONES

La partitura es un testimonio muy importante que nos proporciona una parte de la música, pero falta otro elemento de gran relevancia que completa y le da vida a esa escritura, y ésta es la interpretación musical. En algunas músicas esta parte es ya difícil de conocer; en otras puede llegar a ser reconstruida a partir de los conocimientos de estilo de ejecución, acerca del compositor, del contexto en el cual se tocaban, etc. En este sentido es de gran responsabilidad para quien transcribe tener una buena parte de conocimiento acerca de las características de la música que escribirá, cuando los fines sean sobre todo para su estudio.

Sobre esto último existe un tema que conviene puntualizar: el análisis del contexto musical desarrollado durante el nacionalismo (desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX), abarcando las prácticas populares y de conservatorio, con el fin de saber hasta qué punto el flujo de un lado a otro provocó influencias significativas.

Para terminar diré que la transcripción hoy día goza de mejores opciones, ya que el sistema de notación es mucho más amplio que el que se tenía anteriormente. Estas aportaciones se deben, en gran medida, a los compositores de música contemporánea, que ha sido relegada, como ocurre con las músicas populares. De esta manera, los trabajos posteriores que impliquen la utilización de dichos signos de notación, plantearán nuevos objetivos que serán resueltos en la medida en que la música no pierda su sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTÓK, Béla, *Escritos sobre música popular*, 5ª ed., Siglo XXI Editores, México, 1997.
- CAMPOS, Rubén M., *El folklor y la música mexicana*, SEP, México, 1928.
- CHAMORRO ESCALANTE, Arturo, *Sones de la guerra: rivalidad y emoción en la práctica de la música p'urhépecha*, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1994.
- DE LOS REYES, Aurelio, "El escenario del nacionalismo cultural", en *El nacionalismo en México*, ed. Cecilia Noriega Elío, El Colegio de Michoacán, Zamora, 1992.
- HERRERA, Julio A., *100 audiotranscripciones de música tradicional*, INI, México, 1996.
- HOOD, Mantle, "Transcripción y notación" (1971), en *Las culturas musicales: lecturas de Etnomusicología*, ed. Francisco Cruces, Editorial Trotta, Madrid, 2001.
- MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana: de la Independencia hasta la actualidad* (1941), reimp. facs., El Colegio de México-Cenidim, México, 1996.
- MENDOZA, Vicente T., *Panorama de la música tradicional de México*, 2ª ed., UNAM, México, 1984 [1956].
- MICHEL, Concha, *México en sus cantares*, comp. Quetzal Rieder Espinoza, FONCA-INI- IMC, Morelia, 1997.
- PÉREZ MONTFORT, Ricardo, "Los estereotipos nacionales y la educación pos-revolucionaria en México (1920-1930)", en *Avatares del nacionalismo cultural: cinco ensayos*, CIESAS-CIDHEM, México, 2000.
- RAMÍREZ, Rafael, *Las misiones culturales en 1927. Historia, orígenes y tendencias de las misiones culturales: éxitos y fracasos, breve análisis de las causas*, t. 3, SEP, México, 1928.
- RAMOS FELIPE, Domingo, *Cuaderno de musicología 3: Sones y abajeños p'urhépecha de Comachuén, Michoacán*, UMSNH, Morelia, 1988.
- SALDÍVAR, Gabriel, *Historia de la música en México*, Ediciones Gernika-SEP, México, 1987 [1934].
- SANDOVAL PÉREZ, Margarito, *Arte y folklore en Mexican folkways*, UNAM, México, 1998.

Sones, canciones y corridos michoacanos, recopilados, armonizados, arreglados y transcritos por Francisco Domínguez, SEP, México, s/a.

Sones, canciones y corridos michoacanos, t. 3, SEP, México, s/a.

Sones para violín: material didáctico para la enseñanza de la primera posición, inv. de Federico Hernández Rincón; asesor en técnica de violín, Aarón Bitrán; asesor en audiotranscripción y análisis musical, Hiram Dordelly, Cenidim, México, 1986.

25 sones tradicionales para violín: estudios para la primera posición, transc. y adap. de Gonzalo Rodríguez Bejarano, Conaculta, México, 2002.

EL SON DE LOS NEGRITOS: RESCATE E INNOVACIÓN

Erandi García Cabrera

Seminario de Tradiciones Populares

El Colegio de México

EL RESCATE DE SONES JAROCHOS Y EL SON DE LOS NEGRITOS

Hace más de dos décadas que con motivo de la fiesta de la Virgen de la Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz, se celebra el Encuentro de Jaraneros.¹ Dicho evento, desde su primera emisión, contó con el apoyo de Radio Educación y uno de los objetivos centrales—quizá el más importante—, ha sido difundir y rescatar el son jarocho. Esta premisa permea el pensamiento de quienes organizan año con año el Encuentro.² La labor de rescate y difusión es también clara entre algunos grupos jarocho, concretamente entre aquellos que son pieza angular en dicha organización (como sucede con el conjunto Siquisirí) y aquellos que, gracias a este foro, han tenido una proyección importante en otros escenarios del país y del extranjero. Baste men-

¹ Cf. <http://www.cnca.gob.mx/cnca/nuevo/diarias/250100/jaranero.html> (febrero de 2007).

² Rafael Figueroa Hernández en “Historia del son jarocho” señala que: “Arcadio Hidalgo, uno de los participantes en el disco del Instituto Nacional de Antropología, vuelve a la circulación acompañado del grupo «Mono Blanco» en un disco titulado *Sones Jarocho* y con él (*sic*) da comienzo a lo que llamamos Movimiento Jaranero, es decir, un conjunto de grupos e individuos que, con plena conciencia de su labor, trabajan para la preservación y el rescate de la tradición del son jarocho” (p. 6, en <<http://www.tlaco.com.mx/cultura/pdf/SonJarocho.pdf>>, febrero de 2007). Lo expresado por Figueroa condensa el pensamiento de los soneros que participan en el Movimiento Jaranero; baste acercarse a la página web del grupo “Mono Blanco” o a los folletos de los CD de los grupos “Los Utrera” o “Zacamandú”, por mencionar algunos, para constatar lo dicho por Figueroa.

cionar el caso de “Mono Blanco”, “Los Parientes de Playa Vicente” o “Los Utrera”. El grupo de “Los Parientes” se dedica prioritariamente a la difusión del género; mientras que Gilberto Gutiérrez de “Mono Blanco” y Antonio García de León del ahora extinto “Zacamandú” buscan, además de la difusión, el rescate de sones. Juan Pascoe en el libro *La Mona*³ habla de su experiencia en “Mono Blanco” al lado de Gilberto Gutiérrez y de cómo, durante los primeros años de la década de 1970, se trasladaban a las comunidades en las que podían aprender a zapatear, a cantar coplas o a tocar la jarana con la finalidad de que los conocimientos de los viejos soneros no se perdieran y se reincorporaran al acervo de los nuevos jaraneros. De tal suerte que, junto con la labor de rescate y difusión, se ha promovido el aprendizaje del son jarocho entre niños y jóvenes; constantemente los mismos jaraneros, integrantes de alguno de los grupos mencionados, organizan e imparten talleres de laudería, ejecución de la jarana o zapateado en el estado de Veracruz o la ciudad de México, que ciertamente ha resultado un lugar muy receptivo para este género musical y el movimiento que lo rodea.

Ahora bien, si el rescate de sones es una de las tareas clave de los actuales jaraneros, esto es índice, en parte, de una preocupación por la vigencia del género, lo cual conlleva la necesidad de intervenir en su realización. En esta tarea, destaca el trabajo de Antonio García de León y de Gilberto Gutiérrez; el último es un músico que, como resultado de la interacción que tuviera junto con Juan Pascoe con viejos soneros de diferentes sitios de Veracruz, identifica los puntos débiles⁴ que se perciben

³ Juan Pascoe, *La Mona*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2003.

⁴ Gilberto Gutiérrez habla de ello en la entrevista que le hiciera Sergio Raúl López para “Testimonios” de *El Nacional* y que aparece publicada el 16 de noviembre de 1997. Puede consultarse también en la página del grupo “Mono Blanco” en <http://www.monoblanc.org/mbanc34.htm> (febrero de 2007). Grosso modo, estos puntos débiles pueden resumirse así: 1) con el proyecto que presentaron a Promoción Cultural de la SEP proponen un “viraje completo a lo que hasta entonces se hablaba del son jarocho” (p. 3). Arcadio Hidalgo platica cómo sonaba el son a principios del siglo xx y de los fandangos: “Fue de esta manera como finalmente nos cayó el veinte de que el ombligo del jarocho es el fandango y llamamos a nuestro proyecto «El son jarocho a través del fandango». Comenzamos a organizar fandangos y se arrimó la gente” (p. 4). 2) La

en el son jarocho en la década de 1970 y trabaja en una solución práctica, inmediata. De García de León, Pascoe dice que era “un joven jarocho, jaranero y estudiante de antropología y lingüística”⁵ que tocaba una jarana *tercera* en 1975, año en que lo conoce. Ambos son músicos pero su visión del son jarocho es distinta. Para Gilberto Gutiérrez, en 1997, “el rescate ya pasó a la historia”;⁶ por ello, más que reincorporar sones al acervo jarocho, él se interesa por componer nuevos sones que enriquezcan y renueven la tradición. A su vez, el trabajo de García de León dentro del Movimiento Jaranero es una combinación entre la investigación teórica en torno al son jarocho —que puede leerse en los diversos artículos que ha publicado— y su conocimiento como jaranero, los cuales orienta, casi exclusivamente, al rescate. Acorde con esta intención, declara en el folleto de un disco compacto del grupo “Zacamandú”:

El grupo ha venido trabajando durante varios años en la ejecución de la música jarocho tal y como se interpreta en los fandangos de la región sur de Veracruz así como en la investigación, recopilación y reconstrucción de sones antiguos, o que se han dejado de tocar y bailar. Reunidos alrededor de esta música, varios veracruzanos y otros que no lo son, han tratado de ejecutarla y difundirla dentro de un movimiento de revitalización (...) Un primer producto de ese trabajo es la colección que aquí se presenta...⁷

falta de instrumentos era otro problema: “Se encontraban instrumentos de hace 50 años, y el señor que los hacía se murió sin enseñar a los que seguían, así que los siguientes instrumentos eran más malos. Yo aprendí a hacer instrumentos con don Quirino Montalvo, de los últimos lauderos buenos. Estuve con él (*sic*) dos veranos. Después ya empezamos a enseñar a otras gentes en la sierra..., donde nos dejaran. Tuvimos el apoyo muy importante de Culturas Populares en el sur de Veracruz y después aparecieron los Pacinycs” (p. 4).

⁵ Pascoe, *op. cit.*, p. 9.

⁶ Gilberto Gutiérrez en la entrevista de Sergio Raúl López para “Testimonios” de *El Nacional* y que aparece publicada el 16 de noviembre de 1997. Dicha entrevista puede consultarse también en la página citada del grupo “Mono Blanco”.

⁷ Antonio García de León, “Zacamandú. Antiguos sones jarochos”, *Zacamandú. Antiguos sones jarochos*, Discos Pueblo, México, 1995, CD, p. 1 (del folleto).

Y justamente esta premisa se encuentra también en el primer fonograma de “Los Utrera”. Diría que la participación de García de León en *El son jarocho 1* es prioritariamente la del investigador, como se evidencia en el escrito de Pérez Montfort:

Así, a la hora en que los extremos se tocan, en el son de Los negritos —mezcla de rescate e innovación— el grupo de Los Utrera se remite a la fidelidad que ha demostrado a los principios del fandango. En esta su interpretación de la versión de Los negritos que les regalaran Antonio García de León, Lisa Rumazo y el grupo Zacamandú...⁸

“Los Utrera”, entonces, junto con García de León, ofrecen en *El son jarocho 1* un son “nuevo” —Los negritos— en tanto no forma parte del acervo actual jarocho, al menos no del que ordinariamente se toca en los fandangos; así como una interpretación tradicional de todos los sones contenidos en el CD, resultado de la investigación y, también, de un interés por alejarse del son estereotipado y “comercial”.

Ahora bien, García de León no es el único en considerar que Los negritos es —¿o era?— un son perdido. También Gonzalo Aguirre Tinoco (arquitecto e historiador de Tlacotalpan y uno de los impulsores del Encuentro de Jaraneros y del son jarocho) coincide en ello. Así, en su libro *Sones de la tierra y cantares jarocho*,⁹ dedica un apartado a los “sones perdidos”. El trabajo de Aguirre Tinoco, concretamente este breve capítulo, funciona —indirectamente porque no es la intención del autor—, como punto de referencia en cuanto a la labor de rescate del Movimiento Jaranero. Si se toma en cuenta el año de su publicación (1983), se descubre que algunos de los sones

⁸ Ricardo Pérez Montfort, “Los Utrera”, “En el hueco de un laurel, ...ay soledad!”, *El son jarocho 1*, URTEX, México, 1996, CD, p. 13 (del folleto).

⁹ Humberto Aguirre Tinoco, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, Premiá, Tlahuapán, Puebla, 1983. Concretamente, el cap. 23, “Sones perdidos”; sin olvidar el resto del libro.

ahí mencionados como “perdidos”: *Los chiles verdes*, *El coco*, *El valedor*, *La indita* o *Los negritos*, actualmente forman parte de la discografía de conjuntos jarocho.¹⁰ Es posible, sin embargo, que en el caso de estos sones, no hubiera una desaparición radical; no se han hecho investigaciones de campo suficientemente amplias en la zona. Además, las composiciones de la tradición oral no permanecen fijas; se encuentran en una constante fluctuación que, en un determinado momento, podría interpretarse como pérdida. La permanencia o exclusión de ciertos sones en el acervo jarocho depende de la transmisión oral que de ellos se hace; en el caso específico de *Los negritos*, me atrevo a sugerir que su “pérdida” y posterior reinserción en la tradición responde a una amalgama de factores que señalaré más adelante.

LOS NEGRITOS EN LA TRADICIÓN DEL SON JAROCHO

En su libro, *Sones de la tierra y cantares jarocho*, Aguirre Tinoco no se refiere a *Los negritos* pero sí a un *Son de los negros* que fue popular hasta finales del siglo XIX. De él transcribe el siguiente estribillo, de una versión que informó José Reyes Delfín:

El negro ha de ser bembón
y de la nalga boleada
y sin esa condición
el negro no vale nada.

¹⁰ Baste mencionar como ejemplo de que *El coco* fue grabado por “Zenzontle” en *Aires veracruzanos*, Gobierno del Estado de Veracruz-Llave, México, 2000 (CD), y también por “Zacamandú” en *Antiguos sones jarocho*, Discos Pueblo, México, 1995 (CD); mientras que *La indita*, *El valedor* y *Los negritos* aparecen en “Los Utrera”, *El son jarocho I*, URTEX, México, 1996 (CD) y *Los chiles verdes* en “Son de madera”, *Son de madera*, URTEX, México, 1997 (CD).

Ay Jesús Jesús
que me espantá
que se muera la gente
sin confesá.¹¹

De las cuartetas anteriores, la segunda guarda estrecha relación con dos coplas del estribillo de *Los negritos*:

Jesús María que me espantá
cómo hacen los negro pa' trabajá
se mueren todos sin confesar
jajajajá jajajajá.

Jesús María que me espantá
cómo hace el negro pa' trabajá
comiendo caña con carne asá
jajajajá jajajajá.¹²

Como puede verse, ambas versiones comparten una misma idea: morir sin confesar es reprochable y causa un ánimo contrario (espanto) en el emisor. No obstante, en *Los negritos* el espanto se adereza con risas que no traslucen burla hacia los negros sino cierta complicidad del enunciador que, junto con ellos, ríe frente a esta situación. En la risa entonces, convergen dos voces, la de los negros y la del enunciador. La

¹¹ Aguirre 'Inoco, "Sones perdidos", *op. cit.*, p. 99.

¹² Transcribo directamente del fonograma. En este artículo sólo trabajaré con la versión de "Los Utrera" (conjunto de El Hato, municipio de Santiago Tuxtla) que aparece en *El son jarocho 1*, aunque, "Tacoteno" (grupo de Minatitlán, Veracruz) y "Alaritangea" (conjunto de Santiago Tuxtla, Veracruz, cuya peculiaridad es que está integrado por niños de edades que oscilan entre los cinco y los trece años) cuentan con su respectiva versión de *Los negritos*. En general, las tres versiones presentan las siguientes características: comparten las series de coplas y dos cuartetas del estribillo, pero también tienen elementos únicos: dos cuartetas y tres décimas en "Tacoteno"; una décima en "Los Utrera", y una décima en "Alaritangea".

actitud desenfadada de éstos evidencia, además, uno de los tópicos de caracterización de los negros durante el teatro de los Siglos de Oro; visión que se conserva en la Nueva España.

Fra Molinero señala que el negro en la literatura de aquella época es percibido como niño; tanto la risa como el tono humorístico “fueron las respuestas literarias a la esclavitud de los negros, que eran representados como seres graciosos e inocentes”.¹³ En estas coplas la gracia se encuentra en los versos onomatopéyicos de la carcajada mientras que la inocencia está en el desconocimiento cabal de lo que significa morir sin confesar y que, por tanto, provoca la risa.

El segundo rasgo común en las dos versiones es la intención de emular el habla de los negros (“Jesú”, “confesá”, “espantá”). En este sentido, Fra Molinero dice que al introducirse al negro como personaje en la literatura, su lengua tuvo que adoptarse como técnica literaria: “Las características del ‘habla de negro’ varían de autor a autor y sufren una evidente evolución desde las primeras muestras en el siglo xv hasta los ejemplos de finales del siglo xvii. Llegó a ser un elemento de uso obligado cuando se trataba de retratar a un personaje negro en escena [...]”.¹⁴ Ciertamente que el trabajo de este autor se centra en el teatro; sin embargo, los elementos señalados también se adoptaron en composiciones líricas populares, tal es el caso de *Los negritos*.

Así, lo anterior muestra cierta afinidad entre un son del que únicamente se conserva el nombre y un estribillo (*Son de los negros*) y otro, cuyo nombre es parecido y del que, además, parecen existir más datos: *Los negritos*. Quizá el hecho de que no se conserve información respecto al primero obedece a que, como resultado de la transmisión oral, este son se convirtió con el paso del tiempo en el segundo. Ello me permite proponer un posible parentesco, el *Son de los negros* antecede a *Los negritos*, basado en lo siguiente: a) el *Son de los negros* desaparece en el xix; b) los estribillos de ambas versiones guardan semejanzas; c) en

¹³ Baltasar Fra Molinero, “Introducción”, *La imagen de los negros en el teatro del Siglo de Oro, Siglo XXI*, Madrid, 1995, p. 3.

¹⁴ Fra Molinero, “El negro como objeto de risa”, *op. cit.*, p. 22.

el repertorio jarocho actual no existe otro son con título o contenido similar, y d) en el folleto del disco *El son jarocho 1* se dice que *Los negritos* es el resultado de un trabajo de “rescate e innovación”. Esa labor a la que se refiere Pérez Montfort, me sugiere que *Los negritos* es la reconstrucción contemporánea del *Son de los negros*, posiblemente extraviado en el XIX.

He dicho que la información es ligeramente más amplia respecto a *Los negritos*; resulta de suma valía el trabajo de Gabriel Saldivar porque complementa lo expresado por Aguirre Tinoco al señalar que:

durante la temporada de teatro del último tercio del siglo XVIII figuraban en los programas del Coliseo, casi noche a noche, al lado de boleros, polacas y otras composiciones europeas o hechas a semejanza de ellas, ciertas piezas que siempre se les designa con el diminutivo de *soncitos del país*. Es indudable que se trataba de los sones, que en la actualidad son tan apreciados, sólo que entonces se presentaban arreglados por los músicos del Coliseo, quizá Aldana o Galup [...] el arreglo se hacía para una, dos, tres o más veces. Las crónicas de entonces consignan los nombres de algunos, contándose entre ellos el churrimpampi, el casamiento de los indios, el fiscalito, la jarana, la india, la india valedora, la chupicuaraca, los indios, *los negritos*,¹⁵ etc., de los que es probable que queden algunos, pues hay la coincidencia de nombres y de no reconocérseles autor, ni se tiene idea de su procedencia ni tiempo de que datan.¹⁶

De la cita anterior, cuatro puntos son destacables:

1) La fecha: último tercio del XVIII; 2) el espacio en que se ejecutan los sones: el Coliseo de México que evidencia una estrecha relación

¹⁵ En adelante utilizaré *Los negritos* o *Son de los negros* para referirme al objeto de estudio puesto que considero, como he dicho antes, que tienen un pasado común.

¹⁶ Gabriel Saldivar, “El son”, *Historia de la música en México*, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, México, 1981, p. 256.

entre el teatro y la música.¹⁷ Sin embargo, se trata de una relación *sui generis* porque el teatro no es el lugar propio del son jarocho. Los sones nacen en el ambiente festivo, popular del fandango, y no en un escenario teatral del Coliseo; no obstante, por contradictorio que parezca, es el teatro el sitio de mayor importancia para la difusión de la música popular en México hasta el siglo XIX; 3) el nombre transcrito por Saldívar: *los negritos* y, 4) la posibilidad de que algunos de ellos existan a pesar del desconocimiento del autor, la procedencia o la fecha de composición.

Lo que se tiene entonces es que *Los negritos* (¿antes *Son de los negros*?) se ejecuta a finales del siglo XVIII en el Coliseo de México y su popularidad no rebasa el XIX; razón por la cual, Aguirre Tinoco lo considera un son perdido mientras que Saldívar esboza la posibilidad de que se conserve.

¿Por qué desaparece el son de *Los negritos*? Quizá la respuesta se encuentra en lo siguiente: hacia 1794 —finales del XVIII—, el Coliseo vive una situación deplorable, puesto que se acerca el fin del gobierno del Virrey Revillagigedo que siempre mantuvo una estrecha relación

¹⁷ Sin duda, las puestas en escena significaban la máxima atracción de la cartelera; no obstante, los empresarios del Coliseo, con el fin de agradar al público de las clases populares, incluían en los intermedios, al lado de composiciones musicales europeas de moda, algunas propias de nuestro territorio que no violentaran la moral y decencia del contrastante público espectador. Así, los *soncitos del país* (algunos al menos) tal vez se interpretaron con sus respectivas coplas. Sin embargo, el hecho de que la orquesta del Coliseo hubiera estado integrada por instrumentos de aliento y de cuerdas, aunado a que las composiciones nacionales eran previamente arregladas para su ejecución musical, seguramente dio como resultado versiones diferentes a las que identificamos actualmente. Y, también seguramente, dicho arreglo musical debió reflejarse en el baile concebido por el coreógrafo. Maya Ramos Smith, en *La danza en México durante la época colonial*, menciona que el 11 de abril de 1876 se expide el Reglamento u Ordenanzas de Teatro con el fin de legislar la interpretación de piezas musicales y bailes; curiosamente la censura teatral estuvo centrada en regular los movimientos del baile, es decir, se preocupó por el aspecto visual y su posible reproducción por parte de los asistentes, y no por el elemento musical, así como tampoco por la letra que pudo cantarse en estos soncitos, quizá porque las coplas eran inofensivas.

con el mundo del teatro; “el asunto teatral iba de mal en peor. El número reducido de las habilidades, disminuía más aún con la mala salud de aquellos ya viejos y cansados actores”.¹⁸ De tal suerte que el panorama del Coliseo no es nada halagüeño y, por si esto no fuera suficiente, la crisis se acentúa a principios del xix. En primer lugar, debido a la lucha de España contra Napoleón, la “Junta Gubernativa pedía sin descanso recursos para continuar la guerra, su colonia no escaseaba ciertamente esos auxilios, y el exaltado amor patrio de la generalidad habría estimado casi un crimen emplear en diversiones el dinero que podía destinarse a alimentar o vestir a un soldado”.¹⁹ Y, en segundo lugar porque, dos días después de haber asumido el virreinato don Francisco Javier Venegas, el cura Miguel Hidalgo inicia la lucha de Independencia. Estas condiciones político-económicas no determinaron la desaparición del *Son de los negros*; sin embargo, contribuyeron a que no se arraigara en el gusto del público asiduo al Coliseo porque no tuvo tiempo suficiente para ello.

A todo esto debe sumarse la censura que sufrieron algunos textos y que significa una de las razones que propicia la desaparición y, paradójicamente, la conservación de sones como el *Toro viejo*, *El chuchumbé*²⁰ y tal vez *Los negritos*.

Ahora bien, la versión que ofrecen “Los Utrera” del son de *Los negritos* se compone de series de cuartetas octosilábicas y un estribillo cuya primera copla es pentasílabo y la segunda hexasílabo. Sánchez García, siguiendo a Carlos Magis, dice que la constante en la métrica de los estribillos jarocho son los hexasílabos, en casos excepcionales pentasílabos y, con bastante regularidad, cuartetas octosílabas.

¹⁸ Enrique de Olavarría y Ferrari, “Capítulo xiv. 1794-1805”, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, Porrúa, México, 1961, pp. 148-149.

¹⁹ *Ibid.*, p. 165.

²⁰ Este son es, seguramente, el ejemplo más claro de cómo la censura inquisitorial, a pesar suyo, conservó en sus archivos las coplas que lo componen. Cf. Humberto Aguirre Tinoco, “El Chuchumbé”, *op. cit.*, pp. 14-20; Pablo González Casanova, “Las canciones y los bailes”, *La literatura perseguida por la Inquisición*, Contenido, México, 1992, pp. 65-82, y Gabriel Saldívar, “La influencia africana”, *op. cit.*, pp. 219-228.

En cuanto a la rima, predominan las cuarteras con rima abrazada (abba) que es, a decir de Magis, una de las combinaciones más comunes dentro de la lírica popular, pero también se tienen cuarteras con rima alterna (abab).

A diferencia de los géneros cerrados (cuyas estrofas son interdependientes y no admiten la omisión de alguna de ellas, como sucede en el corrido o la canción), los géneros abiertos no precisan que sus estrofas se relacionen entre sí debido a que “cada una encierra un pensamiento o idea completa y, por lo tanto, constituye, por sí misma, una unidad independiente”,²¹ como sucede en los sones. La unión de las coplas en un son, como ya se dijo antes, es aleatoria; en algunos casos, no existe ni siquiera un vínculo temático. Sánchez García diferencia dos tipos de coplas: a) exclusivas y b) libres. Las primeras corresponden a aquellas que únicamente se pueden cantar en un son determinado, mientras que las segundas admiten ser cantadas en varios sones. Las coplas exclusivas giran en torno a una palabra clave que, en general, es el título mismo. En el caso de *Los negritos* se cumple con la inclusión de la palabra clave (negro, negritos, negra, negros) en las coplas que lo conforman para referirse a individuos de raza negra.

Ahora bien, Magis subdivide la canción²² monotemática en: 1) canción con “cuento”, 2) canción con tema desarrollado y 3) canción con motivo o tópico reiterado. *Los negritos* es, de acuerdo con esta clasificación, una canción monotemática con motivo reiterado; “se trata de canciones que no alcanzan a desarrollar un tema, sino que se limitan

²¹ Rosa Virginia Sánchez García, “Los sones y sus coplas: una propuesta para su estudio”, *El folclor literario en México*, El Colegio de Michoacán-Universidad Autónoma de Aguascalientes, Zamora, Mich., 2003, p. 261.

²² Para Magis, “El modo natural de vida de las coplas es su agregación en canciones, ya que unas y otras son formas íntimamente ligadas a la música y el canto” (“La canción folklórica”, *La lírica popular contemporánea*, El Colegio de México, México, 1969, p. 535). Magis entiende la canción con bastante libertad; canción en tanto unión de coplas que se relacionan entre sí en lo musical y vocal, y no como un tipo de composición cuya estructura es inalterable, cerrada; ajena a modificaciones en el orden de las estrofas que la componen, tal y como la concibe Sánchez García.

a insistir en un mismo motivo o a repetir muy de cerca un mismo tópico".²³ En dicho son no se desarrolla el tema de los negros o de la negritud; sin embargo, las coplas que lo conforman versan sobre los aspectos que caracterizan la imagen de este grupo racial: el color de su piel, la forma en la que bailan, su ateísmo católico, etc. Así, los dos primeros casos requieren de cierto orden en la sucesión de las coplas para desarrollar el "cuento" o el tema; no así *Los negritos* en que los motivos no precisan de orden alguno.

En cuanto a la décima, Sánchez García señala que algunos trovadores jarocho la cantan en lugar de recitarla, e incluso, debido a ello, la consideran como otro tipo de copla junto con las cuartetas, sextillas y quintillas. En cambio, la décima declamada generalmente es "una serie compuesta por varias que están relacionadas entre sí, ya formalmente, mediante el recurso de la glosa, ya temáticamente, y lo usual es que estas se reciten usando como fondo la música de «El fandanguito» o «El jarabe loco», no en silencio".²⁴ En *Los negritos*, la décima se canta. Esta modalidad —décima cantada— se encuentra básicamente en tres sones: *El zapateado*, *El fandanguito* y *El buscapiés*; quiere decir entonces que no se trata de una práctica común, generalizada; sobre todo si se toma en cuenta que el acervo de los sones jarocho, a decir de García de León, "se completa y llega a su máxima expresión hacia mediados del xix y constituye en casi un centenar de aires".²⁵ Entonces, ¿por qué grabar *Los negritos* con décimas cantadas si no es una convención generalizada? Tal vez, porque este son es el resultado, como se ha dicho con anterioridad, de una labor de "rescate e innovación". El desconocimiento de *Los negritos* permitió la inclusión de la décima que, en este caso, constituye un rasgo distintivo de originalidad, frente a otros sones.

²³ *Ibid.*, p. 543.

²⁴ Sánchez García, "Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y la de los sones jarocho", *Revista de Literaturas Populares*, 2002, núm. 1, p. 147.

²⁵ Antonio García de León, "El son jarocho: música y lírica popular en el Sotavento Veracruzano", *El son jarocho* 1, p. 8 (del folleto).

Ahora, no existe una letra fija destinada a aparecer en cada una de las versiones de un mismo son. Dice Sánchez García: “La asociación entre coplas en la lírica del son es, en este sentido, efímera, y cada interpretación es única, ya que depende de cuáles, entre todas las coplas que el trovador en turno se sabe, decida este cantar en el justo momento de la interpretación”.²⁶ La libre elección de coplas repercute en la longitud del son que se modifica con cada interpretación que se hace en un fandango. Pero el son ejecutado en un disco también altera su longitud, sólo que con base en criterios comerciales, así se reduce la interpretación a cuatro o cinco minutos en promedio, dependiendo del sello discográfico.

Y, al alterarse la longitud del son, también se modifica la letra, porque la asociación de coplas en los sones, que aparecen en una grabación comercial, genera versiones “fijas”; es decir, se establece un modelo de ese son que sólo dejará de serlo si se reinserta en el *performance* que significa el fandango. Para Margit Frenk el *performance*, o la *performancia* (término que emplea), es necesaria para la realización de un texto, “con lo cual el *hic et nunc* de ese evento público y colectivo adquiere suma importancia”.²⁷ De tal suerte que, siguiendo a Frenk, un son grabado no se realiza plenamente porque está descontextualizado.

En una cultura oral, continúa Frenk, la creación se produce en una situación de representación que tiene como ámbito una fiesta, una plaza pública, la iglesia o un palacio. Y, en este sentido, la fiesta del fandango es el espacio en que se crean las coplas de los sones como resultado, justamente, de esa cultura oral: “Las circunstancias concretas en las que se lee, recita o canta un poema o cualquier otro texto, quién o quiénes los presentan, quiénes escuchan, cómo participan, en qué momento, en qué lugar: todo ello es parte integrante del fenómeno”.²⁸ Sin embargo, todos estos elementos que deben considerarse en la in-

²⁶ Rosa Virginia Sánchez García, art. cit., pp. 138-139.

²⁷ Margit Frenk, “Los espacios de la voz”, *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, FCE, México, 2005, p. 34.

²⁸ *Ibid.*, p. 35.

interpretación del son en un fandango (en la *performancia*) y que hacen más complejo su estudio, desaparecen en la grabación comercial.

Se tienen entonces dos escenarios: uno ideal, el fandango y, otro que parece no serlo, la grabación comercial. No obstante, *Los negritos* hoy en día deben su existencia, paradójicamente, a esta segunda opción y no al fandango. Marcelo González, integrante del grupo “Cojolites”, señala que dentro del movimiento jaranero son pocos los grupos que tocan este son porque cayó en desuso y que se rescata gracias al trabajo de Antonio García de León. Lo importante ahora, continúa González, es difundirlo en el campo jaranero.²⁹ Me parece que esto representa un problema. No resulta sencillo reinsertar en el acervo jarocho un son que fue reconstruido por unos cuantos y que es ajeno a la comunidad fandanguera. *Los negritos* no es un son de dominio público como *El colás* o *La morena* sino que pertenece a aquellos que lo reconstruyeron y grabaron en un disco. Y, aunque la intención es plausible en tanto se rescata un son olvidado que enriquece el repertorio, no deja de ser un elemento extraño de difícil aceptación en la comunidad, de ahí que se toque muy poco en los fandangos.

A ello debe agregarse la existencia de sones que fueron olvidados, porque dejaron de transmitirse, tanto los versos como la música, a través de la enseñanza oral; Marcelo González es consciente de esto, pero, ¿cuántos jaraneros coinciden con él y con la necesidad de rescatar otros sones olvidados? Surge entonces una relación tensa entre los jaraneros y el investigador porque si *Los negritos* desapareció y hoy día, a más de diez años de su rescate, no se ha reinsertado del todo en los fandangos, quizá se debe a que es un son artificioso para la comunidad jaranera, además de que tal vez las coplas no transmiten nada a los soneros actuales; si no hay recepción del son, si no se aclimata, no puede transmitirse.

²⁹ Marcelo González apunta lo anterior en la entrevista que le hice durante la Fiesta de la Virgen de La Candelaria en Tlacotalpan, Veracruz, 1 al 4 de febrero de 2005.

NARRATIVAS NACIONALES
Y ENIGMAS FAMILIARES

MARIANO AZUELA: ¿NOVELAS HERMÉTICAS O MODERNIDAD Y RECURSOS REVOLUCIONARIOS EN LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN?

José Antonio Rodríguez-Valentín
Universidad de Puerto Rico en Bayamón

Mariano Azuela (1873-1952) es considerado, por muchos, el escritor nacional de México y el creador de la novela de la Revolución mexicana, una de las modalidades literarias hispanoamericanas más significativas. Sin embargo, su obra literaria ha sufrido muchos reveses por parte de la crítica, con comentarios disímiles que responden a una gran variedad de circunstancias (algunas de ellas tan antiguas como *María Luisa*, su primera novela publicada, en 1907), y los logros, méritos y valoración total de muchos de sus textos aún no han podido establecerse en una cuenta justa. Hasta 1925, por ejemplo, predominan las reseñas que apuntan aspectos literarios de segundo orden y muy particulares, como los comentarios de Jesús Villalpando a las novelas *Sin amor* (1912) y *Las moscas* (1918), y la de Ricardo Arenales a *Los fracasados* (1908).¹ La ausencia de trabajos críticos en estos años puede obedecer a una difusión limitada de las primeras novelas de Azuela, por factores ajenos al valor literario de los textos: falta de recursos para la edición, la ubicación del autor en la provincia, el predominio de otros intereses y necesidades en su vida, el torbellino de la Revolución mexicana y otros. El reconocimiento que mereció su trabajo se le concedió muy parcialmente, y sus méritos como escritor sólo se conocieron en círculos pequeños hasta el “descubrimiento” de *Los de abajo* (1915), entre 1924 y 1930, a raíz de la famosa polémica entre Julio Jiménez Rueda y Fran-

¹ La presentación de las fichas bibliográficas de estas reseñas no nos parece fundamental en este momento. El lector interesado puede consultar a Manuel Pedro González, *Bibliografía del novelista Mariano Azuela*, Molina y Co., La Habana, 1941.

cisco Monterde que, aunque sólo duró dos años, tuvo importantes repercusiones en el desarrollo de la crítica mexicana posterior.

La polémica se inició con un atrevido artículo de Jiménez Rueda,² quien lamentaba la ausencia de obras que reflejaran la dramática crisis que vivía México en su Revolución y acusaba a la literatura mexicana de afeminada por la ausencia de textos que recogieran el momento con fuerza viril. Francisco Monterde contesta: revela la existencia de esa literatura viril en la obra de Mariano Azuela y justifica el desconocimiento sobre el autor en la falta de verdaderos críticos literarios que den cuenta de ella, y en las condiciones en que Azuela (y otros) publican sus textos. A estos planteamientos se suman las voces de otros críticos que van apareciendo en artículos subsiguientes.³ Finalmente, el semanario *El Universal Ilustrado* publicó una encuesta para determinar cuán conocido era Azuela, y reeditó *Los de abajo* para satisfacer la demanda y la curiosidad popular.

Junto con la reedición de *Los de abajo*, las primeras novelas de Azuela (y otras que trataban sobre la Revolución, como *Andrés Pérez, maderista*, de 1911; *Los caciques*, de 1917; y *Las moscas*, *Domitilo quiere ser diputado* y *Las tribulaciones de una familia decente*, todas de 1918) se convirtieron en eje de una discusión que tenía un significado mucho más profundo: el carácter de la literatura mexicana. Se oponía lo nacional y más auténticamente mexicano contra una "falsa necesidad" de búsqueda de lo universal y del cosmopolitismo en la literatura. El planteamiento de que no había literatura mexicana en México estaba ligado a un crítico cuadro cultural más amplio: el país sufría un doloroso proceso revolucionario que había fragmentado las estructuras

² Julio Jiménez Rueda, "El afeminamiento en la literatura mexicana", *El Universal*, 21 de diciembre de 1924.

³ Francisco Monterde, "Existe una literatura mexicana viril", *El Universal*, 25 de diciembre de 1924. Una recopilación de los artículos que intervienen en la polémica fue publicada por Francisco Monterde algunos años después. Véase Francisco Monterde, *En defensa de una obra y su generación*, Imp. Universitaria, México, 1935. Además, Víctor Díaz Arciniega desarrolló un trabajo muy completo de análisis sobre la polémica y sus consecuencias: *Querella por la cultura "Revolucionaria"* (1925), FCE, México, 1989.

culturales y sociopolíticas. Proliferaban y coexistían grupos con intereses diversos: Contemporáneos, Ateneístas, los colonialistas⁴ y algunos escritores realistas que venían arrastrando estilos decimonónicos,⁵ varios románticos trasnochados, poetas y escritores modernistas⁶ y otros, como los creadores de lo que luego sería la literatura de la Revolución mexicana, con Azuela al frente.

En ese momento particular, la falta de objetividad y el prejuicio (de los nacionalistas, por un lado, y los universalistas, por el otro) son obstáculos para una valoración justa. Las obras de Azuela comienzan a generar interés, pero se comentan más por su actitud ante lo nacional que por su técnica, talento y logros como escritor. Más aún, algunos textos son censurados con base en criterios políticos y se minimiza su valor por considerarlos antirrevolucionarios, en cuanto no responden a las imágenes con las cuales el sistema describe y mide los logros de la Revolución mexicana.⁷

Tras la polémica, Mariano Azuela publica nuevas novelas, reseñadas positivamente por Eduardo Gómez Vaqueros, Antonio Acevedo Escobedo, Ermilo Abreu Gómez y Jorge Ferretis, entre otros. Se escri-

⁴ Entre los Ateneístas, animados por el dominicano Pedro Henríquez Ureña, se incluye a Antonio Caso, José Vasconcelos, Alfonso Bruneta, Luis Castillo León, Mariano Silva y Aceves, Alfonso Reyes, Genaro Fernández McGregor, Carlos González Peña, José Cravioto, Alberto Pani, Jesús T. Acevedo, Julio Torri, Martín Luis Guzmán y Eduardo Colón. Entre los colonialistas más importantes, puede mencionarse a Jesús T. Acevedo, Julio Meléndez, Manuel Horta, Ermilo Abreu Gómez, Genaro Estrada y Artemio del Valle Arizpe.

⁵ Entre los realistas, se cita a Emilio Rabasa, Rafael Delgado, Federico Gamboa y José López-Portillo y Rojas.

⁶ Los modernistas más representativos, vinculados a la *Revista Azul* (fundada por Manuel Gutiérrez Nájera y Jesús Valenzuela) y a la *Revista Moderna* son: Salvador Díaz Mirón, Manuel José Othón, Luis G. Urbina, Amado Nervo, José Juan Tablada y Enrique González Martínez.

⁷ En la tempestad de la polémica hay valoraciones que llaman la atención, como las de algunos de los Contemporáneos, quienes también participan en la discusión sobre las aspiraciones de la literatura, con una postura más cosmopolita. Cf. Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos ayer*, FCE, México, 1985, pp. 242 ss. y la "Introducción" a *Monólogos en espiral. Antología de narrativa*, INBA, México, 1982.

ben y publican estudios más profundos por Mariano Latorre, Manuel Pedro González, Francisco Monterde y Ernest R. Moore. *Mala yerba* (1909) es traducida al inglés y *Los de abajo* al inglés y al francés, y provocan reseñas y comentarios favorables de importantes críticos extranjeros.⁸ En 1941, Manuel Pedro González recopila y publica una bibliografía bastante extensa sobre la obra de Azuela⁹ que da cuenta del interés que despertaron esas novelas.

Ante las críticas a sus obras, el escritor guardó, inicialmente, un modesto silencio; luego, escribió novelas para desmentir a sus detractores y, finalmente, comentó los textos como crítico. Su amplio conocimiento de la literatura mexicana e internacional, y su clara conciencia de lo que hacía en cada uno de sus escritos puede corroborarse a través de la lectura de *Cien años de novela mexicana* (1947), *Algo sobre la novela mexicana contemporánea* (1950), *Letras de provincia* (artículos sobre escritores destacados, que se publicaron entre 1941 y 1951), *Grandes novelistas* (1950), *El novelista y su ambiente I* (1938), *El novelista y su ambiente II* (1949) y *Autobiografía del otro* (1952).¹⁰ Sin embargo, su autocrítica es superficial en la descripción de técnica y procesos narrativos, y dedica numerosos comentarios a establecer nexos entre los textos y la realidad histórica en cuanto a personajes, hechos y ambiente. En su poética, insiste repetidamente en marcar la distancia que media entre el autor y la realidad recreada:

El novelista, según su técnica, comienza a fijar sus ideas no en documentos ni en ideas sino en seres a los que da vida, lo mismo que en

⁸ Entre éstos, puede mencionarse a Marcel Auclair, Gus Bofa, Massimo Bontempelli, Marcel Brion, Jean Vigneaud, Paul Aeschiman, Emmy Allainby, Franz Blom, Carleton Beals y Waldo Frank.

⁹ Manuel Pedro González, *op. cit.*

¹⁰ Todos han sido incluidos en Mariano Azuela, *Obras completas* (tres tomos), FCE, México, 1958-1960. Las citas de textos azuelianos de este trabajo corresponden a esta edición por lo que, en lo sucesivo, al aludir a fragmentos de obras incluidas en ella, sólo se indicará el número del tomo y la página correspondiente, al final del trozo citado y sin otro señalamiento bibliográfico.

panoramas y ambientes. Si logra su objeto, sin que él lo diga —falsearía totalmente sus disciplinas— el lector va sacando las deducciones no de la discusión sino de los hechos vivos; con la ventaja de que si el novelista ha hecho obra objetiva perfecta, cada quién dará la interpretación que más se avenga a su manera de pensar y de sentir. La larga experiencia que tengo me da la convicción de que acierta más el novelista mientras menos deja traslucir su tendencia o tesis. Hacer propaganda en la novela es un error, los únicos que siguen al autor en ella son los que no la necesitan (t. 3, p. 1110).

La preocupación de Azuela por demarcar la realidad recreada en la ficción, separar lo que es ficción de lo que no lo es y fijar la posición del autor ante ella, es un aviso a sus críticos y lectores sobre la intención y valor que existe en los textos. Este aspecto se vincula a toda una reinterpretación de las obras, a partir de su concepto de literatura, la función del novelista dentro de su marco histórico-cultural, la visión de la realidad y su transposición al texto, las relaciones entre los contenidos y la forma, y el proceso mismo de creación literaria que apuntan hacia una creación literaria inserta en la modernidad, que rompe esquemas tradicionalistas y decimonónicos.

El rescate inicial de la obra azueliana fue la labor de Francisco Monterde, quien publica las *Obras completas* luego de la muerte del autor (1952). El trabajo de edición y el prólogo, "Mariano Azuela y su obra",¹¹ pasan a ser lo más completo, organizado y documentado que

¹¹ Francisco Monterde, "Mariano Azuela y su obra", en Mariano Azuela, *Obras completas*, pp. vii-xxi. Monterde establece relaciones entre los textos, la vida del escritor y el marco cultural y político en que se desarrolló. Logra salvar el problema de la disponibilidad de los textos y fijar las versiones más exactas, para el estudio de obras que vieron varias ediciones. Fija sus criterios de edición al señalar que restablece los textos "de acuerdo con las últimas impresiones", "respetando rigurosamente las variantes —no siempre prolijas— que el autor introdujo al reeditar sus obras". Tuvo al frente las ediciones primeras "con el fin de evitar los errores deslizados o aclarar dudas tanto en lo que se refiere a grafías disímiles, como al sentido de ciertas frases. De varias novelas sólo existe una publicación y los manuscritos se han perdido, lo cual nos

se posee sobre la obra azueliana hasta 1960, e inicia un proceso de clasificación de los textos. *La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La luciérnaga* (publicada en 1932, escrita en 1925) constituyen, para Monterde, novelas herméticas que representan una etapa experimental y una transición del realismo al suprarrealismo.

A partir de la década de 1960, se genera una crítica más cuantiosa, aunque no toda más acertada. Luis Leal publica un elaborado estudio de la obra y la vida de Azuela¹² mucho más abarcador que el de Monterde, y que continúa siendo uno de los pilares en el estudio de la obra azueliana por la profusión de datos bibliográficos y anotaciones sobre la creación de los textos, aunque no logra establecer toda la trayectoria creativa de Azuela, ni dar cuenta de muchos procesos de cambio que se generan entre un texto y otro. Este trabajo crítico, sin embargo, es uno de los acercamientos biográficos más documentados y organizados.

Otros trabajos más recientes tampoco logran desentrañar el verdadero sentido y valor de la obra azueliana. Los motivos van desde la falta de un método de análisis preciso y consistente hasta la fragmentación de un texto en visiones parciales, circunscritas a un solo aspecto. Predomina una vacía e insistente reiteración en el uso de etiquetas tales como "obra realista", "texto naturalista", "estilo dinámico y ágil", y otras por el estilo. Algunos, además de superficiales, incurren en errores en cuanto a datos y apreciaciones que reflejan la ausencia de una lectura detenida de los textos comentados, lo que promueve la desinformación. Entre éstos, la reiteración del hermetismo para describir *La Malhora*, *La luciérnaga* y *El desquite* se mantiene y repite.

Sin embargo, Raymundo Ramos abre interesantes interrogantes sobre estas novelas:

obligó a proceder con mucha cautela al hacer correcciones que pudieran deformar o 'interpretar', la intención del contexto. En tal caso se hallan *La luciérnaga*, *San Gabriel de Valdivias*, *Regina Landa* y *Avanzada*" (t. I, p. xxiii). Al revisar varias de estas ediciones, la exactitud y buen juicio de don Francisco Monterde fueron más que confirmados, por lo que reconocemos su edición como una fiel, exacta y confiable y optamos por trabajar con los textos tal y como aparecen en ella.

¹² Luis Leal, *Mariano Azuela, vida y obra*, Ediciones De Andrea, México, 1961.

...*La Malhora* (1923), *El desquite* (1925) y *La Luciérnaga* (1932) son, precisamente, las novelas sobre las cuales el propio doctor Azuela tejó la leyenda negra del rebuscamiento técnico y el "truco" literario. De "barrocas y herméticas" las califica Francisco Monterde; novelas del "atardecer" las llama Luis Leal; de "transición" las apellida Manuel Pedro González; escritas con "métodos de superposición propios de la escuela cubista", asegura Torres-Rioseco. ¿Existe realmente hermetismo barroco, transición de atardecer o superposición cubista en esta trilogía azueliana? ¿No se tratará, simplemente de una nueva manera de acercarse a la realidad, interpretándola y valiéndose para ello de una doble disección de la conciencia y el tiempo? El tiempo y la conciencia son los materiales con los que opera el análisis del novelista. O, tal vez, mejor sería afirmar que la novela moderna se construye sobre las premisas del tiempo psicológico, de un transcurrir subjetivo y, sin embargo, absolutamente real.¹³

¿Puede aceptarse la descripción y clasificación de estos textos como novelas herméticas? Mientras "hermetismo" implique una intención de esconder, disimular o cerrar el acceso a la idea, intencional o accidentalmente, las novelas de Azuela no pretenden esa intención. Su redacción está motivada por un deseo claro y definido: el replanteamiento de recursos narrativos novedosos que le posibiliten la redacción de textos más inclusivos y representativos de lo que Azuela se plantea como realidad, función del escritor y creación de ficción. La intención de cerrar accesos al texto no está en sus propósitos como escritor, sino en la incapacidad de los críticos de ver la modernidad de los relatos. Sólo *El desquite*, según Azuela, constituye su desquite por la indiferencia de sus críticos ante sus textos anteriores, y su obsesión con el proceso de etiquetar novelas y estilos en términos de polarizaciones irreales e intrascendentes como son *nacionalismo*, *cosmopolitismo*, *realismo* y *modernismo*, entre otros.¹⁴

¹³ Raymundo Ramos, *Tres novelas de Mariano Azuela*, FCE, México, 1968, p.11.

¹⁴ Se destacan varios críticos que han visto la necesidad de la revaloración, el aná-

En el contexto literario, *La Malhora*, y *La luciérnaga* no son novelas de la Revolución mexicana, pues no se relacionan con esta modalidad narrativa en ninguno de sus aspectos o elementos fundamentales. Sin embargo, sí se vinculan a una revolución creativa y estilística. Arturo Torres Riosco establece, sobre la primera, que “a pesar de que no tiene nada que ver con revoluciones ni vida de campaña, es por su técnica literaria, la obra más típicamente revolucionaria de estos últimos años en nuestro continente”.¹⁵ Xavier Villaurrutia establece, por su parte, que:

...*Los de abajo* y *La Malhora*, de Azuela, son novelas revolucionarias en cuanto se oponen, más conscientemente la segunda que la primera, a las novelas mexicanas que les precedieron inmediatamente en el tiempo. Solo en ese sentido Azuela, que no es el novelista de la Revolución Mexicana, es un novelista mexicano revolucionario.¹⁶

En los textos *La Malhora*, *La luciérnaga* y *El desquite*, Azuela expande su concepción del realismo para demostrar recursos técnicos y

lisis a la luz de métodos más objetivos y eficientes, y de vincular los textos literarios entre sí, con una visión histórica que no esté subordinada a prejuicios nacionalistas ni a etiquetas literarias. Entre estos sobresalen los trabajos de Berto Andino, Manuel Antonio Arango, Dick Gerdes, Manuel López de Oliva, Eliud Martínez, Seymour Menton, Timothy Murad, Stanley Robe, Jorge Rufinelli y Luis Alberto Sánchez. El estudio de Jorge Rufinelli (*Literatura e ideología: el primer Mariano Azuela (1896-1918)*, Premiá Editora, México, 1982) se destaca significativamente por presentar una imagen de la obra total de Azuela estudiada en forma sistemática y organizada. El crítico busca establecer las conexiones más profundas mediante el estudio de las relaciones entre la ideología, las técnicas narrativas y la visión del mundo, que el crítico vincula con el realismo decimonónico, los procesos de transformación sociopolítica que Azuela vive en el México post-revolucionario y su particular identidad como representante de una conflictiva burguesía. Este acercamiento, que compartimos parcialmente, parece estar muy determinado por el deseo de probar la existencia de estructuras y procesos que, a veces, no resultan tan claros como pretende el crítico.

¹⁵ Arturo Torres Riosco, *Grandes novelistas de la América hispana: los novelistas de la tierra*, University of California Press, Berkeley, 1941, pp. 3-40.

¹⁶ Xavier Villaurrutia, “Sobre la novela, el relato y el novelista Mariano Azuela”, en *Mariano Azuela y la crítica mexicana*, de F. Monterde, p. 57.

sus posibilidades como escritor consciente del trabajo y función de sus obras, que definimos como modernas. Las novelas muestran una nueva concepción del personaje antihéroe, que sobrepasa la anterior y reiterada exaltación de los valores de los modelos de héroes burgueses, pues éstos se destruyen ante el empuje violento de los personajes azuelianos de la marginación, con mundos y visiones de mundo distintas y en conflicto con las de una mediocre, conforme y estática burguesía. Atrás comienzan a quedar los estereotipos prescriptivos del realismo decimonónico que recreaban personajes marcados por el medio ambiente o sus circunstancias vitales polarizadas entre valores impuestos por la ideología burguesa, como la trágica María Luisa de su primera novela.

Los ambientes novelescos también se reinterpretan y se abren al empuje de los personajes: la estructuración de los conflictos se presenta como un fenómeno interno, con múltiples ramificaciones que deben explorarse en el inconsciente, el desarrollo de una voluntad de cambio y en la intersección de diversos factores, algunos temporales; otros, atemporales y, algunos, como muy bien se construye en *La Malhora* y *El desquite*, en una dimensión imprecisa.

Como resultado, las novelas mueven los esquemas lineales tradicionales del tiempo, el cual ya no se verá como un fluir continuo de hechos y situaciones en los cuales el movimiento es progresivo, y sólo es permisible la vuelta al pasado en una retrospección coordinada y presentada como un discurso que provea la apariencia de ser un fluir ilógico e inconsciente, como el pensamiento (sin serlo). En *La Malhora*, *La luciérnaga* y *El desquite*, el tiempo no es una línea recta sino una espiral y las retrospecciones pueden darse, a un mismo momento, desde y en distintos niveles de conciencia o con la participación de conciencias distintas a las de los personajes centrales. Azuela nos acerca, por lo tanto, a la multiplicidad de voces textuales y al dialogismo, elementos de la modernidad, pero en planos de inconsciencia. La revolución que genera con estas obras, frente a los textos que las precedieron, y muchos que les fueron contemporáneos y posteriores, vuelve a manifestarse, y abre los caminos a la obra de Rulfo y Fuentes, entre otros.

El lenguaje azueliano también es modelo de modernidad. Enmarcadas aún en una muy particular subjetividad, las descripciones de personajes, ambientes y circunstancias dejan de ser extensas, minuciosas y detalladas como marcaba la búsqueda de la recreación de la realidad desde las perspectivas de los cánones decimonónicos, y se convierten en agudas frases, llenas de significado y originalidad, que despiertan amplias imágenes en los lectores e influyen en su ánimo. Los cortes descriptivos son precisos, drásticos, imaginativos, polisémicos y aun así, saturados de valor metafórico y poético, como cuando describe que “El flaco”, personaje de *La Malhora*, “lo era como arbusto sin savia ni sostén; tres prolongaciones paralelas, visera, nariz y barba; rostro y cachucha integrándose en un todo pétreo e inexpresivo” (*La Malhora*, p. 951). De igual forma, el diálogo ágil y ligero cumple múltiples funciones en la narración: delimita espacios y tiempos, caracteriza personajes, promueve reconocimiento de causas y claves en la estructuración de las líneas narrativas.

A partir del criterio de intervención que se permite el autor en el fluir narrativo del texto, Daniel de Guzmán¹⁷ establece que la producción novelística de Azuela puede dividirse en tres etapas, en la primera de las cuales (desde *María Luisa* hasta *Los de abajo*) el autor no se permite casi ninguna intervención y se muestra completamente “objetivo”. En la segunda etapa, que va desde *Los de abajo* hasta la publicación de *La luciérnaga* (en 1932), se permite “menos objetividad y más perspectiva”. No obstante, De Guzmán interpreta objetividad y perspectiva desde las visiones del realismo decimonónico. En la intención de crear novelas que superaran el estatismo del estilo decimonónico que Azuela cultivó en sus novelas iniciales, el autor limitó el permitirse “contarle” la historia al lector e intenta hacerlo copartícipe del producto: se preocupa por entremezclar las claves de la historia en la integración de todos los elementos constitutivos y el lenguaje, y abrir espacios

¹⁷ Daniel de Guzmán, *México épico —ensayo sociocultural*, Costa-Amic-Editor, México, 1962, p. 56. En esta clasificación, Guzmán señala que reproduce una afirmación de Anderson Imbert, pero no provee la referencia bibliográfica para corroborarla.

a la participación del lector en la recreación e interpretación del hecho, sin marcarle o fijarle interpretaciones cerradas, como es el caso, por ejemplo, del final abrupto de *La Malhora*.

La medida en que se aparta de las técnicas narrativas tradicionales responde al conocimiento que Azuela ha logrado alcanzar de las técnicas modernas entre 1910 y 1925, algunas de las cuales aún se están comenzando a desarrollar en los inicios de la década de los años veinte. Algunos de los grandes escritores que marcan la modernidad en la literatura universal estarán produciendo sus obras entre 1920 y 1940. Tal es el caso de Aldous Huxley, William Faulkner, F. Scott Fitzgerald y Wasserman, a quienes Azuela confiesa haber leído y estudiado. Marcel Proust, Thomas Mann, Henry James y Franz Kafka, anteriores a Azuela, también constituyeron algunas de sus lecturas. El *Ulysses*, de James Joyce, obra publicada en 1922 y que resultara tan significativa, Azuela señala no haber podido terminar de leerla en treinta años.

En mayor o menor grado, las novelas que surgen después de *El desquite*, no podrán desligarse totalmente de esta percepción moderna del arte de novelar, aunque retomen posiciones y el uso de técnicas más tradicionales, menos revolucionarias. La intención efectista con el uso de técnicas narrativas modernas desfallece ante la incompreensión de sus lectores y críticos, centrados, en su mayoría, en visiones literarias muy tradicionalistas.

Además, constituyen un regreso a una intención crítica más patente y abiertamente dirigida contra el proceso de institucionalización que sufre la Revolución, y su efecto en los mexicanos.¹⁸ La mayor parte de las novelas posteriores a 1932 carecen de la fuerza y el impacto que logró con sus predecesoras. *El camarada Pantoja*, *Avanzada*, *La maldición* y *Esa sangre* son las novelas mejor logradas, y merecen estu-

¹⁸ Los textos que constituyen este momento (*El camarada Pantoja*, *San Gabriel de Valdivias*, *comunidad indígena*, *Regina Landa*, *Avanzada*, *Nueva burguesía*, *La marchanta*, *La mujer domada*, *Sendas perdidas*, *La maldición* y *Esa sangre*) fueron escritos entre 1928 y 1949, y muestran un amplio panorama crítico de la sociedad mexicana post-revolucionaria.

dios más minuciosos.

A partir de los enfoques presentados, podemos afirmar que *La Malhora*, *La luciérnaga* y *El desquite* no constituyen novelas herméticas. Por el contrario, son anticipaciones de la novela moderna hispanoamericana que convierten a Mariano Azuela González en uno de los primeros autores que logra romper con los conceptos tradicionales del tiempo y penetrar en el subconsciente de sus personajes. Con estas obras, el autor deja atrás su tiempo y crea un trabajo novelístico novedoso e innovador. Su posterior retorno al tiempo cultural que le imponen y aún viven los críticos que le son contemporáneos (y algunos otros más actuales) estará determinado por una actitud decepcionada ante la imposición de una ideología burguesa, que mina sus intenciones revolucionarias y creativas: una vez más, se espera que el autor sea eminentemente revolucionario y no se le consiente ni admite el haberlo sido, por la incapacidad crítica para reconocer la revolución que representa su concepción de la creación novelística.

AL FILO DEL AGUA, UNA RELECTURA

Alvaro Ruiz Abreu

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

La crítica ha señalado con precisión cuál fue y ha sido la importancia de *Al filo del agua*, 1947, de Agustín Yáñez, para las letras de México y de Latinoamérica. Sin embargo, la naturaleza de esta novela, a todas luces polifónica, sigue en discusión. Veamos. En el prólogo a la edición de 1954, Antonio Castro Leal insiste en que Agustín Yáñez escribió un libro autobiográfico: el “libro viene a ser, sin proponérselo, la presentación de un caso clínico en el campo de la sociología”. Yo creo que no es precisamente autobiográfico sino una elaboración complicada y paradójica de la visión de mundo de su autor.

En otro relato que es el antecedente inmediato a su obra “mayor”, Yáñez traza un perfil oportuno y típico de las pasiones de juventud: *Archipiélago de mujeres* (1943), volumen de varias “novelitas”, en cuyo centro se debate el poder de la pasión amorosa y el velo de la transgresión que debe romper, si quiere satisfacer su mandato. Y deja claro el sentido que tuvo para Yáñez la poesía como una gran herramienta civilizadora: “nos enseña el nombre y los límites de nuestras pasiones”.

En ese libro hay un mundo de enredos y amores no resueltos. Dice Castro Leal: “El amor juvenil —como en Calisto— siempre brotará incontenible y acabará por labrar su propio cauce; la atracción de cualquier Desdémona siempre amenazará con el poder perturbador de Otelio; la doncella doliente, que vive en una atmósfera de misterio, siempre encontrará redentores, como en los libros de caballerías; y el

destino trágico de Tristán e Isolda siempre dejará en los labios la agria miel de los amores fatales".¹

La presencia de la provincia, no maravillosa y pura, sino subvertida por la tradición, tocada por un halo de coquetería reprimida y de impulso sexual a punto de estallar, es básica en la prosa de Yáñez. Esa provincia tan cerca de la que creó López Velarde es más que un paraíso un espacio de pesadilla, a veces una provocación terrenal, un infierno. Sin el arsenal de imágenes que produjo el autor de *La suave patria* es difícil imaginar la narrativa de Yáñez.

Si en López Velarde hay nostalgia por el cuerpo femenino y sus encantos, por los velos de la virginidad física y espiritual, añoranza por el edén perdido, también la encontramos en Yáñez. Son dos voces que arrancan de la misma tierra sombría por la que cruzan mujeres enlutadas que salen de misa y bajo el rayo del sol sus ojos perturban la tranquilidad masculina. Los momentos en que se cruzan son numerosos y de variados signos.

¿El mundo sombrío y radicalmente represivo de *Al filo del agua* fue borrado por la metralla de la Revolución mexicana? La religión católica, la moral sexual, la idea de pecado más como superstición que como culpa primera, ¿se reformaron a partir de la Revolución? Las fuerzas revolucionarias llegaron para ofrecer una utopía a los hombres que la hicieron y la aplaudieron, no necesariamente para eliminar una mentalidad. Dice Castro Leal que la "Revolución pasa por aquel pueblo conventual, hipócrita y sombrío removiendo sólo un poco la superficie, como el oleaje de un mar agitado en cuyo fondo las aguas de lo que llamaba Unamuno la intrahistoria, quedan, como siempre, quietas y oscuras".²

Texto complejo de encontradas significaciones, *Al filo del agua* se ha leído como "novela en la que hay un gran altar barroco del siglo XVIII, lleno de santos, de máscaras, de frutas, de sensualidad" (Fernan-

¹ Antonio Castro Leal, "Prólogo" a Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, Porrúa, México, 1986, p. viii. Se citará por esta edición.

² A. Castro Leal, "Prólogo", p. xi.

do Benítez). Para José Luis Martínez era una obra intensa en la que Yáñez emplea técnicas y procedimientos de la novela europea moderna, y en la que se dan cita “personajes pintorescos y tradicionales”: el boticario y el cura, la comadrona y el médico, el estudiante que regresa a su pueblo, el sacristán y el tendero. Pero es más incisivo el análisis de Monsiváis que resume ese libro así: “Desde ‘Acto Propiciatorio’, la novela se escinde en, por lo menos, dos niveles de lectura: el previsible, el relato de la provincia retrógrada en vísperas del movimiento armado de 1910, y el que considero esencial: la mecánica de aplastamiento de las voluntades, la disolución de la autonomía psíquica en el marco de una dictadura parroquial, cuyo vocero es el idioma litúrgico, fastuoso y circular”.³

Este “idioma litúrgico”, de parroquia, es en realidad el tipo de escritura por la que se consideró una novela autobiográfica, íntima, que Yáñez desplaza por la conciencia de sus personajes. *Al filo del agua* emplea el monólogo interior para revelar un estado de transición del yo a la colectividad; y la historia del país en vísperas del estallido de la Revolución de 1910 en su trasfondo y la concepción de una pequeña ciudad en la que la historia no existe. Presagia la abolición de la historia, la esquizofrenia del mundo. Esta afirmación nos remite a la idea de Hegel, algo inflexible, según la cual en América no había historia.

Y en la novela de Yáñez, la historia va a comenzar. Pero antes el orden impuesto en esta comunidad se desmorona. La fuerza que ejerce la conciencia colectiva tiende a romperlo. Hay un hecho decisivo que subvierte el ritmo de la narración y el de la vida cotidiana “ejemplar”: el crimen de Damián Limón, quien mata a su padre. El parricidio, uno de los motivos literarios más frecuentados por la novela rusa del siglo XIX, hace estallar la primera bomba social que intenta destruir la estructura cerrada y monolítica de la sociedad. Es un parricidio que Yáñez va construyendo desde varios puntos de vista, en fragmentos de

³ Carlos Monsiváis, “Pueblo de mujeres enlutadas: el programa descriptivo de *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, coord. Arturo Azuela, Conaculta, México, 1993 (*Colección Archivos*, 22), p. 369.

tiempo y de espacio, y que una vez reunidas sus partes por el lector dan la sensación de colapso. “¿Quién pudo dormir esa noche? El que más o el que menos, en todos latía la tragedia”.

El parricidio simboliza claramente el intento de traspasar los muros del pueblo que representa toda autoridad eclesiástica, civil y familiar. Los muros del pueblo no existen sino en el lenguaje eclesiástico que traza límites y líneas rectas a la conducta y a los pensamientos, y a las calles, las plazas y la iglesia. Muros que determinan y callan las voces en ocasiones disidentes; controlan los deseos y el apetito sexual de los muchachos, y truncan sus esperanzas; prohíben los gestos y los pasos de cuanto se mueve en los linderos de esta urbe no profanada por el hombre; son muros que sólo salta la imaginación, la de Luis Gonzaga, la de María, la liviandad de Micaela, el acto criminal de Damián Limón, y que mediatizan la libertad también acasillada como los peones en las haciendas del porfiriato. Muros del espíritu en los que el prejuicio religioso se regodea.

La novela se inserta en una estructura lingüística cerrada, sin ventilación, que asfixia por igual a los verdugos y a sus víctimas. Y su modelo es el pueblo construido por Yáñez. Un espacio cuyo color es el negro, de muerte y penitencia; su signo, la represión de todo deseo, inclusive el que pasa por los pensamientos y los sueños de los personajes. Su hora es la noche, en que brotan en cascada las revelaciones de la conciencia. Noches cerradas, de hibridez absoluta. Nada tan parecido a la escritura de Yáñez, como la de Rulfo, en esta rendición total ante el silencio.

Esas figuras se mueven a menudo en la penumbra, en el umbral de la muerte. El lenguaje de Yáñez es visiblemente el de la liturgia católica. Atrás del narrador se percibe la voz del autor, el católico de los años veinte, el militante de Cristo Rey, que vio la guerra de los cristeros y se alineó a sus objetivos y luchas, a su ideología y su programa. En *Al filo del agua* encontramos, veinte años después de la gesta cristera, el mundo de los responsos y las cofradías, los rezos, la vigilia, las alabanzas al Señor, las asociaciones de María, los ejercicios espirituales, “clamor de

campanas", y la oscuridad inalterable en las calles y las casas, la oscuridad extendida como una norma y una plaga. La parroquia como centro del poder, dice Monsiváis, el sitio desde el cual, se controlan las acciones del espíritu y se vigila el deseo.

COMULGAR CON EL REALISMO

En un viaje que hizo a la Ciudad de México en 1929, Yáñez conoció a algunos de los Contemporáneos, como Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, a los dos Gorostiza y a Ortiz de Montellano; en la redacción de la revista conoció también a Ermilo Abreu Gómez. De aquel viaje siempre recordado, dijo que entre ellos (los de *Bandera de Provincias* de Guadalajara) y los Contemporáneos había ciertas afinidades. Aquéllos pensaban que los valores estéticos "no son en sí el fin de la obra. Creíamos que a través de ellos debían realizarse valores políticos, religiosos, morales". En los años treinta, dice Yáñez, se advertían dos tendencias en el arte, por un lado la de Contemporáneos, representantes de la literatura abstracta, y por otro, la de los agoristas, que editaban la revista *Ágora*, que representaban el realismo.

Él intentó comulgar con el realismo, pero hecho de alegoría que es la figura central de *Al filo del agua*. Yáñez le explicó a Carballo que esa obra había surgido "inesperadamente", y que escribía una introducción para una novela corta en la que imaginaba un pueblo de Los Altos durante el conflicto religioso, "encerrado, de mujeres enlutadas, en el que opera una fuerza militar apoyada por aviación, y adonde llegaban unos pilotos". En realidad éstas fueron las primeras páginas de *Al filo del agua*. Pero lo importante de estas "confesiones" es que demuestran que Yáñez construyó su novela en fragmentos, y por entregas, y de ahí la estructura que tienen los monólogos interiores de personajes que no se conocen entre sí; la forma como saltan de tiempo y de espacio los capítulos dedicados a describir el pueblo, su religiosidad y su música y el paisaje siempre tétrico. La manera como concibió

los diálogos anónimos y las voces que se pierden y se identifican en la noche, la fuerza que alcanza el rumor que parece una lluvia leve pero incesante en todo el relato. Pero principalmente su trabajo laborioso con el tiempo.

En *Al filo del agua*, si atendemos el análisis de John Skirius, existe el tiempo de la decadencia y de la tragedia y el tiempo de la Providencia y la resurrección. Siguiendo la concepción de la historia de Vico, el historiador norteamericano llega a la conclusión de que ésta es visible en la novela de Yáñez, además de la influencia directa de James Joyce. El tormento en que vive el pueblo es su pena y su gloria, es su castigo y la posibilidad de redimirse: "La decadencia para Vico es un castigo providencial que será fecundo, porque promoverá el progreso con una nueva sucesión cíclica. ¿En qué consiste el periodo decadente al final de la tercera edad de los hombres?".⁴ En la perversidad, que es un estado de corrupción moral, que vivió el país después de la Revolución mexicana, en la sangre por la sangre, que dijo D.W. Lawrence, del periodo de los caudillos. Yáñez sometió a sus criaturas a un viaje hacia el interior de sus propias conciencias, a un proceso de corrupción sin límite, indispensable, como quiere Vico, para lograr su salvación.

Ese universo paradójico que se ajusta a las edades de Vico, Yáñez parece haberlo vislumbrado en dos espacios: la casa paterna y el pueblo de su infancia. La biografía posible de Yáñez no podrá prescindir de la pregunta que le hizo Carballo en una entrevista realizada tres años antes de su muerte:

—Permítame una conjetura. ¿Su hogar, ampliando sus contornos, no será el pueblo opresivo y asfixiante en que se desarrolla *Al filo del agua*?

—Es probable. En mi casa dominaron siempre el ambiente, la gente y las tradiciones de Yahualica. Episodios de *Al filo del agua* y de

⁴ Véase John Skirius, "Al filo del agua y Las vueltas del tiempo a través de Joyce y Vico", en *Memoria e interpretación de "Al filo del agua"*, eds. Yvette Jiménez de Báez y Rafael Olea Franco, El Colegio de México, México, 2000, pp. 205-233.

Yabualica (1946) son relatos familiares de tradición oral. Una oración que se reza en *Al filo del agua* el día de la Santa Cruz (con consonantes en 'as') la oí de niño muchas veces en mi casa.⁵

Es evidente que su novela sigue siendo un texto que llama a los lectores, los atrapa su estructura libre y plural, que fue una aparición insólita, si pensamos en el tiempo y el ambiente literario de México en los años cuarenta.

⁵ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986, pp. 362-407.

LA REVOLUCIÓN PERDIDA:
LA DOBLE VISIÓN DEL MOVIMIENTO
REVOLUCIONARIO MEXICANO
EN *JOSÉ TRIGO*, DE FERNANDO DEL PASO

Carmen Álvarez Lobato

Universidad Autónoma del Estado de México

Un común denominador de la narrativa de Fernando del Paso es la reescritura de la historia. Fundamentalmente en la trilogía que conforman *José Trigo*, *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*, el autor ha resuelto la relación entre la historia y la literatura de diversas maneras: la novela-poesía en *José Trigo*; la novela-teatro en *Palinuro*; la novela crónica en *Noticias del Imperio*... reescribiendo el movimiento ferrocarrilero de fines de la década de los cincuenta y la Cristiada en la primera; el movimiento estudiantil del 68 en la segunda; el Imperio de Maximiliano y Carlota en la tercera. Y, sin embargo, estos hechos históricos, centrales en sus novelas, no son los únicos. Del Paso también se refiere a ciertos pasajes de la historia que toca aparentemente de soslayo, pero que son determinantes para definir su poética. Es el caso de la Conquista, la Colonia o la Revolución mexicana, entre muchos otros acontecimientos históricos en *José Trigo*. En *Palinuro*, el lector asiste a la reescritura de la Primera Guerra Mundial que vive el tío Esteban o a aquella de la Revolución mexicana que protagoniza el abuelo Francisco. Parte de la historia de Europa es narrada también, y no solamente al pasar, en *Noticias del Imperio*, así el imperio austrohúngaro, el imperio belga y los imperios franceses de Napoleón Bonaparte y Luis Napoleón.

Me detendré en este trabajo en el caso de la primera novela, *José Trigo*, particularmente en uno de esos hechos históricos, aparentemente secundarios, la Revolución mexicana, la cual revela uno de los sím-

bolos fundamentales de la novela, el ferrocarril,¹ y da sentido a la concepción que de la historia tiene Del Paso.

Esta reescritura de la Revolución se presenta, fundamentalmente, en dos capítulos de la novela: el Ocho, lado Oeste, donde el narrador personaje eleva una oda al ferrocarril primero, al ferrocarrilero-revolucionario después, y de ahí a la Revolución mexicana. También se encuentra este hecho histórico en un relato intercalado en el capítulo Seis, lado Este, correspondiente a las "Cronologías"; en éste, el guardacruceiros Bernabé cuenta la historia de su padre: Sidronio Pérez, ferrocarrilero-revolucionario. También se hace alusión a la Revolución, de manera parcial, en los capítulos Cinco, donde se desarrolla la Cristiada. Me referiré fundamentalmente a las dos primeras visiones de la Revolución, que son las más significativas.

Para estudiar a cabalidad el sentido que otorga Fernando del Paso a ambas reescrituras de la Revolución, es fundamental hacer una breve re-

¹ Relevante dado que el hecho histórico central que funciona como eje de la novela es el movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 (1960 en la novela). Del Paso se refiere al punto más álgido de la lucha ferrocarrilera inscrita en un movimiento más amplio, el obrero, que tiene su génesis en diversos conflictos obrero patronales que se remontan a fines del siglo XIX (cf. Marcelo N. Rodea, *Historia del movimiento obrero ferrocarrilero en México, 1890-1943*, s.e., México, 1944). Para 1958, el sector ferrocarrilero era el más fuerte —por la importancia que representaba el ferrocarril para la industria del país— y el portador de las demandas del resto de los sectores: mineros, petroleros, maestros. Las peticiones de aumento de salario fueron el principio de la lucha, ya que se trataba de una época en la que había un alto índice de migración de las zonas rurales, dando como resultado el aumento de las zonas y grupos de vida urbana. Posteriormente, el sector ferrocarrilero deja a un lado la discusión de las mejoras salariales y subraya otro tipo de demandas: revisión del contrato laboral e independencia sindical. El movimiento ferrocarrilero termina traicionado por algunos dirigentes del gremio, quienes pactan con el Estado y desarticulan la organización independiente de los ferrocarrileros. Los líderes fieles a la lucha —entre los cuales destaca Demetrio Vallejo— son finalmente encarcelados. Cf. Antonio Alonso, *El movimiento ferrocarrilero en México, 1958-1959. De la conciliación a la lucha de clases*, 3ª ed., Era, México, 1979; Max Ortega, *Estado y movimiento ferrocarrilero, 1958-1959*, Era, México, 1988 y Demetrio Vallejo, *Las luchas ferrocarrileras que conmovieron a México. Orígenes, hechos y verdades históricas*, s.e., México, 1967.

visión de la estructura de *José Trigo*. La novela está compuesta por dieciocho capítulos, nueve de ellos, lado Oeste, en orden ascendente, y nueve, lado Este, en orden descendente, divididos por un descanso o Puente, a la manera de una pirámide o de los propios llanos ferrocarrileros del Nonoalco-Tlatelolco de los años cincuenta, formados por dos campamentos, el Oeste y el Este, divididos por el puente de Nonoalco. El lector de *José Trigo* debe hacer el recorrido: subir por los nueve capítulos, hacer un descanso en el puente y bajar los nueve capítulos restantes.

La pirámide presenta un juego particular: en su base (capítulos uno a tres) se percibe un interés por hablar de “realidades históricas”. Los capítulos cuatro, cinco, seis y siete están a medio camino entre lo mítico y lo histórico; los ocho van de la historia al relato mítico-poético; los nueve son un resumen de los capítulos previos, un intento de integración y totalización que se desarrollará plenamente en el Puente. De este modo, el capítulo uno Oeste abre la historia que adquiere complejidad conforme se avanza al integrar los componentes míticos, mismos que se despliegan del todo en el Puente. Una vez ahí, se hace un recuento del lado Oeste (el pretérito de la historia) y una profecía de lo que sucederá en el lado Este, lo cual reintegra a la historia la posibilidad de futuro. Desde el Puente —lazo entre el pasado y el futuro— se presenta la necesidad de seguir avanzando, hacia abajo, hacia la historia, pero a una nueva.

De igual manera, los personajes, quienes son contruidos a primera vista con características históricas, adquieren paulatinamente atributos míticos, cito como ejemplo a Luciano, posible reescritura del líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo, quien alcanza después particularidades míticas del numen Quetzalcóatl, Jesucristo y Abel, hasta que se encumbra en la cúspide del mito: Luciano es traicionado y posteriormente asesinado, resucita y se convierte en el Mesías de los ferrocarrileros. Su contraparte Manuel Ángel, el traidor del movimiento, es al mismo tiempo Tezcatlipoca, Judas, Caín... En el Puente, Del Paso revela importantes claves de lectura para la comprensión de su novela al incluir ahí ciertos intertextos de la mitología nahua y cristiana: la *Leyenda de*

los soles y el *Códice Borbónico* en lo que toca a la primera, el Génesis y el Apocalipsis en la segunda; ambas mitologías subrayan la importancia del tiempo, de los orígenes y destrucciones de diversas etapas: pasado, presente y futuro, desarrollo, evolución, perpetuación y hasta profecía de la memoria de los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco.

Al capítulo ocho Oeste corresponde, de este modo, al estar tan cerca de la cúspide de la pirámide, una visión muy cercana al mito. El título de este capítulo es una oda,² de ahí su carácter lírico y celebratorio. Éste inicia con un recuento de los pasajeros del tren: los furgones se convierten en una suerte de plaza pública donde conviven los personajes más disímbolos, representantes tanto de la cultura oficial como de la popular,³ ya personajes urbanos, ya representantes de etnias alejadas de la capital, en todos los espacios y tiempos, porque en este capítulo se narra la historia del ferrocarril, desde sus inicios, con la locomotora de vapor, hasta los modernos trenes de carga y pasajeros.

El momento más importante de este capítulo clave de *José Trigo* acontece cuando se escucha el silbato del ferrocarril y se eleva el canto que exalta la relación tren-Revolución. Este silbato es el primer sonido que escucha el narrador al llegar a los campamentos: "Al llegar al campamento escuché, a lo lejos, el silbato de una locomotora" (p. 229). Por sinécdoque, este silbato es el mismo tren, dado que, como afirma el narrador, "el silbato de un tren es el tren mismo" (p. 230).

La atenta escucha del narrador estimula su recuerdo y la irrupción del pasado en el presente. Lo recordado se materializa en el ahora, la aparición del ferrocarrilero revolucionario de principios del siglo xx en los llanos ferrocarrileros de 1960: "Y cuando silba, *pienso* en él, en el

² Aunque también afirma el narrador que se trata de "una oda o corrido, valona, tonada, inventario, romanza, aria" (p. 223) y agrega al final del capítulo: "Que esta es la canción, el estribillo, la odisea, el sonsonete, la canturía, el sartal, la salmodia, la retahíla del ferrocarrilero" (p. 239). Cito por Fernando del Paso, *José Trigo*, Siglo XXI, México, 1966.

³ Términos que tomo de la teoría de la cultura popular propuesta por Bajtin. Cf. Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, trads. Julio Forcat y César Conroy, Alianza, Madrid, 1998, [1ª ed. en ruso, 1965].

viejo lobo de tierra [...] Y *lo veo* sentado en un viejo muelle de carga..." (p. 231; las cursivas son mías).

El ferrocarrilero funciona como representante de la memoria colectiva, lista para transmitir su conocimiento a las nuevas generaciones:

Los niños, a horcajadas en cubas y barriles, se juntan en corro para oírlo. De vez en vez transcurre alguna vieja locomotora fantasma cuyo humo sube hacia el Puente como un remolino de burbujas [...] El viejo enciende un cigarro, ve cómo el viento juega con la ropa blanca tendida a secar y la hace ondear como si fuera banderas, o velas. Los postes del telégrafo emergen de la tierra arenosa como mástiles de barcos sepultados. Y el viejo recuerda (pp. 231-232).

En su discurso, el narrador ordena a su auditorio que escuche y que de la atenta escucha, recuerde: "Cuando oigas pitar un tren acuérdate de él / Y escúchalo contar sus viejas historias [...] Óyelo, escúchalo. Él te dirá que la Revolución se hizo en tren" (p. 232) puesto que el oído evoca el recuerdo: "Y tú, cuando *escuches* el silbato del tren, lo *recordarás*" (p. 233), el cual se hace perceptible a la vista: "*Recordarás, como si los vieras*, los cascos niquelados y caponas gualdadas" (p. 233; las cursivas son mías).

La visión que el narrador otorga de la Revolución —en este apartado— es la que retoma de la memoria colectiva y que acentúa una visión idílica del valor de los hombres, de lugares, paisajes, amores y traiciones: "el viejo lobo de tierra que navegó por la vida, por la leyenda, por el amor, por la Revolución: de año en año, de historia en historia, de mujer en mujer, de batalla en batalla" (p. 232); o el siguiente ejemplo:

esa Revolución, esa bendita revolución de capotas azules y carabinas treinta-treinta [...] de hombres que dormían en las vías abandonadas como balas de canana y de botellas de aguardiente que giraban y saltaban como potros de tiovivo en los corros de los hombres de mitazas de hebillas tintineantes, esa Revolución, ésa que se fue (una mañanita

blanca, blanca en los rieles del tren se fue camino del Norte se fue para no volver): esa Revolución, se hizo en tren (p. 233).

Esta visión es construida, fundamentalmente, a partir del insistente uso de canciones y corridos mexicanos; Fernando del Paso utiliza como estrategia narrativa, de manera reiterada, canciones maravillosamente encadenadas:

Dijimos adiós mi chaparrita a nuestras chachas Mariquitas lindas, a nuestras rieleras quereres nuestros, prietas malditas mancornadoras, lloronas de azul celeste y ojos de papel volando [...] porque la vida no vale nada y si nos han de matar mañana, rayando el sol nos despedimos [...] veloces y fatigados, tristes y solos cual hojas al viento, sin poder a nuestra mansión volver... (p. 236),

que resaltan un aspecto festivo y ligero, de los tópicos líricos que se desprenden de la canción mexicana. Este canto, auténtico corrido popular de la Revolución, es el recuerdo que ha quedado de este hecho histórico: la Revolución idealizada.

La evocación del pasado es sometida, por el narrador, a un proceso idealizador, esto es, poético, llevándolo al terreno del mito. Al estar este hecho histórico tan cercano al mito, el narrador alude a la existencia de un tiempo único y perfecto: es el pasado que nace de la contemplación poética, de donde brota el ideal de la Revolución (atemporal e incorruptible) que se concretiza especialmente en tres aspectos: el valor, el ideal y la unión de la colectividad, unión que inspirará a los movimientos subsecuentes.

Aquí el recuerdo no está teñido de reclamos ni congojas; el mito de la Revolución queda encuadrado en una visión positiva del pasado. Es la presencia del recuerdo en donde no existe la sensación de pérdida absoluta, lo cual posibilita que el narrador haga un llamado a toda la comunidad para que recuerden con él: que el pasado idealizado, poético, sea una experiencia colectiva...

Esa Revolución contrasta con la otra Revolución, la que se incluye en una parte más baja de la pirámide, pero ahora del lado Este, más cercana a la historia. La anécdota es simple: Sidronio Pérez, padre de Bernabé, cargador, estibador y conductor de ferrocarriles —quien, en el recuerdo del hijo, es un trabajador orgulloso y un hombre valiente⁴— va en busca de la Revolución para luchar por una anhelada libertad: “Porque yo ya me encorajé: ustedes se van a casa de su madre, y yo me voy al comando de la Revolución, a pelear del lado de la libertad como sé que tengo hombría y así debe ser” (p. 377). Al término de la Revolución el nuevo orden traiciona sus ideales y lo transforma en un “viejo amargado y entorpecido, asaltante de trenes que fue después de la Revolución: rósigo de su esposa, se encerrizó, se enaceró porque la bendita Revolución nada le había dejado, como no fuera pobreza” (p. 376), y termina su vida baleado por la espalda.⁵ Bernabé cumple la última voluntad del padre: ser incinerado, siendo regadas después sus cenizas por todos los rincones de México desde el ferrocarril. Así yace, a flor de tierra, el cuerpo insepulto del ferrocarrilero traicionado por la Revolución.

Esta visión de la historia de la Revolución se relaciona con aquella que otorga el autor de los otros hechos históricos narrados en *José Trigo*: la historia de México, al fin, es concebida como una serie de etapas, terminadas todas de manera catastrófica; catástrofe que da paso a un nuevo inicio, y así sucesivamente.⁶ Así la Independencia, los primeros

⁴ “Viejo ferrocarrilero orgulloso que antes de salir de la casa pule y repule su hace muchos años lustrosa y ahora descascarada placa número 707 de conductor del ferrocarril” (p. 375) y “todo eso eran los recuerdos que llegaban de pronto como lluvias de balas o andanada de piedras o tropel de potros y espantaban aquel otro recuerdo, aquel otro caballo alazán de ijares madurados donde el padre hincaba espuelas cuando se iba a la Revolución” (p. 376).

⁵ “El balazo en la nalga, la bala llegando, viniendo como alina que lleva el diablo o como rapón de sidra saliendo disparada de la boca culinegra de una carabina” (p. 375).

⁶ Visión que se desprende de la importante intertextualidad nahua y cristiana a la que me referí en páginas anteriores. Cf. Carmen Álvarez Lobato, *La oralidad escrita en “José Trigo”, de Fernando del Paso: memoria y poesía*, tesis de doctorado, El Colegio de México, México, 2003, pp. 182-203.

movimientos ferrocarrileros, la Cristiada, que terminan sin resolver las demandas que los generaron.⁷

La Revolución que vive el padre de Bernabé deja de manifiesto que se trató de una lucha violenta, estéril e injusta. Ciertamente, esta visión del movimiento revolucionario que da el guardacruceros es también producto del recuerdo, idealizada: “Montó en su alazán, lo garbeó, le dio con la cuarta y se fue gritando adioses a la familia y bravos a la Revolución y vivas a la Virgen de Guadalupe. Se sonsacó a unos rancheros, y se llevó toda una recua de cuacos, para remudas. Ése es el padre que a Bernabé le gusta recordar” (p. 378); pero este recuerdo positivo de Bernabé se integra a otros recuerdos que tiene el guardacruceros de su padre al término de la Revolución: “y no al bandido que fue después y por varios años hasta que se cayó muerto cerca del rancho y les avisaron” (p. 378)... La memoria de Bernabé es mucho más amplia e incluyente.

Ambas visiones de la Revolución son contrastantes: la primera es poética, positiva, festiva, colectiva e idealizada; la segunda es más abarcadora, terrible en su simplicidad, histórica, individual y realista. La primera, memoria colectiva festiva, se construye a partir de los tópicos líricos y pone énfasis en el símbolo: el silbato del tren, memoria de la Revolución que se actualiza cada vez que es escuchado.⁸ La visión que

⁷ Aunque esta afirmación requiere de algún matiz: hay que apuntar también que, no obstante esta visión catastrófica de la historia, algunas veces, en *José Trigo*, sí hay cambios importantes para la sociedad. Es el caso de la narración del carpintero don Pedro, quien afirma, en el capítulo 4 Este, que en la huelga de 1913: “No pedíamos mucho: sólo veinte pesos al mes [...] la lucha fue muy dura. Pero ganamos” (p. 460). Misma visión que se desprende del final del libro: a pesar de la represión violenta de la que son víctimas los ferrocarrileros, y de su posterior éxodo, a los nuevos habitantes de Nonoalco-Tlatelolco les esperan mejores condiciones de vida.

⁸ El tren es un símbolo ambivalente, dado que, por un lado, es el dinamismo total, siempre hacia adelante y es, por otro, inmovilidad, es el caso de la disfunción del ferrocarril en *José Trigo*, que permite que alrededor de los vagones abandonados se formen los pueblos perdidos, puesto que ya no hay movimiento posible: se han alejado las demandas revolucionarias y la memoria colectiva. Será la voz la que ponga una vez más en movimiento, como nuevo demiurgo, la lucha social.

de la Revolución da Bernabé forma parte de la memoria histórica de los habitantes de Nonoalco-Tlatelolco⁹ y se aproxima a la visión que de la historia tiene el propio Del Paso y expresa muy bien en uno de sus ensayos como la inutilidad, en México, de los intentos por efectuar cambios profundos en el orden económico y social:

un punto culminante de la historia en el que la historia no pudo culminar [...] En México no pasa nada, salvo la desaparición de aquellos a los que una muerte oportuna [...] los salvó de sobrevivir a sus ideales y de olvidarlos o traicionarlos;¹⁰

más adelante, el autor afirma: "todo ha cambiado, pero nada ha cambiado",¹¹ lo cual otorga una visión de nuestra historia sumamente desesperanzadora. Si la Revolución fue injusta, como afirma Bernabé, también es verdad que su victoria se manifiesta en que su memoria aún está en movimiento, que a partir de allí se comenzó a despertar la conciencia colectiva. Lo cierto es que en *José Trigo* la memoria de la Revolución, tradicional e histórica, está viva. Viva en el silbato del tren, presente en los llanos ferrocarrileros, viva en el testimonio de Bernabé, y esta memoria revolucionaria es el aliento de la lucha ferrocarrilera de 1960. Su importancia está también, de otro modo, en los capítulos dedicados a la Cristiada (5 Oeste y 5 Este) donde aparece el indio

⁹ Su testimonio se une al de los otros integrantes del furgón de la vieja Buenaventura, quienes también cuentan sus historias como forma de expiación y para solidificar el sentimiento de pertenencia al grupo. Éste es un grupo cerrado, oral y tradicionalista que se reúne en el furgón de la vieja a celebrar el rito de la memoria de Nonoalco-Tlatelolco. Las narraciones de Guadalupe y Tadolosantos pueden leerse en el capítulo 6 Oeste, las de Bernabé y Buenaventura en el 6 Este; se encuentran en el furgón, además, Anselmo, don Pedro y el mismo narrador. Cf. Álvarez Lobato, "Los metarrelatos del furgón: la voz sentenciosa", en *op. cit.*, pp. 88-99.

¹⁰ Del Paso, "Un siglo y dos imperios", en *Obras*, t. 3: *Ensayo y obra periodística*, comp. y est. introd. Elizabeth Corral Peña, UNAM-El Colegio Nacional-FCE, México, 2002, p. 1022.

¹¹ *Ibid.*, p. 1025.

mayo, milite de las tropas de Cristo Rey, ex revolucionario,¹² quien, si bien no expresa su opinión acerca de la Revolución, sí se convierte en tutor de Luciano niño; con esta enseñanza revolucionaria lucha después el líder, contribuye a la construcción de la memoria colectiva y se convierte en el Mesías de los ferrocarrileros.

Así, Del Paso también afirma que existe continuidad entre los diversos hechos históricos: el movimiento ferrocarrilero vendría a ser un ajuste de cuentas contra la injusticia, nunca resuelta, o parcialmente resuelta, a través de la historia. En la propuesta del autor, las demandas de la Revolución están presentes en toda la novela, esperando los oídos atentos del lector receptor que descubra esta significación.

En un primer momento parecería que el narrador que canta su oda al ferrocarril desea olvidar la parte desagradable de la Revolución —que sí recuerda Bernabé— resaltando la parte positiva; sin embargo, este narrador encarna un rasgo fundamental de la poética de Fernando del Paso, su “guerra al olvido”.¹³ El narrador, quien encarna la ficción literaria,¹⁴ desea rescatar la historia de México, por más dolorosa que esta sea, de ahí la acumulación de datos, su erudición, su permanente búsqueda de testimonios orales; para él es vital la apropiación del hecho histórico, la aprehensión total del pasado, pues entre más dueño del pasado, más se salvará la historia.

¹² “En las calendas de 1927, un hombre de carne momia y descolorida, de nariz rosada y cabello motilado, llegó al campamento. Era un indio mayo, amalvezado a las lides, que había combatido en las filas de un bienfameado batallón de flecheros, en los albores de la Revolución. Estaba sobrevestido con una pelliza roja y tocado con una montera de piel de pelicano. Tenía los pies tintos en sangre y traía una carta misiva” (p. 94).

¹³ Del Paso, “La novela que no olvidé”, en *Obras*, t. 3, p. 961.

¹⁴ Afirmación que sustento en las palabras del narrador, quien indica que tanto él como Buenaventura cuentan la historia “siempre detenida en los momentos en que la realidad y el sueño se confundían: realidad de su mundo llanero y bajuno de atorrantes y descamisados, y sueño de mi mundo de piedras manantías que brillan al sol de la mañana” (p. 19). De este modo, Buenaventura representaría la realidad objetiva, la verdad de la historia, y el narrador encarnaría la ficción literaria: la poesía. Cf. Aralia López González, “Una obra clave en la narrativa mexicana: *José Trigo*”, *Revista Iberoamericana*, 56 (1990), pp. 117-141.

El narrador vuelve al pasado, por medio del recuerdo, de él y de sus informantes, de la comunidad entera de Nonoalco-Tlatelolco. Sin embargo, este pasado recobrado es registrado en su memoria como un mundo ideal contrapuesto a la realidad de la que es testigo. Testigo de la traición del movimiento ferrocarrilero a manos de Manuel Ángel, testigo del asesinato de Luciano, testigo, en fin, de la represión a los ferrocarrileros.

El narrador busca en el pasado una clave vital para la salvación de la historia, para encontrar esperanza en la desolación: el tiempo pasado permite la entrada al futuro y el recuerdo se trueca en esperanza. Por eso idealiza la Revolución, la revitaliza y la convierte en materia lírica. La memoria que se tiene de este hecho histórico se vuelve así en una nueva manera de mirar la realidad y de aprehender lo que de efímero hay en ella transformándola en poesía.

Esta liberación es, entonces, poética y llena de una idealización constante, imágenes plenas de belleza, misma que conservan precisamente porque ya no existen: se elimina lo temporal y el pasado se vive en un presente eterno. Esto se observa, por ejemplo, en la descripción idealizada del ferrocarrilero revolucionario: "con la cara atezada, curti-da por mil soles, con dedos como garfios de aferravelas, cabellos de humo, boca de caldera, vello blanco que le sube como espuma por el pecho" (p. 231) y en las imágenes idílicas de los ferrocarrileros de otros tiempos: "los techos de los furgones están llenos de hojas de plátano y los hombres comen pámpanos cocidos en agua de mar y aderezados con hojasantas; que los que habitan en furgones cubiertos de nieve y beben sotol en cantimploras de barro; que los que viven por los aserraderos en vagones adornados con miles de orquídeas y que por las noches contemplan callados el incendio de los bosques" (p. 237).

Sin embargo, como se ha advertido, la visión del pasado no está siempre sujeta a este proceso idealizador. En la versión de Bernabé se ve la Revolución como un movimiento sin frutos, en una herida. El recuerdo del hijo es amargo; las cenizas del padre, incluso, no dan fruto a la tierra: la pérdida es total.

No obstante, en el grueso de la historia de *José Trigo*, sí se da el tiempo futuro como una posibilidad de salida, que llega a constituirse como el marco temporal ideal. La imaginación y el sueño son actores fundamentales en *José Trigo* desde el inicio de la novela; al final de ésta, el narrador deja paso a la esperanza como una manera de llegar a la formación de nuevas realidades. Para el narrador, el presente no ofrece las condiciones que su deseo anhela, pero existe la promesa del futuro, como se lee en el final del Puente: "Por último, los hombres, con la esperanza de un nuevo sol, con la desesperanza de una vieja noche, caminaban hacia el cerro que tiene el nombre de lo que quedó en mis manos. Porque yo me quedé entonces solo y callado para siempre. Nada vi. Nadie vino ya. Pero en mis manos tenía una estrella" (p. 265).¹⁵ Con la alusión a la estrella el narrador expresa una esperanza: el nacimiento y la renovación. Ciertamente, el anhelo de renovación y futuro contrasta con el presente angustioso del cual es testigo el narrador al final de la novela: una nueva represión, ahora del movimiento ferrocarrilero, y un nuevo éxodo.

Se posibilita la aparición de una doble imagen sobre la Revolución perdida: positiva y negativa; a la visión ideal se añade la desmitificadora. El hecho histórico reescrito tiene un carácter ambivalente, por un lado es la unión colectiva en el pasado, por otro, la traición a los ideales que se viven, incluso, en el presente. Pero permanecer en el presente es demasiado sombrío, de ahí la mitificación del pasado para la elaboración del futuro.

Fernando del Paso encuentra en la poesía, personificada por el narrador, la única posibilidad de salvación que le impide caer en una negación total de la historia y de su consecuente olvido.

¹⁵ El narrador se refiere al Cerro de la Estrella, en Iztapalapa, sitio de la ceremonia del fuego nuevo en la cultura nahua (Francisco del Paso y Troncoso, *Descripción, historia y exposición del Códice Borbónico*, anexo a *Códice Borbónico*, ed. facs., Siglo XXI, México, 1998, pp. 215 y 222).

NARRACIÓN Y ENIGMA EN INÉS ARREDONDO

Rose Corral

El Colegio de México

Con una obra breve y compacta, tres libros de cuentos publicados entre 1965 y 1988, Inés Arredondo es considerada una de las mejores escritoras mexicanas del siglo xx. Algunos de sus relatos son textos ya clásicos de nuestra literatura y han sido incorporados a distintas antologías.¹ Toda relectura de un clásico”, escribe Italo Calvino, es “una lectura de descubrimiento, como la primera”. En otra formulación, todavía más escueta y justa, Calvino afirma que “un clásico es un libro

¹ En México, sus relatos han sido varias veces incluidos en antologías. Aurora M. Ocampo, en *Cuentistas mexicanas* (UNAM, México, 1976, pp. 219-244), incluye tres relatos de Arredondo: “Mariana”, “En la sombra” y “Río subterráneo”. Sara Sefchovich incluyó también “En la sombra”, del volumen *Río subterráneo*, en *Mujeres en espejo*, t. 2: *Narradoras latinoamericanas* (Siglo XXI-Folios Ediciones, México, 1985) y María del Carmen Millán, “La Sunamira”, en su *Antología de cuentos mexicanos* (Nueva Imagen, México, 1981, t. 2, pp. 108-117). Este cuento ha sido de nuevo incluido en la *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx* por Christopher Domínguez Michael (FCE, México, 1991, t. 2, pp. 176-186). Como hay poca información en torno a las traducciones a otras lenguas de los cuentos de Arredondo, nos parece importante incluir aquí la siguiente lista: han aparecido en italiano y en inglés dos antologías de sus cuentos: *Farfalle notturne e altri racconti* (a cura di Furio Lippi, Ibis, Como, Pavia, 2000) y *Underground river and other stories* (translated by Cynthia Sreele, with a foreword by Elena Poniatowska, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1996). Relatos suyos han sido, asimismo, incluidos en distintas antologías en alemán, holandés e italiano: “Sommer”, en *Liebesfieber. Erotische Geschichten Lateinamerikanischer Autorinnen* (ed. Erna Pfeiffer, Unionsverlag, Zürich, 1991); “Die Sunamiterin”, en *Frauen in Lateinamerika: Erzählungen und Berichte* (trad. al alemán de Marco Alcántara y Barbara Kinter, München, 1983); “Das Haus mit den Spiegeln”, en *Cuentos mexicanos/Erzählungen aus Mexiko* (ed. bilingüe, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 2003); “De Sunami-

que nunca termina de decir lo que quiere decir”.² Releer “La Sunamita”, tal vez el cuento más conocido de Arredondo, un relato llevado al cine por Héctor Mendoza y convertido en “ópera”,³ o releer “La señal”, el cuento que da título a su primer volumen de cuentos, el más misterioso y a la vez (valga la paradoja) el más transparente de todos sus relatos, no sólo renueva la sorpresa y el deslumbramiento de la primera lectura, sino que también esta relectura de los relatos de Inés Arredondo tiene la virtud, como sucede con cualquier auténtico creador —y citamos nuevamente a Calvino—, de “sacudirse continuamente de encima [...] el incesante polvillo de discursos críticos”.⁴ Y al decir esto, no pretendemos desvirtuar los múltiples acercamientos críticos que han suscitado sus relatos en los últimos veinticinco años, testimonios todos de un interés creciente por explorar el sentido de conjunto de su obra y por desentrañar las tramas de algunos de sus relatos. Pretendemos, más llanamente, referirnos a nuestra propia experiencia de lectura y a la cualidad intrínseca de sus relatos, historias que dicen y

tische”, en *Brekend licht Verhalen van schrijfsters uit Latijns-Amerika* (trad. al holandés de Emmy Kwant, Wereldbibliotheek bv, Amsterdam, 1987); “Anno nuevo”, en *Passioni e scrittura* (antología di narratrici messicane del xx secolo, a cura di Giovanna Minardi, pref. de Martha Canfield, Edizioni Anteprima, Palermo, 1998). En 2007 se tradujo al francés el cuento “Río Subterráneo”. Véase Inés Arredondo, “Fluve souterrain”, traducido por Béatrice de Chavagnac, en *Cent ans de littérature mexicaine*, ed. Philippe Ollé-Laprune, Editions de la Différence, Paris, 2007, pp. 405-413.

² Italo Calvino, *Por qué leer los clásicos*, Tusquets Editores, México, 1993, pp. 13-20.

³ Inés Arredondo se refirió en varias entrevistas a sus dos relatos llevados al cine en los que fungió como guionista junto a Juan García Ponce: *La Sunamita*, dirigida por Héctor Mendoza en 1966 y *Mariana*, dirigida por Juan Guerrero en 1967. Aunque considera más logrado *La Sunamita*, ambos experimentos filmicos le parecieron fallidos. Véase la entrevista de Ambra Polidori, “Inés Arredondo: la sensualidad abre el misterio y el deslumbramiento” (*Sábado*, supl. de *Unomásuno*, 5 de agosto de 1978, pp. 10-11). En cuanto a la ópera, basada en su relato “La Sunamita”, fue estrenada en 1988 en Aguascalientes. La adaptación del relato para la ópera estuvo a cargo de Guillermo Sheridan; Jesusa Rodríguez se encargó de la dirección escénica y la música fue compuesta por Marcela Rodríguez. Este dato aparece en el libro de Claudia Albarrán, *Luna menguante. Vida y obra de Inés Arredondo*, Ediciones Casa Juan Pablos, México, 2000, p. 252.

⁴ *Ibid.*, p. 16.

callan a la vez, que trascienden siempre los hechos narrados para sondear los enigmas centrales del ser y de las pasiones humanas, del encuentro y del desencuentro con el otro. Abierta e inquietante, la obra de Arredondo convoca a cada relectura nuevas preguntas.

Inés Arredondo empieza a escribir en 1954 pero sólo publica su primer libro de relatos, *La señal*, más de diez años después, en diciembre de 1965. Algunos de sus primeros textos van apareciendo en la *Revista Mexicana de Literatura* y en la *Revista de la Universidad de México*. A *La señal* seguirá, en 1979, el volumen titulado *Río subterráneo*, con el cual obtiene el Premio Xavier Villaurrutia y, en 1988, un año antes de su muerte, *Los espejos*. Sin prisa, poco a poco, va forjando un mundo literario denso y conciso, dejando crecer dentro de sí los temas y puliendo su escritura hasta lograr una voz propia, intensa e inconfundible. En el presente, en que imperan la improvisación y la premura por publicar, resulta sin duda insólito el camino recorrido por Arredondo. Desde un principio el cuento será el género que se acopla a sus necesidades expresivas, un género en el que cada palabra cuenta: “Es la medida que me acomoda”, dice Arredondo y agrega: “Yo necesito la cohesión, la tensión entre las palabras y no perderme en ellas”.⁵ La recepción entusiasta que tuvo *La señal* sólo se explica porque el libro era el fruto de este largo y paciente proceso de búsqueda, maduración y depuración.⁶ Y es que *La señal* no es una simple reunión de relatos. Existe no sólo una gran unidad interior en su mundo narrativo, en los

⁵ Entrevista de Javier Molina a Inés Arredondo, “La literatura ‘femenina’ es una autodiscriminación”, *La Jornada* (México), 10 de marzo de 1988, p. 17.

⁶ Son muchas las reseñas o notas entusiastas que recibió *La señal* poco después de su publicación. Entre sus compañeros de generación destacan las de Juan García Ponce (“Inés Arredondo: *La señal* la revela como una espléndida escritora”, en *La Cultura en México*, supl. de la revista *Siempre*, 2 de febrero de 1966) y de Huberto Batis (“*La señal*”, *La Cultura en México*, 1º de diciembre de 1965). También están las notas de Ramón Xirau (*Diálogos*, mayo-junio de 1966), Juan Carvajal (*La Revista de Bellas Artes*, enero-febrero de 1966), José Luis Martínez (“Nuevas letras, nueva sensibilidad”, recopilado en Aurora M. Ocampo, *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, UNAM, México, 1981, pp. 200-201).

temas y atmósferas elegidos, sino también una elaborada poética y, asimismo, una ética de la escritura que busca lo esencial, la “señal” que ilumine y dé sentido a sus invenciones. En algunos de los mejores cuentos de Arredondo, en “Mariana” o en “Río subterráneo”, se funden historia o trama con la reflexión sobre la propia escritura.

En “los datos inconexos y desquiciados” de una historia no se encuentra la “verdad”, advierte la narradora de “Mariana” y *alter ego* de la escritora, el cuento, hay que decirlo, tal vez más complejo de toda la obra de Inés Arredondo. Narrar es entonces un intento por revelar el enigma que encierran las historias contadas, por arrancarles “esta verdad” que no siempre se entrega o que las palabras no acaban de nombrar. Hay una gran cercanía entre las palabras de la narradora de “Mariana” y lo que dijo la propia escritora de su trabajo literario en un texto autobiográfico escrito poco después de la publicación de *La señal*: “...ordenar unos hechos en el terreno literario es una disciplina que viene de otra más profunda en la cual también lo fundamental es la búsqueda de sentido. No sentido como anhelo o dirección, o meta, sino como verdad o presentimiento de una verdad”.⁷

Algunos de los cuentos más breves de Arredondo parecen prescindir de la anécdota misma para dejar al desnudo el misterio, por ejemplo, de una simple escena entre padre e hija, en “Apunte gótico”, una escena que evoca el incesto y que parece soñada, vislumbra entre los reflejos que proyectan en un cuarto los claroscuros de una vela o, en “Año nuevo”, el cuento más breve de Arredondo, apenas unos renglones, del encuentro anónimo, sin palabras, entre la narradora y un hombre, un negro, en el metro de París. La mirada sostenida del hombre desvanece el dolor, la soledad de la narradora y es por ello mismo celebrada como un nuevo empezar, un “año nuevo”. “Los hermanos”,

⁷ Este texto, de corte autobiográfico, fue leído en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México y recogido primero en el volumen *Los narradores ante el público*, t. 1, Joaquín Mortiz, México, 1966. Se reproduce con el título “La verdad o el presentimiento de la verdad”, en Inés Arredondo, *Obras completas*, Siglo XXI, México, 1988, p. 7. Las citas de los cuentos de Arredondo se harán por esta edición.

otro cuento brevísimo incluido en su último libro, *Los espejos*, es una enigmática narración, de claras reminiscencias lorquianas, del Lorca de *Bodas de sangre*.

En un ensayo anterior procuré mostrar que el sentido global de la narrativa de Arredondo apunta hacia lo sagrado, entendido éste como una forma de aprehender el mundo y de revelarlo, pero también como una estrategia central de su ficción.⁸ Los polos de la ambigüedad propia de lo sagrado (lo puro y lo impuro, la plenitud y el vacío, el ser y el no ser, la vida y la muerte) actúan en la mayoría de los cuentos de Arredondo y entregan sin duda claves de lectura. Sin esta polaridad, resulta imposible entender, por ejemplo, la experiencia vivida por Luisa, “la Sunamita” del cuento, su intensa vivencia interior de la pureza primero, y luego de la degradación, junto al tío moribundo, experiencia que la convierte al final del relato en una suerte de diosa caída. Pero a las exploraciones sobre el conjunto de la obra de Inés Arredondo, que son hasta ahora las más numerosas y tal vez también las más útiles en un primer acercamiento, debe seguir la lectura o relectura de los cuentos particulares, agrupados por la crítica, en forma rápida, en torno a los temas y obsesiones mayores de la autora: el amor, la pureza y el mal, la perversidad, la locura.

Dos relatos de *La señal* permiten abordar dos caras distintas del misterio, que son también dos vertientes extremas de la experiencia humana: por un lado, el encuentro decisivo con el otro, el crecimiento y la transfiguración interior que resulta del mismo, una experiencia casi mística, que es la de Pedro, el personaje de “La señal” (o también, en el terreno de la pasión amorosa, la de la joven protagonista de “En Londres”), y por otro, la historia de Mariana, del cuento homónimo, que pasa del amor a la violencia y a la muerte, de la intimidad y compenetración a la extrañeza y al abismo de lo otro, de lo desconocido o, para retomar uno de sus títulos, de “Lo que no se comprende”.⁹ Hay que decir que en la

⁸ “Inés Arredondo: la dialéctica de lo sagrado”, en I. Arredondo, *Obras completas*, pp. ix-xv.

⁹ Cuento incluido en *Los espejos* y narrado desde el punto de vista de una niña.

narrativa de Arredondo son más frecuentes y pertinaces los desencuentros, las imágenes del no-ser o del abandono que las de plenitud.

Los encuentros furtivos pero indelebles con el otro y los fugaces reconocimientos a que dan lugar, instantes detenidos en el tiempo monótono de la sucesión, se verifican en Arredondo, y no dejan de llamar la atención, en el más absoluto anonimato, como en "Año nuevo", "2 de la tarde" o, precisamente, con mayor intensidad, en el relato "La señal". Es posible incluso que este anonimato favorezca el encuentro y propicie la comunicación, la comunión incluso con el otro, no por fugaz menos profunda. Por el contrario, en la intimidad del amor o en el mundo de lo familiar (atmósferas que recorren la gran mayoría de los relatos de Arredondo, poblados de hijos o hijas, padres, hermanos), surge la extrañeza, el desconocimiento. Se rompe o fisura el lazo amoroso, los hijos descubren el desamor, el olvido y su radical "orfandad", como en el cuento del mismo nombre, una "orfandad monstruosa", agregará otro de los narradores de Arredondo.¹⁰

Publicado en 1959 en la *Revista Mexicana de Literatura*, "La señal"¹¹ es un cuento central y fundador, al que se ha referido en contadas

No es casual que el cuento esté dedicado a Katherine Mansfield, una autora que logró una compenetración intensa con las miradas de los niños.

¹⁰ "Orfandad", en *Río subterráneo, Obras completas*, pp. 121-122. Es Roberto Uribe, el personaje y narrador de "La casa de los espejos" (*La señal*) quien alude a su "orfandad monstruosa" (*Obras completas*, p. 84).

¹¹ *Revista Mexicana de Literatura* (enero-marzo de 1959, pp. 3-5). Una vez publicados, por lo general, Arredondo retocaba poco sus relatos. Pero no dejan de ser interesantes algunos de los cambios que introdujo entre las primeras versiones publicadas y las que aparecen en volumen. En el caso del cuento "La señal", Arredondo suprimió, hacia el final del relato, una oración que podía restarle importancia a la experiencia vivida por el personaje ("Tal vez mañana lo habré olvidado todo...", p. 5) y agregó el siguiente fragmento, más rotundo y que le da mayor fuerza al "estigma" recibido: "¿Por qué yo? Los pies tenían una apariencia tan inocente, eran como los de todo el mundo, pero estaban llagados y él sólo lo sabía" (p. 42). Otro caso de reescritura es el de "La Sunamita". Modificó varios pasajes del cuento y sobre todo agregó el epígrafe bíblico que no aparecía en la primera versión del cuento publicada en la *Revista Mexicana de Literatura* (septiembre-diciembre de 1961). En un ensayo actualmente en

ocasiones Arredondo. En una entrevista había aludido al carácter “profundamente religioso” del relato, un aspecto, explicaba, por lo general mal comprendido o eludido.¹² Pero es en un texto suyo desconocido y dado a conocer hace unos pocos años en donde afirma la relevancia que tuvo para su escritura ya que determinó su vocación: “ese cuento lo escribí y lo rescribí hasta que me pareció legible: ese cuento me hizo escritor, si puedo llamarme así”, un cuento, agrega, cuyo “tema era apasionante y absolutamente trascendente para mí”.¹³ Narrado en tercera persona, el relato adopta el punto de vista de Pedro. Difícil resulta en verdad resumir el relato ya que se nos escapa el sentido último del encuentro central de Pedro con un obrero, en una iglesia de una ciudad de provincia. Sólo sabemos que éste le pide que se descalce para poder besarle los pies y que este encuentro y contacto, en el que se mezclan el asco y el amor, metamorfosea su existencia: pasa de un no ser o un ser entre muchos a una suerte de plenitud inexplicable: “Cuando salió de la iglesia el sol se había puesto ya. Nunca recordaría cabalmente lo que había pensado y sufrido en ese tiempo. Solamente sabía que tenía que

prensa analizo el trabajo de reescritura de Arredondo a partir de algunos de sus manuscritos y mecanuscritos: “Textos y pre-textos de Inés Arredondo” (Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana-Centro de Estudios Latinoamericanos, Université de Poitiers, en prensa).

¹² En 1978, en la entrevista ya mencionada que le hace Ambra Polidori, Arredondo sostiene que el cuento “La señal” “no ha sido leído con verdadera atención”. Es un cuento “profundamente religioso” y, al igual que en “La Sunanita”, se trata “de problemas morales, metafísicos *expresados* en un lenguaje católico que, como viste bien, es el de mi formación” (*ibid.*, p. 11).

¹³ Inés Arredondo, “[La cocina literaria]”, *Sábado*, supl. de *Unomásuno*, 29 de marzo de 1997, p. 1. Se trata de un texto que escribió en 1982 y que permaneció inédito hasta 1997. Con Mauricio Carrera, probablemente en lo que fue la última entrevista de la escritora, Inés Arredondo vuelve sobre este cuento central: “A mí me hizo escritora ‘La señal’. Cuando escribí ese cuento supe que había nacido para eso [...] Me brindó toda mi intencionalidad en cuanto a forma y tema. Me enseñó que yo tenía que escribir palabra por palabra para ser responsable de lo que escribía. Si usted se fija, en mi prosa no hay desperdicios. Me impongo la disciplina de buscar la palabra exacta, no me conformo con sinónimos” (“Entrevista con Inés Arredondo”, *Universidad de México*, diciembre de 1989, pp. 68 y 69).

aceptar que un hombre le había besado los pies y que eso lo cambiaba todo, que era, para siempre, lo más importante y lo más entrañable de su vida, pero que nunca sabría, en ningún sentido, lo que significaba" (p. 42). Las circunstancias del encuentro se entregan en forma sumamente pormenorizada: la larga caminata de Pedro bajo el sol cruel, la hora, el silencio de las calles, la plaza y "el aspecto ausente de adolescente que sueña" de la catedral, como si la acumulación de estos detalles concretos formaran parte de la historia y del misterio. Todo parece estar dicho y sin embargo el sentido no se entrega, y sólo pueden hacerse conjeturas en torno al mismo.¹⁴ En una prosa densa, precisa, Arredondo reduce la experiencia a su núcleo esencial, casi una parábola, para hacerla entrar en un orden más verdadero que tal vez alude a la orfandad de Dios, a la nostalgia de lo divino. ¿Experiencia por lo tanto religiosa pero en un contexto profano, sin intermediarios? Es posible o en todo caso es una lectura alentada, nos parece, por algunos de los términos escogidos: señal, crucifixión, estigma, llaga, redención.

Las afinidades y hondas correspondencias entre todos los relatos de Arredondo, tantas veces subrayadas y con razón por la crítica, no son sin embargo un obstáculo para captar también las distintas exploraciones de temas que podrían parecer únicos. Tal es el caso por ejemplo del amor, vivido como una pasión exclusiva y que lleva, dice Arredondo, "la marca de la muerte" aunque "no se produzca la muerte".¹⁵ En este sentido la pasión violenta y transgresora que obra en "Maria-

¹⁴ Este relato tiene bastante parecido con algunos de los cuentos y parábolas de Kafka. En sus "Tesis sobre el cuento", Ricardo Piglia reflexiona sobre diferentes estrategias de narración (desde el cuento clásico hasta el cuento moderno) y sus conclusiones parecen muy oportunas para acercarnos a un relato como "La señal": "[El cuento] reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta. «La visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incógnita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato», decía Rimbaud. Esta iluminación profana se ha convertido en la forma del cuento" (*Formas breves*, Temas Grupo Editorial, Buenos Aires, 1999, p. 100).

¹⁵ Miguel Ángel Quemain, "Entrevista con Inés Arredondo", en "Homenaje a Inés Arredondo", *Casa del Tiempo* (UAM), 9 (junio de 1989), núm. 86, p. 52.

na", el relato que cierra *La señal*, no tiene parangón con ningún otro cuento de la escritora, no sólo porque culmina la historia con la muerte (crimen y/o sacrificio) del personaje femenino y con la locura de Fernando, su pareja, sino por la brecha que se va abriendo a lo largo del texto entre carne y espiritualidad, brecha que lo acerca en más de un sentido, a otro gran texto transgresor de Georges Bataille, *Madame Edwarda*, que el escritor publicó con seudónimo en 1941.¹⁶ Mal comprendido, o mal leído, el relato de Arredondo puede desvirtuarse. De allí tal vez el fracaso fílmico de Juan Guerrero cuando quiso llevar a la pantalla esta historia en que se conjugan experiencia mística y experiencia erótica.¹⁷ Como siempre en los textos de Arredondo, todo se juega

¹⁶ Aunque se trata de un autor muy leído por escritores de su generación (pensamos en Salvador Elizondo y en Juan García Ponce en particular), no hemos encontrado alusiones o comentarios sobre Georges Bataille en las entrevistas a Arredondo que hemos consultado. Juan García Ponce se dedica a toda la obra narrativa de Bataille en un ensayo titulado "La visión del mundo de Georges Bataille en su obra narrativa", *Imágenes y visiones*, Vuelta, México, 1988, pp. 254-294. El acercamiento aquí apuntado entre *Madame Edwarda* y "Mariana" no tiene que ver desde luego con lo anecdótico, sino con semejanzas de fondo: en ambos textos el erotismo y lo sagrado se tocan y combinan peligrosamente. Durante el paseo nocturno por las calles de París la prostituta se convierte en una presencia misteriosa, "poseída, como bien dice García Ponce, por el fuego de lo sagrado" (p. 286). En la mirada de Mariana, frente al altar, se abre paso también la dimensión sagrada e inviolable del personaje femenino que anuncia la tragedia.

¹⁷ En la nota crítica que dedicó a la película, José de la Colina se pregunta por las posibles causas de este fracaso, al que califica de "laboriosa catástrofe". Las alusiones y ese "misterio que existe bajo las apariencias", aspectos esenciales en la narración de "Mariana", se pierden en la película, que ignora, según De la Colina, el arte de la "elipsis": "...del film desaparece toda posibilidad de misterio, toda posibilidad de que alguna imagen sea un indicio, una señal" ("El caso Mariana", *El Heraldo Cultural*, 18 de febrero de 1968, pp. 12-13). La propia escritora comentaría más tarde que la película basada en "Mariana" no pudo dar esta "otra dimensión [de su mirada] que la aleja totalmente de Fernando"; se trata de "«algo» que rompe la cerrazón del mundo pasional que entre los dos han creado" (entrevista con Ambra Polidori, p. 10). Volvería a referirse al final de su vida a la dificultad que representó el paso de la escritura a la pantalla en el que inevitablemente pierde hondura y espesor la sustancia del relato y agrega: "Mariana posee una mirada... que se pierde en el tiempo y que es nuestro pedazo de eternidad" ("Huellas y señales", entrevista de Erna Pfeiffer, *La Jornada Semanal*, 1 de abril de 1990, p. 21).

en los detalles, en los matices y desde luego en las palabras que escoge con singular acierto y maestría, y que conviene seguir de cerca para no dar un paso en falso.

La pasión compleja de Mariana, centro del cuento, es recorrida a través de algunas escenas clave, como sucede en otros relatos de Arredondo: el amor adolescente en el entorno armonioso y paradisíaco de las huertas, la boda y la mirada “otra” de Mariana que surge ante el altar, el paseo de la pareja por las marismas y la sed de posesión total de Fernando, la muerte de Mariana, finalmente, durante un encuentro sexual con un desconocido. El cuento está narrado por un testigo, una amiga de infancia de Mariana, que intenta descifrar el enigma de esta pasión, rastrear “el secreto que hace absoluta la historia de Mariana” (p. 102). En este relato se evita tanto la primera persona, común a la mayoría de sus relatos, como la distancia o impersonalidad de una tercera persona. Al ser narrado por una amiga cercana a la protagonista, quien agrega a su propio testimonio el de varios actores (Concha Zazueta, el viajante de comercio, Fernando...), este cuento conjunta varios puntos de vista que enriquecen notablemente la perspectiva narrativa y esboza además, como ya lo dijimos, una incisiva reflexión o búsqueda sobre el sentido mismo de la escritura. Dato asimismo relevante, es el único relato de Arredondo en que también la propia narradora subraya el exceso de su mirada indagadora y de su gesto narrativo, a los que se refiere como el “encarnizamiento impúdico con una historia ajena” (p. 101).

Si todo empieza por un amor adolescente entre Mariana y Fernando, como en otras historias de Arredondo en *La señal* —en “Olga” o “El membrillo”—, pronto se abre paso otra dimensión. Es el día de la boda, en la iglesia —espacio en el que tiene lugar también “La señal”— que se abre la grieta, la fisura o la fractura interior en Mariana y que conducirá a la separación de los amantes, a la imposibilidad de fusión o comunión. En el seno del amor, de la intimidad, surge la extrañeza, lo otro desconocido e impenetrable. En su confesión a la narradora el personaje masculino, Fernando, precisa el momento de la fractura en estos términos: “Ahora las cosas iban mejor: Mariana estaba

consagrada... para mí. Pero me engañé: sus ojos seguían abiertos mirando el altar. Solamente yo vi esa mirada fija absorber un misterio que nadie podría poner en palabras. Todavía cuando se volvió hacia mí los tenía llenos de vacío" (p. 102). El relato de Arredondo constituye un verdadero *tour de force* ya que construye la metamorfosis interior de Mariana a partir de sus miradas cambiantes.¹⁸ La "pasión espiritual" de Mariana, una pasión imperiosa que no podrá compartir con nadie se convierte en una "pasión sin respuesta" (p. 104), más poderosa que el amor. Si Arredondo mantiene la debida ambigüedad en torno a esta revelación es porque este momento central no puede en definitiva traducirse a otros términos. Experiencia incommunicable, sólo la mirada de Mariana puede atestiguar el tránsito vertiginoso hacia una zona secreta e inviolable de su ser. La mirada se convierte en un "abismo" en el que se pierde Fernando y todos los que se acercan a ella. Esta suerte de trascendencia mística, que se abre paso el día de la boda y que codicia Fernando en su sed de posesión absoluta, ha pasado desapercibida en las lecturas de "Mariana". No hay celos en un sentido convencional, o sea celos de un tercero como en otras historias amorosas de Arredondo, sino "celos de un alma que existía, natural, y que no era para mí; celos de aquel absorber lento en el altar, en la belleza, el alimento de algo que le era necesario y que debía tener exigencias, agazapado siempre dentro de ella, y que no quería tener nada conmigo" (p. 103). Poseer sexualmente a Mariana no basta, hay que poseer también lo otro desconocido que atrapa y envuelve en la mirada-abismo o en la "mirada insondable" (*id.*) del personaje. No es gratuito que el crimen suceda durante un encuentro sexual: "Si el amante no puede poseer al ser ama-

¹⁸ Ana Bungaard propone, a partir de la lectura de los cuentos de *Río subterráneo*, una sugerente lectura (de corte psicoanalítico) de la mirada que es "corte, separación, vacío", mirada que "arrastra a lo profundo, a lo abismal" y en la que "está en juego la muerte". Otras facetas de la mirada en Arredondo se encuentran ya en *La señal* y particularmente en el relato que estamos analizando, relatos que por lo visto no pudo leer Bungaard ("La esquizia ojo-mirada en *Río subterráneo*", en Aralia López, Amelia Malagamba y Elena Urrutia, *Mujer y literatura mexicana y chicana. Culturas en contacto*, El Colegio de México-El Colegio de la Frontera Norte, México, 1990, t. 2, p. 55).

do, piensa a veces en matarlo: preferiría matarlo que perderlo", dice Bataille en su estudio sobre *El erotismo*.¹⁹

¿Crimen o sacrificio de Mariana? El texto permite la ambigüedad ya que Mariana parece entregarse al placer y a la muerte y el criminal o actor es a la vez culpable e inocente. Lo dice con palabras confusas la narradora al llegar a la cárcel en busca del testimonio del criminal: "Ese es inocente. No; quiero decir, es culpable, ha asesinado. Pero no sabe" (p. 102). Inocente, culpable, no sabe, "es una víctima", acaba diciendo la narradora.

Mi lectura o relectura de "Mariana" difiere bastante de las que proponen, tal vez con entusiasmo y optimismo, que la mística de Arredondo incorpora lo divino y lo humano o que se plantea, en última instancia, la "reunión de la carne con el espíritu".²⁰ Pensamos que en "Mariana" sucede lo contrario: cuerpo y espíritu bifurcan, no pueden compenetrarse, permanecen separados, de allí la tragedia.²¹ La pasión

¹⁹ *L'érotisme*, 10/18 (1972), p. 25. En el mismo sentido, Bataille escribe: "Si la unión de los dos amantes es producto de la pasión, convoca a la muerte, al deseo de matar o al suicidio. Lo que nombra la pasión es un halo de muerte" (pp. 25-26; la traducción es nuestra).

²⁰ Es la idea que sostiene, por ejemplo, Brianda Domecq en un análisis pormenorizado dedicado al cuento "Olga", también incluido en *La señal*, pero cuyas conclusiones hace extensivas a "Mariana": "En el cuento "Mariana" se confirma con más claridad que la integración divino-humano (a través del amor) es en este mundo, cuando Fernando, al final, reconoce que «esa mirada [...] es todo el silencio, la imposibilidad, la eternidad, donde ya no somos, donde no volveré a encontrarla». En las últimas líneas de su ensayo, Domecq insiste en la "mística propia" de Arredondo, mística que "incorpora lo divino y lo humano" ("«Olga» o las resonancias del silencio", *Literatura Mexicana*, 1992, núm. 2, pp. 421 y 442).

²¹ Al comentar este relato ha dicho precisamente la escritora: "... en este tipo de 'amor-pasión' [el que estudia Denis de Rougemont en *El amor y occidente*] hay un principio religioso: basta un poco de acercamiento a otro Absoluto, que no es estrictamente el amoroso, en los momentos en que la vida espiritual de Mariana se separa del Absoluto que ella representa para Fernando: éste es el meollo de la historia. El resto es el material estrictamente necesario para plantear este conflicto" (*Puerta abierta. La nueva escritora latinoamericana*, eds. Caridad L. Silva Velásquez y Nora Erro-Orthman, Joaquín Mortiz, México, 1986, p. 342).

espiritual de Mariana le confiere al personaje un carácter sagrado, “un tiempo sin fondo”, en donde no puede seguirla el personaje masculino. Hay zonas irreductibles del ser que, incluso en el amor, pueden lanzar al personaje al abismo de la otredad. De allí también que la etiqueta de autora del amor-pasión, tantas veces aludida al hablar de Arredondo, ameritaría, como lo sugerimos en un principio, una mayor reflexión o en todo caso un estudio detenido de los cuentos particulares.

Después de esta inmersión en la complejidad de un relato como “Mariana”, concluimos inevitablemente de manera abrupta. En el prólogo que escribió hace unos pocos años para la antología en inglés de los cuentos de Arredondo, *Underground river and other stories*, Elena Poniatowska afirmó que la autora “es la voz más profunda de la literatura mexicana escrita por mujeres”. “Es difícil —agrega Poniatowska— encontrar la misma hondura en otros escritores de nuestra generación”.²² Cabe añadir que la escritura poderosa de Inés Arredondo no fue para ella un ejercicio gratuito, un juego estético, sino un ejercicio vital en el que se comprometió a fondo. Experiencia de riesgo en la que el escritor se “juega el alma”,²³ Inés Arredondo hizo de la escritura una profesión de fe que explica esta entrega incondicional a su arte.

²² *Underground river and other stories*, translated by Cynthia Steele, with a foreword by Elena Poniatowska, University of Nebraska Press, Lincoln-London, 1996, p. xxi, la traducción es nuestra.

²³ Entrevista a Inés Arredondo (Ambra Polidori, p. 11).

EL PANTEÓN FAMILIAR EN “MATILDE ESPEJO”, DE AMPARO DÁVILA

Laura Cázares H.

Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa

[...] no elige uno ser escritor [...] como no
se elige ser pájaro, o flor, o nube.

AMPARO DÁVILA

La palabra transgresión remite a la acción de transgredir, o sea, de “quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto”,¹ alude, por lo tanto, “a la ruptura de un orden establecido, que es sentido como estéril para la propia personalidad”.² Tanto en el ámbito privado como en el público, todos estamos sujetos a normas; sin embargo, éstas adquieren rasgos muy peculiares en relación con el género femenino, y precisamente esa situación es la que lleva a Marcela Lagarde a hablar de los cautiverios de las mujeres. Dice esta investigadora:

Cautiverio es la categoría antropológica que sintetiza el hecho cultural que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal: se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la privación de la libertad.

Las mujeres están cautivas porque han sido privadas de autonomía, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger, y de la capacidad de decidir.

El cautiverio caracteriza a las mujeres en cuanto al poder de la

¹ Martín Alonso, *Enciclopedia del idioma*, t. 3, Aguilar, Madrid, 1982.

² Liliana Mizrahi, *La mujer transgresora. Acerca del cambio y la ambivalencia*, GEL, Buenos Aires, 1987, p. 75.

dependencia vital, el gobierno de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin opciones. Todo esto es vivido por las mujeres desde la posición de subordinación a que las somete el dominio de sus vidas que, en todos los aspectos y niveles, ejercen la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales.

Las mujeres están sujetas al cautiverio de su condición genérica y de su particular situación caracterizadas por la opresión. El cautiverio de las mujeres se expresa en la falta de libertad concebida como el protagonismo de los sujetos sociales en la historia, y de los particulares en la sociedad y en la cultura.³

En general, todo lo que implica el cautiverio es aceptado por las propias mujeres, quienes frecuentemente son incapaces de tomar conciencia del mismo, de cuestionarlo y de procurar hacerlo desaparecer. La ceguera y la inmovilidad pueden ser resultado también de la respuesta que obtiene toda acción de las mujeres en busca de una transformación, ya que: "Los hombres, las instituciones, *los otros*, y otras mujeres, generalmente enfrentan estos cambios con agresiones directas y veladas, con la descalificación, la burla, la humillación y el castigo".⁴ Vemos así cómo toda reflexión crítica, todo intento de acción transformadora, todo acto de libertad, son considerados como fuerzas transgresoras que deben ser destruidas. De ahí que las mujeres realicen muchas veces la transgresión tras la máscara del sometimiento y la aceptación del cautiverio.

Relacionado con el tema de la transgresión y, por lo tanto, del cautiverio, en este trabajo analizaré un cuento de Amparo Dávila titulado "Matilde Espejo".

Amparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas, México, el 21 de febrero de 1928 o de 1923, porque como ocurre frecuentemente con las es-

³ Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, México, 1993, pp. 151-152.

⁴ *Ibid.*, p. 157.

critoras, siempre existen diversas propuestas en cuanto a la fecha de nacimiento. Poco se sabe de su vida, excepto que estuvo casada con el pintor Pedro Coronel y fue secretaria de don Alfonso Reyes, quien la convenció de escribir narrativa. Su actividad literaria la inició con tres poemarios: *Salmos bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la otra orilla del sueño* (1954). Posteriormente escribió cuentos que publicó primero en revistas y luego recopiló en los siguientes libros: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964, reimpreso en 2002) y *Árboles petrificados* (1977), con el cual obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia ese mismo año. En 1975 se publicó *Muerte en el bosque*, donde se recogen todos los cuentos de *Tiempo destrozado* y uno de *Música concreta*, "El entierro". Además, los dos primeros libros fueron reeditados como uno solo en 1978. Desde entonces no se ha dado a conocer alguna nueva publicación, pero en una entrevista, la escritora informó que tiene inédito un libro de poemas, *El cuerpo y la noche*, y está escribiendo un nuevo libro de cuentos,⁵ del cual nos leyó algunas primicias en el Taller de Teoría y Crítica Literarias "Diana Morán".

En su narrativa, lo que más frecuentemente se destaca es lo referente a lo fantástico; sin embargo, sus cuentos no se pueden encasillar en este género, pues como bien señala Susana Montero, "comportan rasgos de la narrativa negra, del género gótico, del relato policial clásico, de la prosa fantástica [...]".⁶

También los personajes han resultado atractivos para la crítica literaria; en particular los femeninos, pues prevalecen en la narrativa de esta autora y, en general, son representativos de una clase media dentro de la cual pertenecen a familias ya constituidas o se afanan por formar parte de una. En el primer caso se trata de madres de familia, de hijas, de hermanas, circunscritas al espacio familiar. En el segundo, de mu-

⁵ Jaime Lorenzo y Severino Salazar, "Entrevista con Amparo Dávila", *Tema y variaciones de literatura* 6, DCSH-UAM-A, México, 1995, pp. 115-126.

⁶ Susana Montero, "La periferia que se multiplica", en *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*, coord. Aralia López González, NIEM-El Colegio de México, México, 1995, p. 286.

jeros que trabajan en ese tipo de empleo que se considera propio para el sexo femenino: secretaria, costurera, maestra. Muchos de ellos están signados por la locura, que en cierta forma se produce por ese continuo repetirse, controlarse, limitarse, que no aparece totalmente desarrollado en los cuentos pero sí sugerido como una constante en la “vida” de los personajes. Un caso especial lo constituye la protagonista del cuento del que aquí nos ocuparemos, pues no se apeg a estas características que antes hemos señalado, y esto se debe en gran medida a su carácter transgresor.

El cuento “Matilde Espejo” es la historia de una mujer, la que da título al mismo, de la cual se cuenta en particular su relación con la narradora innominada y su familia, pues la protagonista carece de una, aunque en el relato se dan atisbos de su vida anterior, en la que existía al menos una hermana y tres esposos. Veintidós años después del descubrimiento de un suceso criminal de nota roja, en 1962, la narradora rememora su amistad por cinco años con doña Matilde, una anciana rica, culta, encantadora y afectuosa, que le renta y después le regala una casa, ubicada cerca de donde ella vive, en una colonia que en México, durante cierto tiempo, fue considerada de postín.

Dividido en siete partes,⁷ uno transita por el relato como si se tratara de un cuento costumbrista, en el que todo son buenos modales, invitaciones a tomar el té, visitas al cementerio, festejos y regalos. Doña Matilde vive rememorando a sus esposos y a su familia, se rodea de objetos de buen gusto, ha viajado, sabe y practica la música y tiene sus pequeños vicios, como las bebidas alcohólicas finas, los cigarrillos rubios y los té exóticos:

Es un té delicioso que yo adoro [le comenta a la narradora]. Un té chino de pequeñas flores silvestres, difícil de conseguir y bien caro.

⁷ La autora tiende a fragmentar sus cuentos y con frecuencia los divide en siete partes. Puede haber una intención simbólica en el empleo de ese número, por la influencia que de niña ejerció en ella *La divina comedia*. El siete simboliza el orden completo, que parece caracterizar al relato, pero también remite a los pecados capitales.

Pero qué quiere usted, estoy tan mal acostumbrada a las cosas buenas que me es imposible privarme de ellas. Le aseguro a usted que soy capaz de cualquier cosa antes que prescindir de mis pequeños vicios.

Esto lo dijo con mucha gracia y con un encanto especial que lo cautivaba a uno.⁸

Pero al llegar al sexto fragmento se produce un vuelco en el relato, generado por el entierro de Minou, el gato que la narradora y su esposo le regalaron a Doña Matilde, el cual murió supuestamente envenenado por una alimaña del huerto. Acusada la señora por sus vecinos de estar haciendo un entierro en el jardín, llega la policía y descubre varios esqueletos, con lo que el relato adquiere un tono de nota roja, con la inserción, además, de información periodística, y se vuelve policial. Además, con ese giro del relato adquieren otro sentido algunas afirmaciones hechas por el personaje a lo largo del texto, como lo citado anteriormente acerca del mantenimiento de sus pequeños vicios, que pasa de ser una aseveración anodina a ser la presentación de un rasgo de carácter del personaje. También por ese giro narrativo, hechos muy solemnes, como la visita a sus muertos en el cementerio, se convierten en actos plenos de ironía y humor: los muertos son verdaderamente suyos, tanto los de la casa como los del panteón, pues ella se hizo cargo de que pasaran a mejor vida.

Tres son los personajes relevantes en este cuento: la narradora, su esposo, Pancho, y la protagonista. Los otros personajes sólo son mencionados y corresponden al pasado de doña Matilde: su hermana Sofía, de quien era la casa que renta y obsequia a la narradora, y sus tres esposos (Gilberto, Reynaldo y Octaviano), muy ricos, a quienes recuerda siempre amorosamente. Existen también personajes incidentales, como el boticario, don Roberto, encargado de dar la noticia del apresamiento, y las hijas de Octaviano, quienes incentivan la investi-

⁸ Amparo Dávila, "Matilde Espejo", en *Música concreta*, FCE, México, 2002, p. 95. En adelante se indicarán la(s) página(s) después de las citas.

gación policial, pues se consideran robadas por su madrastra y sospechan que es una asesina.

Me detendré particularmente en los tres primeros, porque a través de ellos se puede analizar el funcionamiento del cautiverio y de la transgresión. Para Liliana Mizrahi: "La mujer ancestral que nos habita responde a los mandatos históricos que ha recibido, muchos de los cuales tienen el valor de verdades consagradas universalmente".⁹ Se encuentra "detenida en el tiempo" y "su identidad ha quedado cristalizada";¹⁰ además, "queda encerrada en un estereotipo cultural de femineidad".¹¹ Precisamente en la narradora del cuento se sintetizan todos los rasgos de la mujer ancestral: esposa cariñosa y diligente, madre preocupada y afectuosa, reduce todo su mundo a las relaciones familiares y a expresar su afecto y admiración por doña Matilde, quien materialmente ayuda al buen funcionamiento de la familia al permitirles pagar lo que puedan de renta y al decidir obsequiarles la casa. Acaba entonces integrada a la familia de la narradora, lo que se oficializa al convertirse en la madrina de sus bodas de plata:

¡Qué día fue aquél! Por la mañana la misa, con la iglesia llena de flores que ella envió y una música como no recuerdo otra, ni siquiera la del día en que nos casamos porque entonces no pudimos pagar sino el órgano. Desayunamos en su casa con los muchachos y nos sirvió unos bocados como para reyes (p. 101).

En la presentación que va haciendo de doña Matilde, la narradora desliza información sobre sí misma; vemos así que se coloca en una posición de inferioridad ante su esposo y ante la misma Matilde, a la que siempre llama "doña". Por ejemplo, dice acerca de él y de sí misma: "Yo siempre respetaba y tomaba muy en cuenta todas sus opiniones porque era más instruido que yo" (pp. 96-97). También doña Matilde

⁹ Liliana Mizrahi, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*, p. 83.

¹¹ *Ibid.*, p. 85.

sabía más que ella, quien hasta el presente del relato no parece haber adquirido más conocimientos: "Era increíble cuántas cosas había visto y sabía doña Matilde, y todo eso lo contaba sin presunción y no como otras gentes que yo he conocido y que sólo tratan de deslumbrarlo a uno y hacerlo sentir ignorante y sin cultura" (p. 101).

Respetuosa de las convenciones sociales, cuida mucho su arreglo y su comportamiento, apegándose a las enseñanzas de su madre:

Y como doña Matilde era una gran dama yo debía presentarme ante ella lo más decorosamente posible (p. 94).

Entonces me di cuenta de que eran pasadas las seis de la tarde y me dije que debía marcharme, [...] porque no era nada correcto prolongar la primera visita. Eso me lo había dicho, alguna vez, mi madre [...] (p. 96).

Aferrada a su visión de mundo, y como ve que doña Matilde no tiene familia y nunca tuvo hijos, le proporciona uno al regalarle el gatito cuyos ojos color aguamarina son semejantes a los de la señora. Vemos así cómo "la maternidad y la conyugalidad son las esferas vitales que organizan y conforman los modos de vida femeninos",¹² los cuales se encuentran perfectamente representados en la narradora; quien aún en el presente de la narración no entiende, o no quiere entender, lo que ocurrió en 1940, sigue asida a su manera de ver el mundo y de interpretarlo y no parece aceptar que su querida amiga fue una asesina, pues se queda en el nivel de las apariencias y parece incapaz de ir más allá de las mismas: "Nos pusimos a llorar como si se nos hubiera muerto de nuevo nuestra madre y mirábamos y mirábamos el periódico sin lograr convencernos de que era cierto lo que estaba escrito" (p. 109).

Pancho, el marido de la narradora, es profesor de música, y culturalmente establece una relación de igualdad con doña Matilde, pero se muestra consciente de las diferencias de clase y al principio se burla de

¹² Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 363.

los deseos que tiene su mujer de alternar con la señora. Buen esposo y buen padre, poco a poco se va insertando en los lazos de amistad establecidos por su esposa, y de ninguna manera rechaza los obsequios. Sin embargo, una vez que explota el escándalo, da muestras de cobardía que contrastan fuertemente con las de solidaridad que expresa su esposa. Al final es arrastrado por ésta a la prisión y al entierro de doña Matilde, pero siempre nos queda presente que “había sido miedoso y enemigo de andar en enredos” (p. 104), que es la manera como la narradora explica su comportamiento.

Al final llegamos a doña Matilde Espejo, la transgresora que nunca parece serlo, pues se enmascara tras la imagen de la señora aristocrática, refinada, afectuosa y respetuosa de todas las convenciones, tanto familiares como sociales, que es como se nos presenta en los cinco primeros fragmentos del relato. En el sexto y el séptimo pierde el calificativo doña,¹³ excepto para la narradora, y se convierte en una especie de monstruo ambicioso y malvado en la información periodística: “Asesina a sus tres maridos y a sus parientes para quedarse con las herencias. Cuando inhumaba a un gato se le descubrieron sus crímenes ocultos a través de los años [...]” (p. 106).

La transgresión de doña Matilde no consiste sólo en el asesinato, está configurada por muchos otros aspectos que veremos enseguida. En relación con la mujer, dos valores consagrados son la familia y la maternidad, y en este cuento se concretizan, como hemos visto anteriormente, en la narradora. Matilde pone en crisis esos valores pues destruye a su familia, cuyos miembros sólo parecen aportarle bienestar económico. Se dice que ella quería a sus maridos, a su hermana, pero no se sabe si era correspondida. Y si lo era, de todas maneras se impone en ella el valor material al valor afectivo, y la familia a la que le toca integrarse pierde toda relevancia y se vuelve un medio para satisfacer “sus pequeños vicios”. Su familia verdadera, la elegida, es aquella que

¹³ El título del cuento remite a la criminal (“Matilde Espejo”), no a la gran señora (doña Matilde Espejo).

únicamente puede brindarle afecto y a la que ella protege: la conformada por la narradora, su esposo y sus hijos.

En cuanto a la maternidad, ésta se va a expresar en el cuento por medio del gatito, Minou,¹⁴ que tiene los ojos del mismo color que los de doña Matilde. Obsequiado para mitigar su soledad, aunque esto no se diga en el cuento, para ser "El hijo" que la acompaña en su vejez, lo cual tampoco se dice pero se infiere por las características de la obsequiante, el gato se convierte, a los ojos de los demás, en el centro de la atención de la señora: le compra carne especial, le arregla una cesta muy linda para que duerma al lado de su cama, lo peina, le pone moños de listones finos. Pero la bella dama sin piedad no tuvo un hijo y tampoco desea un hijo sustituto, por lo tanto, el gato debe desaparecer y muere envenenado "en las faldas de doña Matilde que lloraba inconsolable" (p. 103). Por lo que sabemos después acerca del personaje, me atrevo a afirmar que la muerte de Minou es literal y simbólicamente la realización de un filicidio. Si bien jurídicamente, al menos en México, es más grave matar a un padre que a un hijo, y se castiga con mayor rigor,¹⁵ el filicidio no deja de constituir un delito y es una transgresión a las normas generales del mundo patriarcal y clasista. Como bien señala Marcela Lagarde:

El filicidio es un hecho complejo de la condición de la mujer: es el hecho real y simbólico mediante el cual se realiza una ruptura extrema de la mujer —en particular de algunas mujeres—, con el eje positivo de su condición genérica, de su ser madre, como vínculo dador, nutriente y vital. Así el atentado político más grave que puede come-

¹⁴ Me parece relevante que el personaje designe al gato como "gatito", pues eso significa Minou. Si bien para la narradora éste puede parecer un verdadero nombre, y lo mismo puede ocurrir con el lector; doña Matilde sabe perfectamente que, con mucho humor, está haciendo un juego de palabras y a la vez negando la filiación entre el gato y ella al no ponerle un verdadero nombre.

¹⁵ Véase Marcela Lagarde, "Maltrato de menores, abandono, infanticidio y filicidio", *op. cit.*, pp. 661-673.

ter una mujer, en su particular y genérica situación de madre, es el filicidio que es a la vez un suicidio: es el cercenamiento en acto, de su esencial ser maternal.¹⁶

La gravedad del acto transgresor la sustenta el relato, al convertir el entierro de Minou en el detonante para el descubrimiento de los otros crímenes y, por lo tanto, en el acontecimiento que posibilita la aplicación del castigo:

Alguien, yo creo que unos vecinos que no la querían, y siempre estaban buscando la manera de molestarla porque nunca se relacionó con ellos, dieron parte a la policía de que la señora estaba haciendo un entierro en el jardín de su casa. Entonces fueron los agentes y aprehendieron, sin más, a doña Matilde y escarbaron el huerto. ¡Y claro que encontraron la cajita con el pobre Minou! Y unos esqueletos humanos que fue por lo que hicieron tanto escándalo, inventando las cosas más espantosas (p. 105).

La ruptura de los lazos familiares, la apropiación de los bienes de sus parientes, la negación de la maternidad, le permiten al personaje adquirir poder económico e independencia y crearse un tiempo y un espacio propios, ya que se convierte en fuerza transgresora capaz de transformar su historia, aunque no desarrolle una conciencia crítica acerca de su situación en una sociedad patriarcal. En su propio nombre lleva el personaje la marca de su carácter, ya que se deriva del germánico *Matk* o *Mecht*, “poder”, y de *hild*, combate, batalla; lo que produce los significados siguientes: “el combate por el poder” y “poderosa en la batalla”.¹⁷ Por otra parte, su apellido también se vuelve significativo porque el espejo nos proporciona una imagen invertida, y eso es lo que ocurre con el personaje, cuya imagen primera (la bonda-

¹⁶ *Ibid.*, pp. 661-662.

¹⁷ Gutierre Tibón, *Diccionario etimológico comparado de nombres propios de personas*, FCE, México, 1991.

dosa dama) se termina invirtiendo hacia el final del cuento (la mujer asesina).

Las transgresiones son ya demasiadas y al menos una de ellas ha salido a la luz, por lo que la señora no puede escapar del castigo y se ve reducida a prisión, la cual "está destinada a los disidentes, a los transgresores".¹⁸ Pero una vez condenada va a cometer su última transgresión, al escapar al castigo por medio del suicidio, que es también su último gesto de libertad: "afirmaron que se envenenó con arsénico, igual que como había matado a sus víctimas, sólo que ella tomó la dosis de una vez. Aseguraban que escondía el veneno dentro de un medallón con el retrato de sus padres que siempre llevaba puesto" (p. 109). Como podemos ver en esta cita, en el medallón se funden los dos elementos que han hecho funcionar la maquinaria del cuento: la norma, representada por los padres, y el instrumento para la transgresión de la norma, el veneno.

Cabe señalar que en "Matilde Espejo", a pesar de tantos esqueletos, no se presenta ese elemento de extrañeza que sí aparece en otros cuentos de Amparo Dávila. Por el contrario, el cuento se llena de humor y de ironía una vez que desaparece la máscara de doña Matilde; pues encontramos nuevos significados en sus enunciados en lenguaje directo. Así, cuando dice "Que no les falten nunca flores, es lo menos que puedo hacer por ellos, amiga mía. Debo tanto a mis queridos muertos." (p. 97), el lector comprende cabalmente cuál es su deuda, la económica, y se enfrenta a una clara paradoja, en tanto que los "queridos muertos" son resultado de los "despreciados vivos", totalmente prescindibles para el personaje que ahora, ya muertos, los ha vuelto imprescindibles y constantemente los visita. Si afirma que es capaz de cualquier cosa para no prescindir de sus pequeños vicios, esto queda plenamente demostrado, así como el hedonismo del personaje.

Con un carácter avasallador, como ocurre con otros personajes de Amparo Dávila, encubierto por la educación y la gracia, como no ocu-

¹⁸ Marcela Lagarde, *op. cit.*, p. 641.

re con otros personajes, Matilde Espejo va construyendo un mundo de elegancias y exquisiteces, de soledad, de concreción de sus deseos, de apropiación de sí misma, y para ello no duda en romper las normas de la sociedad patriarcal y en transgredir sus valores más caros. El personaje se enfrenta a los mismos avatares que para la autora entraña el cuento: “riesgos insospechados, sorpresas, trampas, dificultades [...], peligrosas o fatídicas arenas movedizas”.¹⁹ Y a pesar de su trágico final, en mi opinión, sale airosa.

¹⁹ Amparo Dávila, “Algunas consideraciones sobre el cuento”, *Tema y variaciones de literatura* 12, DCSH-UAM-A, México, 1998, p. 11.

REGISTROS POÉTICOS

DE LA ACADEMIA AL CANTO POPULAR

Luz Elena Zamudio Rodríguez

Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa

Hoy ofrecemos a Yvette
un homenaje ganado.
Con su cariño y trabajo
nuestros corazones mueve.

Yvette, amiga con quien he compartido momentos importantes, es un gusto para mí participar en este homenaje preparado por algunas de las muchas personas que te queremos. Has enriquecido con tus investigaciones la literatura de las dos naciones donde echaste raíces, Puerto Rico, tu lugar de nacimiento, y México, donde has compartido la vida con Pepe, tu compañero, con tus tres hijos, con tus nietos y con alumnos, colegas y amigos.

En mi búsqueda de un tema para participar en este merecido reconocimiento a tu labor académica, revisé tus libros sobre dos autores que despiertan en mí admiración y curiosidad: Julia de Burgos y Juan Rulfo. Asimismo, me acerqué a tus textos de interpretación y análisis de la obra de José Emilio Pacheco y de Carlos Pellicer, pero me dejé cautivar por tus investigaciones sobre la lírica popular, una de las líneas de trabajo que has continuado, con alguna interrupción, a lo largo de tu trayectoria académica. La lectura de tus primeros libros: *La décima popular en Puerto Rico*,¹ publicada en 1964 por la Universidad Veracruzana, y *Lí-*

¹ Yvette Jiménez de Báez, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964.

rica cortesana y lírica popular actual,² publicada en 1969 por El Colegio de México, sumada a la de los libros colectivos también publicados por la misma institución: *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*,³ 1998, y *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*,⁴ 2002, que tú editaste, enriqueció mi conocimiento sobre el tema. Me parece muy importante el carácter interdisciplinario de estos últimos libros, donde integraste a investigadores del INAH y de la UNAM, porque al multiplicarse los puntos de vista desde los cuales se observa un mismo objeto, en este caso la lírica popular, se abren nuevas posibilidades de investigación al mismo tiempo que se amplía el campo observado. Las entrevistas y las grabaciones a los trovadores de la Sierra Gorda proporcionan un acercamiento bastante fiel al medio y permiten conocer, por ejemplo, la desconfianza de algunos de ellos que se incomodan al escuchar sus cantos en voces desconocidas y lejos de su contexto originario; no deja de tener efectos contradictorios la recuperación “académica” del folklore.

Resultó interesante para mí imaginar cómo fuiste satisfaciendo tu inquietud acerca del tema, tanto con tu trabajo individual, realizado en la UNAM sobre la décima popular en Puerto Rico, como con la investigación en equipo en El Colegio de México, colaborando primero, 1959, en el proyecto de Margit Frenk sobre el *Cancionero folklórico de México*, y dirigiendo, después, el Seminario de Tradiciones Populares que incluye dos proyectos: el de “La décima popular en México y Puerto Rico”, abierto al género en su dimensión hispánica y el de la “Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares”.

A medida que avanzaba en la lectura de los textos mencionados iba ampliando mi conocimiento sobre las décimas, que son y han sido,

² Yvette Jiménez de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969.

³ Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*, El Colegio de México, México, 1998.

⁴ Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, El Colegio de México, México, 2002.

nos dices, el método expresivo más afín con la sensibilidad colectiva de la isla; la “expresión tradicional predominante dentro de las diversas manifestaciones de la poesía popular”.⁵ Se pueden leer tus libros siguiendo con mucha naturalidad el orden cronológico de publicación. En las conclusiones del primero, donde afirmas que “el género, de origen cortesano, se bifurcó en una rama culta y otra popular que se influyen mutuamente.” Y que “En las nuevas tierras de habla española la décima popular predomina sobre la culta mientras que en España desaparece casi del todo”,⁶ nos preparas para la lectura del segundo, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, que incluye un trabajo comparativo entre décimas escritas en varios países hispanoamericanos a partir de analogías textuales, en los temas y en los procedimientos formales.

Mi curiosidad sobre la lírica popular mexicana se estimuló con la selección que hiciste de los versos que muestran analogías temáticas entre la antigua lírica cortesana española y la lírica popular actual en algunos países hispanoamericanos. Se podrían añadir muchos ejemplos más de los segundos, pero se me ocurrió agregar sólo tres sacados de canciones populares que a mí me gustan mucho y entonarlos para ti con la intención de agradarte, aunque cayendo en una especie de libertinaje.

Buscando una justificación a mi atrevimiento quiero citar a Fernando Nava, uno de los autores de *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación* que dice: “el canto es, por naturaleza, una categoría estética híbrida, que puede ser ubicada entre la literatura y la música, por estar constituida justamente con elementos de ambas”.⁷ Los tópicos del amor cortés siguen ocupando un lugar importante en la poesía popular de nuestro tiempo, como bien señalas y ejemplificas. Yo elegí tres de ellos, a los que añado los textos mencionados, sacados de la lírica popular cantada en México:

1) Desde antiguo ha sido frecuente desahogar las penas de amor a través del llanto, y una de las causas de éste suele ser el rechazo de que

⁵ Y. Jiménez de Bácz, *La décima popular...*, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 433.

⁷ “Música y literatura tradicionales”, en *Lenguajes de la tradición popular...*, p. 40.

se es objeto. Los siguientes versos se refieren tanto al dolor del amante como al corazón insensible que provocó el sufrimiento, cuya consistencia no es posible erosionar con el impacto de las lágrimas, pues rebasa la dureza de las piedras.

A los dos primeros ejemplos de origen español, transcritos de tu libro, añado otro de la canción "¡Ay...! ¡Ay...! ¡Ay...!" compuesta por el chileno Osmán Pérez Freyre y cantada desde 1913 por Carlos Gardel y José Razzano.

Los textos españoles dicen:

Las tristes lágrimas mías
en piedras hacen señal
y en vos nunca, por mi mal.

Una gotera continua
ablanda un duro peñón,
y mis suspiros no pueden
ablandar tu corazón⁸

(*Cantos*, núm. 1976).

De la canción que yo aprendí de mi padre:

El amor mío se muere, ay, ay, ay,
y se me muere de frío,
porque en tu pecho de piedra
tú no quieres darle abrigo,
porque en tu pecho de piedra, ay, ay, ay,
tú no quieres darle abrigo, ay, ay, ay.⁹

⁸ Yvette Jiménez de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969, p. 58.

⁹ *Cancionero popular mexicano*, selec. recop. y textos de Mario Kuri-Aldana y Vicente Mendoza Martínez, Dirección General de Culturas Populares, México, 1987, t. 2, p. 56.

Es contrastante la impotencia y delicadeza del sentimiento amoroso expresado a través de las lágrimas, los suspiros y el frío, con el poder indestructible de la dureza de los corazones de piedra.

2) El motivo de la ausencia del ser querido también ha inspirado a poetas y trovadores de todos los tiempos en el viejo continente, donde surge la primera estrofa citada a continuación que aparece en varios cancioneros, y en el nuevo mundo, de donde está tomada la segunda estrofa cuyo autor, Pablo Pérez Lango, es mexicano y vive desde hace muchos años en Puerto Rico:

Porque el que pena en presencia,
aunque sufra mal muy fuerte,
no se iguala con la muerte
del triste que está en ausencia.

Me alejé de tu sendero,
porque ya no me querías,

y a partir de aquel instante,
siento que me muero en vida.¹⁰

El alejamiento del ser amado provoca en el yo lírico un dolor comparable con el de la muerte, que cancelaría la esperanza de un encuentro futuro. En el primer ejemplo se desconocen las causas de la separación, cabe la posibilidad de que sean, incluso, ajenas a los enamorados; pero en el segundo, sí se sabe el motivo, la muerte del amor en una de las partes implicadas.

3) El motivo de la lucha que el enamorado tiene que entablar contra los imposibles que lo separan del ser querido, lo vemos desarrollado en los textos siguientes: el primero castellano, el segundo de Puerto Rico y el tercero de México:

¹⁰ Estos versos están tomados de Pablo Lango, *Negra maldición (bolero moruno)*, Southern Music Publishing, New York, 1959, p. 61.

Quitarme podéis la vida,
de modo que luego muera,
mas quitarme que vos quiera,
no podéis¹¹

(*Cejador*, núm. 1517).

Quitarme de que te mire,
sí me lo podrán quitar,
pero de que yo te quiera,
no han podido ni podrán¹²

(tradición oral).

Me quitarán de quererte, llorona,
pero de olvidarte nunca.

Me quitarán de quererte, llorona,
pero de olvidarte nunca.¹³

En el primero, el yo lírico está tan seguro de su sentimiento que lo considera más fuerte que la propia vida; en el segundo, se siente capaz de ser constante en su amor aunque lo alejen del ser amado; y en el tercero, afirma que nadie tiene poder sobre su memoria, la que lo acompañará hasta la muerte.

Los verbos quitar y querer son imprescindibles en los tres poemas, asimismo la antítesis entre la eternidad del amor y la caducidad de los obstáculos que impiden que se lleve a cabo la entrega amorosa.

La temática de las canciones mencionadas es, como tú afirmas Yvette, un testimonio que expresa una visión de mundo. Con tus ejemplos demuestras que el acervo tradicional donde abrevan los trovadores es común a toda Iberoamérica.

¹¹ Y. Jiménez de Báez, *Lírica cortesana*..., p. 39.

¹² *Ibid.*, p. 40.

¹³ *Cancionero popular mexicano*, t. 1, p. 185.

Comparto con Antonio García León la idea de que “el arte no existiría sin la permanente recuperación de lo popular”.¹⁴ A través de este rasgo cultural se preservan composiciones valoradas por la colectividad, pues una de las características intrínsecas a lo popular es que se nutre con expresiones individuales representativas de la comunidad. Gracias Yvette por tu grano de arena para que esto sea posible.

BIBLIOGRAFÍA

- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, “Historia y tradición: retablos del barroco popular americano”, en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, ed. Yvette Jiménez de Báez, El Colegio de México, México, 2002, pp. 25-37.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1964 (*Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias*, 21).
- , (ed.), *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, El Colegio de México, México, 2002.
- , *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969 (*Jornadas*, 64).
- , (ed.), *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*, El Colegio de México, México, 1998.
- KURI-ALDANA, Mario y Vicente MENDOZA MARTÍNEZ (selec., recopil. y textos), *Cancionero popular mexicano*, Dirección General de Culturas Populares, México, 1987, 2 ts.
- LANGO, Pablo, *Negra maldición (bolero moruno)*, Southern Music Publishing, New York, 1959, p. 61.
- NAVA L., E. Fernando, “Música y literatura tradicionales”, en *Lenguajes de la tradición popular...*, pp. 39-54.

¹⁴ Antonio García de León, “Historia y tradición: retablos del barroco popular americano”, en *Lenguajes de la tradición popular...*, p. 27.

ÁNIMAS BENDITAS, ME ARRODILLO YO. YVETTE, DIFUSORA DE LA LÍRICA INFANTIL

María Eugenia Negrín

Universidad Nacional Autónoma de México

El haber sido invitada a participar en este justo homenaje a Yvette Jiménez de Báez me ofrece la oportunidad para manifestarle mi agradecimiento y refrendar nuestra amistad.

En esta ocasión, no hablaré de sus obras publicadas, sino de una aportación suya al estudio de lírica infantil que quedó guardada en fichas de trabajo del Seminario de Lírica Popular Mexicana que el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, de El Colegio de México, reunió de 1962 a 1970. Se trata de un archivo que fue construyéndose conforme avanzaba la obra que coordinara Margit Frenk, el *Cancionero folklórico de México*. Una parte selecta del archivo de lírica infantil ha sido editada a partir de 1979 por M. Teresa Miaja de la Peña y Mercedes Díaz Roig en la antología (acompañada de la grabación correspondiente) *Naranja dulce, limón partido*, con la intención de difundir los textos líricos infantiles. El resto del archivo duerme inédito en esos antiguos ficheros que ignoran la maravilla que contienen.

El archivo se nutre de dos tipos de fuentes:

a) el material de tradición oral recogido básicamente en escuelas secundarias del Distrito Federal entre 1963 y 1967 al que se denomina *Colectación escolar*, conjuntamente con otros productos de trabajo de campo, textos también de la tradición oral, aportación de informantes particulares, de académicos o no académicos, provenientes del Distrito Federal; Cuernavaca, Morelos; Monterrey, Nuevo León y algunas otras poblaciones de Sonora y de diversas partes del país. Eventualmente se incluyen versiones de otras naciones como Puerto Rico, Argentina y Colombia.

b) el material tomado de libros entre los que destacan los de Vicente T. Mendoza, Rubén M. Campos y Clotilde Evelia Quirarte. Por otro lado, se consignan textos de varias colecciones (INBA, REUTER y Sonora) y eventualmente, de discografía.

La clasificación del material que se anuncia en los apartados del archivo de El Colegio de México parece corresponder a una intención inicial del proyecto que anuncia los siguientes rubros:¹

1. Rimas (Ra)
2. Dichos (Ra 1)
3. Trabalenguas (Ra 2)
4. Cuentos de nunca acabar (Ra 3)
5. Autógrafos (Ra 4)
6. Adivinanzas (Rb)
7. Canciones (Rc)
8. Juegos (Rd)
 - a) Fórmulas de sorteo (Rd 1)
 - b) Palmas cruzadas (Rd 2)
 - c) Juegos para niños chiquitos (Rd 3)
 - d) Juegos para niños (Rd 4)
9. Canciones de cuna (S)
10. Cajón de sastre

Pues bien, Yvette Jiménez y Martha Elena Venier me permitieron el acceso a ese tesoro donde, entre muchos otros hallazgos, encontré que la investigadora a la que hoy rendimos homenaje había aportado versiones de algunas composiciones que aprendió en su infancia en Puerto Rico, su país de origen. Consigno aquí esas versiones en correlación con las correspondientes que aparecen en el archivo, segura de que además del seguimiento de las aportaciones de Yvette, disfrutaremos todos la remembranza a que nos conduce la evocación de las composiciones que reviso.

¹ Las denominaciones de los rubros corresponden a las marcas del archivo.

Entre las rimas que acaudala el archivo, este dístico, muy popular, es consignado por Clotilde Evelia Quirarte antes de los años sesenta:

El que lo da y quita
con el diablo se desquita.

Suele agregársele:

Y se le quema su casita
con tantita polvorita
(Archivo de El Colegio de México, fuente:
C.E. Quirarte, 1959, 1ª parte, 3ª sec.).²

Obsérvese que la rima alude a la persona que comete el desacato de querer quitar algo dado por ella previamente. La amenaza de incendio de la casa del sujeto se disuelve ante el uso de la rima consonante constituida por el verbo quitar conjugado —con y sin prefijo— y sobre todo por los diminutivos casita, tantita y polvorita.

En el Distrito Federal, durante los años sesenta, se recitaba una versión casi idéntica de esta composición penta, octo y nonasilábica, sólo que alternando los versos tercero y cuarto:

El que da y quita
con el diablo se desquita
y con tantita polvorita
se le quema su casita
(Archivo de El Colegio de México, tradición oral,
México, Distrito Federal, informante: Julia
Tetchkiman).

² Para las referencias me basé en la información contenida en las fichas del archivo. En virtud de que no se trata de una información sistematizada, en ocasiones las composiciones aparecen sin fecha de recopilación; otras veces los nombres de los informantes aparecen desplegados o bien, sólo se registran las iniciales. Por otro lado,

El *Refranero mexicano* consigna un texto parecido pero alude a un espacio religioso y amenaza con una deformación física, de tipo esperpéntica, como castigo para el que quita lo dado. Esto, además de que tiende a regularizar la composición octosilábica, salvo en el caso del primer verso, un pentasílabo:

El que da y quita
con el diablo se desquita
y en la puerta de la iglesia
le sale una jorobita

(Archivo de El Colegio de México, fuente:
M. Velasco Valdés, *Refranero mexicano*, México,
1961, p. 71).

Todas las muestras anteriores se refieren, como advertí antes, a la persona que comete el desacato de quitar lo dado previamente. Sólo la versión de Puerto Rico, la aportada por Yvette Jiménez, se refiere al acto y no a la persona que lo ejerce. Se trata de un dístico con mucha fuerza, ya que centra la amenaza en una presunta visita del diablo y carece de los añadidos relativos a castigos adicionales; por tanto, carece de los diminutivos que nutren las otras versiones revisadas. Esto, además de ofrecer una introducción con el artículo neutro (lo) que se refuerza con la repetición de esta misma categoría de palabra en el segundo verso:

Lo que se da no se quita
porque el diablo lo visita

(Archivo de El Colegio de México, tradición oral,
Puerto Rico, informante: Y.J. de Báez).

los nombres de los poblados aparecen acompañados de la capital y en otros casos, no. Intenté ordenar la información para disponer de referencias ordenadas y homogéneas, pero ello, como podrá verse, no fue del todo posible.

A pesar de lo paradójico que pueda resultar para nosotros el incluir autógrafos en un archivo que recoge composiciones de tradición oral, éste, seguramente basado en la pronunciación de tales textos, lo hace, y nos presenta así, entre muchos otros, el siguiente, que se pronunciaba idéntico durante los años sesenta, en el Distrito Federal y en Cuernavaca, Morelos:

Cuando te cases
y tengas gemelos,
llévalos a mi casa
para darles caramelos

(Archivo de El Colegio de México, tradición oral, 1967, Cuernavaca, Mor., *Col. Sandoval*).

Una versión muy diferente aportó Yvette al archivo:

Cuando te cases
y tengas gemelos
no vayas a casa
a buscar culeros³

(Archivo de El Colegio de México, tradición oral, 1965, Puerto Rico, informante: Y. J. de Báez).

Aunque los dos primeros versos de ambas versiones son idénticos, en el tercero surge la diferencia que resuelve la proposición de forma inversa: mientras en la primera versión existe la invitación de llevar a los gemelos a buscar algo dulce, en la de Puerto Rico existe la advertencia de no llevar a los presuntos gemelos a casa del emisor a buscar “culeros”. Por lo demás, los versos de la versión mexicana oscilan entre penta y octasílabos y los de la puertorriqueña cuentan entre cinco y siete sílabas. En ambas versiones la rima establece el patrón abcb.

³ Var.: pañales.

Otro autógrafo que se registra en el archivo dice en su versión mexicana totalmente octasílabo:

De las flores, la violeta
del sacrificio, la cruz
de las amigas que tengo
la preferida eres tú
(Archivo de El Colegio de México, tradición oral, 1967, México, Distrito Federal, *Colección escolar*).

En tanto que la versión de Puerto Rico aportada por nuestra homenajeada, alude a un proceso de selección que comparte el terreno de la amistad con el de la geografía. Con un acento nacionalista, ella pronuncia estos versos, que no son puramente octasílabos, pues uno de ellos contiene nueve; así reza:

De las flores, la violeta
de los colores, el azul
de las islas, Puerto Rico
y de mis amigas, tú
(Archivo de El Colegio de México, tradición oral, 1963, Puerto Rico, informante: Y.J. de Báez).

Un autógrafo más que recoge el archivo de la voz de Yvette Jiménez es el siguiente, curioso por la afirmación de no saber versos cuando se está pronunciando —y tal vez escribiendo— un pentasílabo de rima abcb:

Versos me pides
versos no sé;
sólo mi firma
yo te daré
(Archivo de El Colegio de México, tradición oral, Puerto Rico, informante: Y.J. de Báez).

Pasando al rubro de las canciones, esta exhortación a la lluvia parece reunir múltiples muestras de distintas partes de la República mexicana. En el Distrito Federal rezaba con variantes a principios de los años sesenta:

Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
los pajaritos cantan
las nubes se levantan
que sí, que no
que llueva a chaparrón

(Archivo de El Colegio de México, tradición oral,
1963, México, Distrito Federal, informante:
Carmen Guardiola).

Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
los pajaritos cantan
las nubes se levantan
que sí, que no
que caiga un chaparrón⁴
con azúcar y terrón

(Archivo de El Colegio de México, tradición oral,
1963, México, Distrito Federal, informante:
C. Guardiola).

Una variante más del último verso, alusiva a un trabajador del campo, queda consignada por el *Cancionero Picor*:

Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva

⁴ (1) que llueva un chaparrón, (2) sin los versos 3, 4 y 7.

los pajaritos cantan
la luna se levanta.

Que sí, que no
que caiga un chaparrón,
que sí, que no
que canta el labrador

(Archivo de El Colegio de México, fuente:
Cancionero Picot, p. 22).

Según el archivo de *Lírica infantil*, Vicente T. Mendoza asienta las variantes de lo que se levanta, que puede ser, según sus informantes, la nube o la luna. Se agregaría otra categoría de variante por el verso que dice “le canta el labrador” ante “que canta el labrador”:

Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
los pajaritos cantan
(la luna) la nube se levanta:

Que sí, que no
que caiga un chaparrón,
que sí, que no
le canta el labrador⁵

(Archivo de El Colegio de México, Jiménez, Tamps.,
fuente: V.T. Mendoza, *Lírica infantil*, p. 97).

La movilidad en estos textos se relaciona con el uso de verbos de acción: que llueva, cantan (los pajarillos o el labrador) se levantan (las nubes o la luna), caiga (un chaparrón).

Margit Frenk consigna, bajo el título “¡Que llueva!”, la versión de

⁵ Var.: con azúcar y terrón.

tradición oral del Distrito Federal, idéntica a la anterior, con la única variante de que añade entre paréntesis un terceto a las dos cuartetos, lo que imprime un signo textual de voz colectiva al texto:

(¡Agua, Dios!
¡Que se mojen los campos
y nosotros no!).⁶

De la *Colección Sonora*, existe una versión de mediados de los años sesenta, que insiste en la repetición y cuyo final difiere de los otros revisados, pues hace alusión a ciertos niños que se alejan, en tanto los ángeles son los que cantan.

Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
Los ángeles cantan
los niños se alejan

(Archivo de El Colegio de México, informante:
Javier Martínez, 1966, fuente: *Col. Sonora*).

El archivo deja memoria también de cinco versiones recogidas —una de ellas sólo incluye la primera cuarteta— de la *Enciclopedia Cumbre*, que también corresponden a la *Colección Sonora*. De ellas, llama la atención la que dice “la vieja está en la cueva” y no alude a la Virgen de la Cueva; así como la que cierra la segunda cuarteta con la expresión “le canta el ruseñor”. Por lo demás, estructura, métrica y rima parecen coincidir con las versiones antes mencionadas:

⁶ Distrito Federal, fuente: Margit Frenk, “El folklore poético de los niños mexicanos”, *Artes de México. Lirica infantil mexicana*, 162 (1973), p. 15.

Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
los pajaritos cantan
la luna se levanta

(Archivo de El Colegio de México, Estribillo
de "Canción infantil", Hillo, Son., fuente:
Enciclopedia Ilustrada Cumbre, informante:
Guadalupe Valenzuela G., *Col. Sonora*).

Que llueva, que llueva
la vieja está en la Cueva
los pajaritos cantan
la luna se levanta

Que sí, que no
que caiga el chaparrón,
que sí, que no
le canta el labrador*

(Archivo de El Colegio de México, "Canción
infantil", Hillo, Son., fuente: *Enciclopedia
Ilustrada Cumbre*, informante: G. Valenzuela G.,
Col. Sonora).

Que sí, que no
que caiga el chaparrón,
que sí, que no
le canta el ruiseñor

(Archivo de El Colegio de México, Estribillo
de "Canción infantil", Hillo, Son., fuente:
Enciclopedia Ilustrada Cumbre, informante:
G. Valenzuela G. *Col. Sonora*).

Entre la versiones que no son mexicanas, encontramos ésta, de

Argentina, que suena y es diferente a la mayoría de las mexicanas, sobre todo porque en vez de decir la virgen dice la vieja de la cueva, como una de las vistas en la *Colección Sonora*; esto, además de hablar de calles, botes y periquito sin capote:

Que llueva, que llueva
la vieja de la Cueva
los pajaritos cantan
las nubes se levantan
la calle de bote en bote
Periquito sin capote

(Archivo de El Colegio de México, tradición oral, 1967, Argentina, informante: CHMO).

No menos original es la versión de Yvette que quedó consignada en el archivo. Ésta preserva las imágenes de la virgen, los pajaritos, la lluvia y las nubes, pero agrega una serie de sonidos, tal vez más caprichosos que onomatopéyicos y presume que una reina va a pasar. En esta versión no hay labradores ni ruiseñores y se insiste en la repetición en los dos versos que constituyen la segunda cuarteta:

Que llueva, que llueva
la Virgen de la Cueva
los pajaritos cantan
la lluvia⁷ se levanta
urí, urí, urá
la reina va a pasar
urí, urí, urá
la reina va a pasar

(Archivo de El Colegio de México, tradición oral, 1963, Puerto Rico, informante: Y.J. de Báez).

⁷ Var.: las nubes.

Y para continuar con las canciones, quién no recuerda algunos versos al menos de esa canción pluritemática con cuento que llamábamos popularmente “Tengo una muñeca vestida de azul”. El archivo de El Colegio de México incluye una versión de fines de los años sesenta, donde Agustín Yáñez registra en su *Flor de juegos antiguos* lo que parecen ser las dos primeras estrofas de la composición hexasilábica, misma que incluye el cuento y que parece implicar una proyección maternal de la voz infantil femenina:

Tengo una muñeca
vestida de azul
con sus zapatitos
y su camisón.
La llevé a la playa
y se me constipó;
llegando a la casa
la niña murió

(Estrofa de “La muñequita”, Guadalajara,
Jal., fuente: A. Yáñez, *Juegos...*, p. 67).

Se registran en el archivo otras estrofas de la canción, totalmente fuera de la narración alusiva a la muñeca:

Bota la pelota,
yo ya la boté;
bótala de nuevo,
yo ya me cansé

(Archivo de El Colegio de México, tradición
oral, 1963, México, Distrito Federal,
informante: C. Guardiola).

Yvette Jiménez de Báez, en tanto, evoca dos estrofas que tampoco forman parte del cuento de la muñeca sino que aluden a la acción:

—Brinca la tablita
 —yo ya la brinqué.
 —Bríncala tú ahora
 —yo ya me cansé.

Dos y dos son cuatro,
 cuatro y dos son seis;
 seis y dos son ocho,
 y ocho dieciséis

(Archivo de El Colegio de México, tradición
 oral, 1965, Puerto Rico, informante:
 Y.J. de Báez).

Las cuentas aritméticas, como vemos, no se dejan esperar en esta composición, según confirma la versión de Yvette y estas estrofas del *Cancionero Picot* que forma parte del archivo:

Dos y dos son cuatro,
 cuatro y dos son seis;
 seis y dos son ocho,
 y ocho dieciséis,

Y ocho veinticuatro
 y ocho treinta y dos,
 ánimas benditas
 me arrodillo yo

(Archivo de El Colegio de México, estrofas de
 “La muñeca”, fuente: *Cancionero Picot*, p. 21).

Finalmente, pareciera que las primeras cuartetos, las que desarrollan el cuento, tal vez formaron en algún momento una unidad autónoma independiente del resto de la canción que nos ofrecen las distintas versiones revisadas y contenidas en el archivo. Las otras estrofas no

parecen relacionarse temáticamente entre sí —salvo las de los números— ni con las primeras; su carácter exhortativo —reafirmado por la repetición: “bríncala” o “bótala”— y la forma de diálogo que caracterizan a la estrofa que invita a brincar o a botar no aparecen en la última octavilla (o doble cuarteta), la de las cuentas exactas. Esta última, mediante un encadenamiento y repeticiones de palabras (prácticamente cada número que se menciona) configura una unidad absoluta —rímica y temáticamente— hasta llegar al cierre de la estrofa: el dístico “Ánimas benditas, / me arrodillo yo”.

En cuanto a la unidad temática del texto, Antonio Alatorre platica cómo, cuando niño, siempre que oía esta canción (que era considerada una composición para que jugaran las niñas, al menos en su lugar de origen), se “maravillaba” de que sus hermanas, tras entonar la estrofa que declara la muerte de la muñeca, “se olvidaban por completo de tan doliente asunto y a renglón seguido se ponían a echar cuentas, exactas además”.⁸

Pues ciertamente la unidad del texto no se debe a la temática; se logra gracias a la métrica isosilábica (versos hexasílabos, sin excepción) y a la alternancia de la rima romanceada que combina asonancias y consonancias. Es así como logra vincularse una canción (la historia de la muñeca) con unidades que tal vez representan adiciones y fórmulas emancipadas. Aparte de ello quisiera subrayar la importancia de ese dístico final: “Ánimas benditas, / me arrodillo, yo”, enunciado que marca un impactante cambio de tono para toda la canción; termina con dos sílabas que fonéticamente se traducen como “yo”, y una carga de imágenes que parecen transportarnos a otro mundo lírico. Ello, además de ofrecer título a esta ponencia, representativo de mi admiración por Yvette.

⁸ Antonio Alatorre, “Folklore infantil”, *Artes de México. Lírica infantil mexicana*, 162 (1973), p. 40

BIBLIOGRAFÍA

- ALATORRE, Antonio, "Folklore infantil", *Artes de México, Lirica infantil mexicana*, 162 (1973), pp. 35-46.
- Archivo de material inédito del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México, "Material de Literatura infantil" (México).
- DÍAZ ROIG, Mercedes y M. Teresa MIAJA (sel. y pról.), *Naranja dulce, limón partido. Antología de la lirica infantil mexicana*, El Colegio de México, México, 1979.
- FRENK, Margit, "El folklore poético de los niños mexicanos", *Artes de México. Lirica infantil mexicana*, 162 (1973), pp. 5-30.

POEMA EN 20 SURCOS DESDE LA PERSPECTIVA DE LA VANGUARDIA

Mayuli Morales Faedo

Cuando en 1938 apareció publicado *Poema en 20 surcos*, ya la poeta puertorriqueña Julia de Burgos (Carolina, 1914-Nueva York, 1953) se había dado a conocer a través de algunos poemas suyos en los periódicos *Alma Latina* (1934, 1936) y *El Imparcial* (1936).¹ La mayoría de estos poemas se inspiraban en la situación de emergencia política que vivió Puerto Rico durante la década de 1930. Desde 1931, a los 17 años, Julia pertenecía al Partido Nacionalista y en ocasiones trabajó como secretaria de Albizu Campos.² En 1937 publicó, en edición mecanografiada, *Poemas exactos a mí misma*, cuaderno del que, posteriormente, se deshizo.

Poema en 20 surcos es, entonces, su primer poemario y se inicia con una presentación titulada “La crítica contemporánea y Julia de Burgos”, donde se reúnen fragmentos de opiniones de algunos críticos de su época. Entre estos, vale la pena destacar el de Luis Lloréns Torres, poeta puertorriqueño que propendría el “Panedismo” y el “Pancalismo” como renovación en la poesía puertorriqueña en la temprana fecha de 1913 y 1914.³ En su juicio considera a Julia de Burgos “la más

¹ José Ramón Olmo Olmo, “Julia en el frente: su presencia física y literaria en la guerra de la década de los años treinta”, en *Actas del Congreso Internacional “Julia de Burgos”*, ed. Edgar Martínez Masdeu, Ateneo Puertorriqueño, San Juan de Puerto Rico, 1993, pp. 325-337.

² Cf. Doel López Velázquez, “El erotismo en la poesía de Julia de Burgos”, en *ibid.*, p. 49.

³ Nelson Osorio recoge el documento en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Caracas, 1988, pp. 30-32; sin em-

ultramoderna y más de vanguardia” entre las poetisas de América.⁴ Quiero destacar, del juicio de Lloréns, el uso de la palabra vanguardia por un poeta que convivió con los exponentes del vanguardismo puertorriqueño, entre ellos, Luis Palés Matos, y cuyos manifiestos serían, de algún modo, precursores de este movimiento en la isla.

Yvette Jiménez de Báez, en las conclusiones de su libro *Julia de Burgos. Vida y poesía*, estudio pionero de la obra y vida de la poeta y punto de partida necesario de cualquier investigación que vaya a hacerse sobre su obra,⁵ sugiere:

Si tuviera que inscribir a Julia de Burgos dentro de algún movimiento literario, lo haría en el Vanguardismo, junto con otros poetas que en

bargo, en su comentario al final del mismo reconoce que las ideas de Lloréns “buscan una renovación dentro del Modernismo” y sus consideraciones sobre “el verso libre, el ritmo y la rima (único elemento que diferenciaría el verso de la prosa) son muy próximas a las de Lugones en *Lunario sentimental*”. Osorio lo toma del libro de Luis Hernández Aquino, *Nuestra aventura literaria. (Los ismos en la poesía puertorriqueña) (1913-1948)*, La Torre, San Juan, 1966. Otras antologías de manifiestos de la vanguardia como la de Jorge Schwartz y la de Hugo Verani no recogen este documento de Lloréns.

⁴ Julia de Burgos, *Poema en 20 surcos*, San Juan, Puerto Rico, invierno de 1938, s.p.i. Las citas de este poemario remitirán a la edición citada. Al hablar de las cinco poetisas, Lloréns se refería a Gabriela Mistral, Juana de Ibarbouro, Alfonsina Storni, la poeta puertorriqueña Clara Lair y, por supuesto, Julia de Burgos.

⁵ *Julia de Burgos. Vida y poesía*, Editorial Coquí, San Juan de Puerto Rico, 1966. Yvette Jiménez de Báez tuvo el privilegio de trabajar con los manuscritos de la poeta, de modo que su estudio, además de ser la primer propuesta analítica sobre la obra de Julia en su conjunto, fue también, hasta hace muy poco, la única fuente para acceder a las cartas, a la datación de los poemas de *El mar y tú; otros poemas*, edición póstuma de un libro terminado en 1941 al que le fueron añadidos poemas de la etapa final de Nueva York, y a muchos datos acerca de su vida. En 1976, la revista *Sin Nombre* publicó dos cartas y *Mairena* en 1985 publicó varias cartas a su hermana Consuelo. Luego del Congreso Internacional que se le dedicó a la poeta en 1992, fue publicado el “Diario de Julia de Burgos” en *Revista del Ateneo Puertorriqueño*, enero-diciembre, 1994, pp. 239-260 y las “Cartas I-IV” en *A Propósito*, marzo 1996, núm. 5, pp. 36-39. Lamentablemente es difícil tener acceso a las revistas puertorriqueñas por lo que agradezco parte de la información a la bibliografía que reunió Lourdes Vázquez en *Hablar sobre Julia de Burgos: Bibliografía (1934-2002)*.

gran medida influyen en su obra, como lo son: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Pablo Neruda. Comparte con las corrientes vanguardistas su radical y hondo lirismo, el concepto dinámico esencialmente intuitivo de la imagen poética y la compleja, pero substancial, síntesis del “espíritu contemporáneo”.⁶

La crítica suscitada por la obra de Julia de Burgos no siguió ese derrotero, quedó más bien subyugada por la biografía trágica de la poeta y la extirpe romántica de su obra que se intensifica en sus cuadernos posteriores. Acaso, reconociendo esa potencialidad no desarrollada de su obra, años después, Iris Zavala, en la conferencia magistral que ofreció en la clausura del Congreso Internacional “Julia de Burgos”, invita a insertar la obra de la poeta dentro del contexto mayor de las vanguardias:

Celebremos el poder evocador de esta poética y esta sensibilidad que nos re-introduce al mundo de la experiencia y las emociones desde la doble perspectiva de la razón y las pasiones. Re-tomemos su poética liberadora dentro del proyecto de la desconstrucción del arte como institución burguesa realizada por las vanguardias desde los años 1920.⁷

Pero, en seguida, Zavala destaca su particularidad y su diferencia en relación con ese mundo aludiendo, en el fondo, a su condición de mujer de origen campesino, a la pobreza en que se desenvolvió su vida familiar en la que, siendo hermana mayor, vio morir de desnutrición a seis de sus doce hermanitos⁸ durante la crisis de los años veinte y, por supuesto, a la experimentación vital y nutrición en otra cultura, en la campesina, condenada a muerte en ese mundo colonial que constituyó el Puerto Rico de la primera mitad del siglo xx. Así lo sintetiza Zavala:

⁶ *Ibid.*, p. 199.

⁷ Iris Zavala, “Julia de Burgos: poesía y poética de liberación antillana”, en *Actas del Congreso...*, pp. 377-378.

⁸ Sobre estos datos biográficos, véase el estudio de Yvette Jiménez de Báez, cap. 1: “Vida y obra”.

En un lenguaje ocupado no sólo por el patriarcado, sino por las hegemonías urbanas "criollas", Julia articula sus experiencias como mujer no-burguesa al margen de aquellas esferas socioculturales. En realidad, propone nuevas formas de experiencia, mediante un mundo cargado potencialmente de formas alternativas de emociones y sentimientos.⁹

En el estudio de su obra, como ya había dicho, se han privilegiado los rasgos de estirpe neorromántica, que, por cierto, no pueden excluirse totalmente de la vanguardia. José Emilio González la ubica dentro del "Intimismo neorromántico", según su juicio, "la tendencia más importante de la poesía puertorriqueña entre 1930 y 1965"¹⁰ a pesar de destacar como rasgos de su poesía el "tajante repudio del pasado" y "el amor a lo nuevo [...] caracterizante del experimentalismo",¹¹ actitudes típicas de la vanguardia.

Efraín Barradas, por su parte, concluye en un artículo sobre el período neoyorquino de Julia de Burgos, que "la unión casi indisoluble entre vida y poesía de Julia de Burgos nos lleva a descartar la imposición absoluta de un patrón premeditado como explicación para el proceso de su obra pero no deja, por ello mismo, de sorprender la estructura que hallamos en su proceso creador" y añade "estos últimos poemas, como toda su obra, responden a necesidades vitales de la autora y, por ello, sería ingenuo verlos como culminación conciente de un programa estético".¹² Me sorprende este juicio puesto que, en general, la poesía siempre ha estado asociada a necesidades y experiencias vitales, lo que no excluye la existencia de un programa estético explícito o implícito. Habría que decir que en el caso de la vanguardia, corriente en la que se pretende contextualizar la obra de Julia, dada la importancia

⁹ Zavala, art. cit., pp. 380-381.

¹⁰ José Emilio González, *La poesía contemporánea en Puerto Rico*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico, 1972, p. 242.

¹¹ *Ibid.*, p. 339.

¹² Efraín Barradas, "«Entre la esencia y la forma»: sobre el momento neoyorquino en la poesía de Julia de Burgos", *Anales del Caribe*, 1983, núm. 3, p. 185.

cobrada por los manifiestos como expresión de una poética y de un proyecto literario e ideológico, la poesía parece disociarse más de lo vital. Detengámonos brevemente en algunas características de la vanguardia puertorriqueña para tratar de entender, desde qué perspectiva podríamos aquilatar el cuaderno *Poema en 20 surcos* como fruto de ese contexto literario e histórico.

En la segunda mitad de la década de los años treinta, Julia conoce al grupo de Luis Lloréns Torres, al que pertenecían también los poetas Luis Palés Matos y Evaristo Rivera Chevrement.¹³ Cada uno, por separado, había firmado su manifiesto de vanguardia: Lloréns, el de “Panedismo y pancalismo” en 1913 y 1914; Palés creó el “diepalismo” con José I. de Diego Padró en 1921; y Rivera Chevrement, “El hondero lanzó la piedra” y “Llamamiento” en 1924. Pero la propuesta de los manifiestos no se vio proyectada en una obra poética coherente con los mismos. El grupo “Atalaya de los Dioses” (1929) o atalayismo (antes llamados “El hospital de los sensitivos”) fue, a juicio de José Emilio González, el más polémico, fecundo y vinculado al nacionalismo.¹⁴

Julia de Burgos era una niña en ese entonces y cuando conoció al grupo era muy joven.¹⁵ Aunque en los manifiestos la postulación política no fue explícita, en realidad el espíritu de vanguardia los reúne, en su caso, no sólo en el impulso de cuestionamiento crítico de la vida social, en el espíritu polémico, en el rescate del mundo rural, campesino y negro, sino en una actitud ante la situación colonial de su país que los liga a la causa de la independencia. Puerto Rico fue una de las últimas colonias españolas en el continente americano, pero no obtuvo su independencia sino que inició el siglo xx bajo la dominación colonial de

¹³ Jiménez de Báez, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴ José Emilio González, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵ Aunque la primera etapa de la vanguardia parece concluir alrededor de 1935, se considera una segunda prolongada bajo el influjo del surrealismo. Para el caso de Puerto Rico, “en 1943 aparece una «Declaración de principios del movimiento integralista», de Luis Hernández Aquino y otros, y en 1948 surge el «Manifiesto trascendentalista»” (cf. Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh, *Vanguardia Latinoamericana. Historia, crítica y documentos*, Iberoamericana, Madrid, 2000, t. 1, p. 41).

Estados Unidos. Esta situación política marca de manera muy especial la cultura puertorriqueña en relación con la problemática de la identidad durante todo el siglo. En Julia de Burgos las posiciones que pueden considerarse ligadas a la vanguardia tienen esa doble raíz: una situación social vivida, una experiencia colonial y el influjo de una situación estética e histórica epocal.

Poema en 20 surcos es el cuaderno más identificado con la vanguardia, o con el influjo de ella, si algún crítico más ortodoxo prefiriera verlo así, de Julia. El espíritu liberador y el culto a lo nuevo, junto al espíritu crítico y el afán destructor del pasado simbolizado en las máscaras sociales constituyen índices de esta pertenencia. Y a ella se unen aspectos propios de una segunda etapa vanguardista, más permeada por la influencia del surrealismo y por las condiciones socio-políticas del mundo latinoamericano, donde destaca el compromiso político en la vida y en el arte y la concepción esencialista de la poesía y del ser humano mismo. El sujeto lírico de su poesía, dividido, representará esa lucha entre la esencia y la máscara, cuando no propicie un buceo por ese interior donde es hallable la esencia verdadera del ser humano y que se encuentra más allá de la palabra. Así, el problema de la identidad abarca desde lo político-social hasta lo individual-genérico, espacios que incluyen lo nacional y, a la vez, lo trascienden en el encuentro con una esencialidad humana que prescinde de lo aparential. Si la poesía se revela como el camino hacia la esencia y el ser humano es una esencia, ambos entonces confluyen en un punto.

Poema en 20 surcos se gesta en un contexto de cuestionamientos identitarios, nacionalismo y espíritu de vanguardia.¹⁶ Con él dialoga y es su

¹⁶ “¿Quién soy?, ¿cómo soy?, ¿de dónde vengo?”, son cuestiones que se constituyeron en eje central de la cultura puertorriqueña durante la década de los años treinta. En esta época fueron escritos textos clásicos de la ensayística puertorriqueña como *Insularismo* (1934) de Antonio S. Pedreira y *Prontuario histórico de Puerto Rico* (1935) de Tomás Blanco, que pretendían indagar en la conformación histórica de la identidad nacional —rescatando un pasado cultural y social— como explicación de su presente

parte. El cuestionamiento de la identidad desde su experiencia —alejada de las élites intelectuales y urbanas— transita para Julia por la liberación individual (como mujer y ser humano), por su liberación social (como campesina pobre que accede al saber letrado) y por el reencuentro soñado con una nación soberana.

Carmen Vásquez, parafraseando a José Emilio González, recuerda que “el título obviamente se deriva de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*”.¹⁷ Sin embargo, más que una derivación o un eco, que sería una prolongación de otra voz, parece tratarse aquí de una inversión, puesto que se trata de un poema desplegado en 20 surcos, en principio asociable a 20 caminos pero caminos donde se siembra y crecen los frutos. Nótese que el término es campesino y será utilizado en poemas posteriores de Julia y que el veinte aparece de modo numérico y no en letras, lo que, a mi parecer, resulta bastante antipoético.¹⁸ A la lírica amorosa, Julia opone diversas posibilidades del yo o de las máscaras que encarna. Pero quisiera añadir, sin desdeñar la huella de Neruda reconocida por diversos estudiosos, que unos años antes que él, Giron-do publica *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922); y que *Surco* (1928) de Manuel Navarro Luna es uno de los libros más importantes de la vanguardia cubana. Si la relación con el de Neruda supone una inversión, con el de Giron-do se construye una oposición entre tranvía y surco, urbano y campesino. El uso de “surco” resulta además optimista por su función de hacer fructificar a la naturaleza. Nótese que el optimismo no está ligado a la maquinaria ni a la tecnología como en los manifiestos de vanguardia. Tanto a Neruda como a Nava-

colonial. En la poesía, Luis Palés Matos asume el componente africano desestimado por las nociones cultas del arte a favor del mítico indígena y el jíbaro, y en 1937 reúne sus poemas en *Tun tún de pasa y grifería*.

¹⁷ “Formas poéticas en *Poema en veinte surcos* de Julia de Burgos”, *Actas del Congreso...*, p. 299. En realidad, Josemilio afirma: “*Poema en veinte surcos* cuyo título claramente es un eco de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*” (*op. cit.*, p. 338).

¹⁸ Tomo como referencia la primera edición del poemario, cuyo diseño resulta bastante interesante. Las posteriores asumen el número como palabra.

rro Luna los conocería Julia de Burgos luego en Cuba. No quiero hablar de influencias que no puedo demostrar, pues desconozco la distribución, especialmente, del libro de Gironde; pero baste hacer notar las coincidencias de motivos poéticos de la época o la dialogicidad entre las poéticas del contexto.

Por otra parte, Julia, por su experiencia de vida, estaba suficientemente cerca del referente surco como para darle un uso metafórico propio. La palabra surco se prolongará como una suerte de motivo poético en el siguiente cuaderno de Julia, *Canción de la verdad sencilla* (1939).¹⁹ Por ahora serán los caminos poéticos del yo, caminos productivos, ligados a la tierra, a la naturaleza que fructifica diversa, que le permitirán una expresión de y un encuentro con su ser.

Quiero detenerme, antes de entrar en el análisis de su poesía, en una comparación anecdótica que me parece iluminadora de la situación de Julia como poeta, así como de la poesía en el mundo puertorriqueño de esos años. Y justo me surge a propósito de la similitud entre el título del poemario de Gironde, un representante muy típico de la vanguardia, y el de Julia, así como la función y utilidad de la poesía. Y es que Gironde, en su irreverencia ante la institución arte y sus sacrosantos valores, postula que la poesía, o más bien un libro, se venda como salchichón, y lo vende, su poesía, en el Buenos Aires de aquellos tiempos. Para presentar *Espantapájaros* sale a la calle con una carroza fúnebre y un enorme muñeco espantapájaros. Muy diferente al Puerto Rico en que vivió Julia de Burgos quien también intentó vender su poesía y se montó en un carro para ello: la experiencia, sin embargo, resultó patética. En primer lugar porque Julia, que por sí misma ya andaba fuera de la institución arte, intentó vender sus poemarios para salvar a su madre. Pero no lo pudo hacer en la ciudad y salió en un carro público al interior de la isla para intentarlo. Del destino que segu-

¹⁹ Algunos ejemplos son: "los surcos inocentes por donde anduve" en "Amanecida"; "que se abrió todo en surcos inmensos", en "Noche de amor en tres cantos" III; "Se ha bajado toda la primavera / al surco del amor", en "Exaltación sin tiempo y sin orillas", en *Canción de la verdad sencilla*, Huracán, Río Piedras, 1982.

ramente corrió buena parte de sus únicos libros publicados en vida, da cuenta José Emilio González en una anécdota de su juventud:

La primera vez que vi a Julia de Burgos fue con toda probabilidad en 1939. Estaba ella parada en una esquina de mi pueblo de Juncos, frente a la plaza. [...] De allí a pocos días, mi padre me mandó a comprar una libra de aquel jabón azul que se usaba entonces para lavar. El tendero envolvió la barra y me la entregó. Cuando iba para casa, noté que el papel, en que estaba envuelto el jabón, estaba impreso. La curiosidad me movió a leer. Fue entonces que descubrí que se trataba de versos. El tendero había utilizado páginas de *Poema en veinte surcos* o de *Canción de la verdad sencilla* para envolver sus mercancías.²⁰

Acaso esta anécdota nos permita entender, en parte, su trágico destino como poeta y mujer, su alejamiento de una actitud optimista de vanguardia y su instalación espiritual en un romanticismo que transita de la utopía individual a la autodestrucción y que llegará a consumir su propia voz poética.

En 1976, Eliana Rivero publica “Dialéctica de la persona poética en la obra de Julia de Burgos”,²¹ artículo donde propone leer el yo y el tú homónimo de la poeta como ficciones poéticas deslindadas de su autora.²² El ensayo de Ivette López Jiménez, “Julia de Burgos: los textos comunicantes”,²³ sigue el mismo derrotero, pero lo extiende a toda la obra de la autora sin someter su interpretación al biografismo. Esta

²⁰ José Emilio González, “Julia de Burgos: la mujer y la poesía”, *Sin Nombre*, 3 (1976), p. 91.

²¹ *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 4 (1976), pp. 31-41.

²² “Ante todo, es preciso dejar planteada la distinción entre el sujeto ficticio —ese “yo” que habla en el texto— y el poeta real. El “yo” o persona lírica creada es un “objeto puramente intencional” y *representado* en el poema; el poeta, en sentido estricto, es el autor de carne y hueso que se sienta a escribir la obra y permanece *esencialmente* fuera de ella” (*ibid.*, p. 32).

²³ Ivette López Jiménez, “Julia de Burgos: los textos comunicantes”, *Sin Nombre*, 1 (1979), pp. 47-68.

posición cobra una importancia mayor desde el primer poema del cuaderno *Poema en 20 surcos*. En "A Julia de Burgos", se opone un sujeto lírico, Julia de Burgos, que se afirma como el yo esencial verdadero, al otro yo, Julia de Burgos, que representa la máscara social.

Ya las gentes murmuran que yo soy tu enemiga
 Porque dicen que en verso doy al mundo tu yo.
 Mienten, Julia de Burgos. Mienten, Julia de Burgos.
 La que se alza en mis versos no es tu voz: es mi voz;
 Porque tú eres ropaje y la esencia soy yo.

Ese sujeto lírico ficticio y su otro, nombrado también Julia de Burgos, sintetiza la oposición entre lo nuevo y lo viejo, la ruptura y la tradición, la esencia y la apariencia desde un problema estructural complejo de identidad. Nótese además que la esencia está indisolublemente fusionada a la poeta, al acto mismo de la poesía. Esta tensión se expresa métricamente en el alejandrino que si bien tuvo un significado importante en el modernismo, pertenece a la tradición española desde el mister de clerecía en la representación de "exclamaciones, imprecaciones o mandatos".²⁴ Y hago esta referencia porque la utilización que hace Julia de este tipo de verso está más cerca de ese pasado que del modernismo. Lo "nuevo", entonces, encuentra su expresión en un modo algo viejo. Y llamo la atención sobre esta relación compleja en su poesía porque lo nuevo es, a decir de Schwartz, "la marca registrada de la vanguardia",²⁵ y un elemento decisivo en la poética de *Poema en 20 surcos* desde su primer texto, pero no aparece en su aspecto formal en la poesía de Julia sino más bien en el espíritu, en la actitud revolucionaria, en su afán destructivo y en las imágenes que lo expresan.²⁶ En

²⁴ Cf. Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Instituto del Libro, La Habana, 1968, p. 63.

²⁵ Jorge Schwartz, "Introducción", *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, FCE, México, 2002, p. 49.

²⁶ En un artículo de 1973, José Emilio González hubo de señalar: "No se preocu-

los últimos versos de este poema, el yo esencial promete destruir, en el acto de la justicia, al otro que es sí mismo:

Cuando las multitudes corran alborotadas
dejando atrás cenizas de injusticias quemadas,
y cuando con la tea de las siete virtudes,
tras los siete pecados corran las multitudes,
contra ti, y contra todo lo injusto y lo inhumano,
yo iré en medio de ellas con la tea en la mano.

Habría que destacar, como parte de esa relación con el pasado que ya simboliza la métrica, que el afán destructivo, propio de la instauración de lo nuevo, se expresa en motivos religiosos: las siete virtudes representando el bien y los siete pecados, el mal, destruido por el fuego, elemento purificador con el que se daba muerte a los herejes. Esta destrucción que el yo desea realizar sobre el otro yo como su parte constitutiva, reaparece en otro poema de este cuaderno: "Pentacromía", un texto complejo y angustioso²⁷ porque el fuego purificador

pa Julia de Burgos del experimentalismo de Vanguardia que tan de moda estuvo en la década del veinte y que se prolongó, aunque con menos fuerza, en los años del treinta: De aquellas corrientes revolucionarias retiene la búsqueda de lo nuevo, que, por lo demás, es trazable hasta el Romanticismo decimonónico. Identifica Julia lo nuevo con el futuro y este con la Revolución [...]. Lo nuevo es también lo auténtico, la verdad profunda del Yo libre de trabas. Lo opuesto a la enajenación en el pasado, en las instituciones rígidas, a todo lo que oprime al hombre. No es lo nuevo en un sentido experimentalista-técnico. Tales asuntos no son su fuerte. Lo cual no quiere decir que ella no aproveche los resultados de toda aquella transformación que trajo Vanguardia («la época de los ismos») a la poesía puertorriqueña" ("La individualidad poética de Julia de Burgos", en José Emilio González, *Julia o la intimidad de los instantes*, Cuaderno 5, Congreso Internacional "Julia de Burgos", Ateneo Puertorriqueño, 1992, p. 37).

²⁷ Es un poema impactante en su final y la crítica ha dejado sentir el impacto en la parquedad de sus valoraciones. Ivette López Jiménez es la que más se extiende. Entiende el poema como "una afirmación revolucionaria en la tradición literaria femenina" e interpreta los versos finales como una agresión sobre valores religiosos: "Burlar, raptar, rendir, constituyen las categorías verbales que inician los versos y actúan sobre el conjunto semántico connotativo de la religiosidad. A nivel de texto se acumulan

del verso final de "A Julia de Burgos" es sustituido por el deseo de la violación destructora del tú una vez cumplido el deseo del yo de travestirse en hombre:

Hoy, día de los muertos, desfile de sombras...
 hoy, sombra entre sombras, deliro el afán
 de ser Don Quijote o Don Juan o un bandido
 o un ácrata obrero o un gran militar.

Hoy, quiero ser hombre. Me queman las ansias
 De ser aguerrido y audaz capitán
 Peleando en la España febril de Valencia,
 asido a las filas del bando leal.

Hoy, quiero ser hombre. Sería un Quijote.
 Sería el Alonso Quijano verdad
 Del pueblo que en héroes de vida hoy convierte
 los héroes en sombras del loco inmortal.

Hoy, quiero ser hombre. El más bandolero
 de los Siete de Ecija. El más montaraz
 de aquellos que en siete caballos volaban,
 retándolo todo, a trabuco y puñal.

Hoy, quiero ser hombre. Sería un obrero,
 picando la caña, sudando el jornal;
 o brazos arriba, los puños en alto,
 quitándole al mundo mi parte de pan.

una serie de verbos en posición homóloga y relacionados semánticamente (acción de índole sexual), cuya acción cae sobre el objeto directo (convento, sor Carmen, sor Josefina, Julia de Burgos). La autora se integra al poema como persona literaria y la violación es contra ella y lo que representa en el texto (pasividad, religiosidad)" (López Jiménez, art. cit., p. 53).

Hoy, quiero ser hombre. Subir por las tapias,
 burlar los conventos, ser todo un Don Juan;
 raptar a Sor Carmen y a Sor Josefina,
 rendirlas, y a Julia de Burgos violar.

La voluntad de epatar en los versos finales es evidente aunque esta agresión alcance su forma en un romance dodecasilábico, con rima asonante en á, lo que le permite sostener un alentador tono combativo. Metro de uso frecuente entre los modernistas, antes en los románticos y en la poesía neoclásica, la poeta lo retoma como principio de un asunto histórico emergente: la Guerra Civil española, que en su cuaderno sirve de asunto a poemas como "Ochenta mil" y "Poema a Federico". El romance, en lo que considero también un homenaje al poeta asesinado, es también la estructura métrica del poema "Desde el puente Martín Peña".

El poema expresa un deseo: el sujeto lírico femenino es una sombra, variante de la máscara social, alguien que no existe en sí y por sí mismo y sueña entonces el travestismo para encarnarse en don Quijote, Don Juan, un bandido, un capitán de las filas del bando leal en España, un bandolero, un obrero. Nótese la pluralidad de rostros posibles a encarnar, algunos de dudosa honorabilidad, que invierten la búsqueda del yo esencial del primer poema. Y al final, junto a las imágenes de las monjas que representan esa España católica, franquista, reaccionaria, reaparece el tú Julia de Burgos para ser destruido. Los motivos religiosos han pasado de representar la destrucción liberadora a simbolizar la opresión de la institución eclesiástica. La postura crítica de la poeta ante la sociedad es llevada al límite con la propuesta destructiva de sí en una imagen agresiva y polémica. Ella representa el mundo posible y el que hay que destruir, encarna una cosa y la otra.

Ningún poeta de la vanguardia, según recuerdo, ha ensayado una agresión tan destructiva de su propio ser y cuerpo a través del otro. La objetivación del mundo no los alcanza a sí mismos. Así, con palabras, destruyeron sociedades, instituciones, credos, la imagen de la mujer,

pero no se incluyeron ellos como parte de ese mundo. La postura estética de Julia de Burgos revela la permanente disyuntiva ética como eje estructural. Pero el problema es aún más complejo. En este poema el sujeto lírico, sombra que desfila en un día de muertos y expresa su deseo, es una otredad que sueña transformarse en sujeto, un hombre x, para destruir su condición de sombra. En el texto se representa el dilema del yo y el otro encarnado en un cuerpo junto a la tensión pasado/presente, lo viejo/lo nuevo, sujeto de escritura/objeto de destrucción, femenino-masculino/femenino, etc. Y toda esa compleja problemática de identidad se recrea en un poema que es también un homenaje a la España quijótica que luchaba por la República. En un texto breve, Julia de Burgos lleva a la síntesis poética el tema de la guerra de España, la posibilidad de ser en registros divergentes (utopista, bandolero, obrero, raptor y violador) y la destrucción de sí misma como mujer en tanto ser e imagen poética.

Una de las expresiones más importantes de la vanguardia en las Antillas es la llamada poesía negra, en el caso de Puerto Rico representada sostenidamente por Luis Palés Matos quien en 1917 había publicado "Danzarina africana" y en 1921 "Esta noche he pasado". Entre la diversidad de *Poema en 20 surcos*, se encuentra "Ay ay ay de la grifa negra", poema que se inscribe en la línea de Palés como ya ha señalado la crítica. Sin embargo, las imágenes y las voces aquí evocadas se hallan muy lejos del tratamiento poético del mundo negro por Palés que, de alguna manera, inscribe poéticamente ciertas nociones asociadas socialmente al mismo: erotismo, sensualidad, el movimiento de la danza, ciertos sonidos onomatopéyicos.

Julia construye el texto desde los presupuestos de la estética y la ética. El otro habla desde el yo; ha devenido sujeto de la escritura. El yo lírico ahora es una mujer negra y su expresión, un lamento donde afirma su negrura, estéticamente expresada como estatua negra que se esculpe en material negro, estatua desconocida por las nociones clásicas del arte. La poeta transmuta su yo posible en el otro, entregándole la voz a la imagen:

Ay ay ay, que soy grifa y pura negra:
 grifería en mi pelo, cafrería en mis labios;
 y mi chata nariz mozambiquea.
 Negra de intacto tinte, lloro y río
 la vibración de ser estatua negra;
 de ser trozo de noche, en que mis blancos
 dientes relampaguean;

El lamento ha sido una de las expresiones culturales de los esclavos, como una especie de canto de trabajo fusionado a la expresión del dolor de la esclavitud y la lejanía de sus ancestros y sustituye aquí al exotismo de la danza ligada a la representación del cuerpo y del deseo.²⁸ El canto es expresión de la voz; la danza, del cuerpo. La importancia de la voz cobra énfasis al afirmar su condición de “estatua negra”, inmovilidad del cuerpo. El diálogo con la estética negrista de Palés resulta propositivo de otra mirada poética.

En una perspectiva que va de la estética a la ética, en la segunda parte del poema la voz pasa a afirmar la condición de esclavos de sus ancestros “Dícenme que mi abuelo fue el esclavo / por quien el amo dio treinta monedas” que constituye su pena, pena de dolor, a diferencia del amo blanco que lleva la vergüenza de haber comprado y esclavizado a un hombre por 30 monedas. Aunque se ha interpretado como

²⁸ En la poesía de Palés Matos, la visión de la negra está asociada a la danza y a la movilidad del cuerpo deseante y deseado: “Tu danza es como un tósigo abrasante / de los filtros de la naturaleza, / y el deseo te enciende en la cabeza / su pirotecnia roja y detonante. / ¡Oh negra densa y bárbara! Tu seno /esconde el salomónico veneno. / Y desatas terribles espirales” (“Danzarina africana”); “Culipandeano la Reina avanza, / y de su inmensa grupa resbalan / meneos cachondos que el gongo cuaja / en ríos de azúcar y de melaza. / Prieto trapiche de sensual zafra, / el caderamen, masa con masa, / exprime ritmos, suda que sangra, / y la molienda culmina en danza” (“Majestad negra”); “Es la negra que canta / su sobria vida de animal doméstico; la negra de las zonas soleadas / que huele a tierra, a salvajina, a sexo” (“Pueblo negro”, cf. Luis Palés Matos, *Poesía completa y prosa selecta*, ed., pról. y cron. Margot Arce de Vázquez, Aya-cucho, Caracas, 1988).

un poema de denuncia, Marcelino Canino ha demostrado por medio del análisis de los elementos cristianos (30 monedas, que ubica al sujeto lírico entre los descendientes de Cristo) y el estribillo “Ay ay ay, los pecados del rey blanco / lávelos en perdón la reina negra”, de raíz oral en el folklore puertorriqueño, cómo el perdón es la solución al conflicto, solución necesaria para postular al final el mestizaje como encuentro y consecución de una identidad fraternal.²⁹ Para Canino, el uso métrico del endecasílabo melódico y el alejandrino dividido en hemistiquios, versos de abolengo medieval, demuestran cómo “el fonotexto es ejemplo del mestizaje mismo”.³⁰ En este poema, los elementos religiosos cambian su función de representar la destrucción en función del bien y la opresión hacia el perdón, variante posible del optimismo político.

A través de las diversas representaciones del sujeto lírico, *Poema en 20 surcos* postula una poética rebelde y subversiva donde es aceptable lo que llamaría Iris Zavala una “violencia ética” para destruir ese mundo que desvirtúa a los seres humanos, intenta hacerlo consigo misma y promulgar la justicia. Esta será la primera utopía poética de Julia de Burgos, donde los encuentros posibles requieren de la destrucción de un mundo en el que el único cobijo es la naturaleza, incluyendo en ella la condición humana esencial.

Leer *Poema en 20 surcos* desde la perspectiva de la vanguardia, requiere flexibilizar las nociones y alcances de la misma, así como entender las vivencias de ese movimiento en una sociedad marcada por la pobreza y aún por el colonialismo. De ninguna manera pueden subordinarse las creaciones que alentaron a los predicamentos de los manifestos, pues el mismo aporte mayor de Luis Palés Matos al vanguardismo puertorriqueño y latinoamericano no es obra de la propuesta del “Diepalismo”, sino de un encuentro más profundo con su cultura y la posible renovación de la misma.

²⁹ Marcelino Canino, “El sustrato fónico y los estados de ánimo en algunos poemas de Julia de Burgos”, *Actas del Congreso...*, pp. 125-127.

³⁰ *Ibid.*, p. 127.

Julia de Burgos transmite una impronta especial a su poética: su relación con la naturaleza es intensa y evocadora de modo que su gran poema "Río Grande de Loíza" se encuentra lejos de la criollista visión del jíbaro y el paisaje; la naturaleza fusiona en su imagen ser e identidad. Julia rescata poéticamente la vivencia de lo campesino en la naturaleza como estética y emoción, en un mundo donde esta cultura tendía a transformarse con rapidez en marginalidad urbana. Su optimismo político se expresa poéticamente en una visión esencialista del ser humano y la poesía: en "Íntima" la palabra poética permite la objetivación de la esencia del sujeto lírico; en "Se me ha perdido un verso" la identidad esencial se afirma con la revolución en una visión romántica de la redención; "Cortando distancias" revela una ruptura optimista de las convenciones sociales; "Nada" resulta una visión irónica del nihilismo; los romances "Desde el puente Martín Peña" y "Ochenta mil", con su estilo lorquiano, son un homenaje al poeta asesinado donde la tradición se une a la ruptura, al cantar a la revolución en un tono a la vez combativo y optimista. *Poema en 20 surcos* reúne así lo campesino y lo urbano, lo aparential y lo esencial, la memoria y la vivencia presente, el amor y la lucha política, el yo y sus otros posibles, la ética y la estética, la tradición y la destrucción vanguardista y revolucionaria.

BAJO EL SIGNO DE GÉMINIS:
FRANCISCO HERNÁNDEZ Y MARDONIO SINTA

Mónica Velásquez Guzmán

Quien nace bajo signo dual no le teme al doblez. Convoca siempre el otro lado de sí y del mundo. Aprende temprano el lenguaje de los demás e inventa palabras y signos que hagan legible el tránsito y las mutaciones. Francisco Hernández (San Andrés Tuxtla, 1946) asume este destino en su escritura y por eso integra la alteridad en el discurso poético por medio de diferentes modalidades como el autorretrato, el retrato, la poesía dramática¹ y la heteronimia.

AUTORRETRATO Y RETRATO

La forma primaria de la preocupación por el otro nace de una conciencia de fractura interna. La clara sensación de estar habitado por más de una identidad hace que el hablante del poema explore tanto la fractura discursiva, por medio de voces que hacen explícita su multiplicidad, como la apertura del discurso para dar cabida a las voces de otros seres ficcionales y a un interlocutor con otro punto de vista. En este sentido, Hernández explora un tipo de autorretrato que reemplaza al rostro desplazándole hacia formas indirectas de su presencia.² La manera en

¹ Entiendo por ella el género que, manteniendo las características de la poesía lírica, incluye hablantes y/o personajes ficcionales cuyos parlamentos llegan al lector sin mediaciones ni escenificación. Es una categoría superior al género monólogo dramático.

² Creo que aquí es más que pertinente la relación con la obra de Antonio Machado. Como bien lo explica Eustaquio Barjau, más allá de las máscaras y los apócrifos,

que esto sucede es por un alejamiento de sí en situaciones que favorecen una distancia entre la experiencia y la conciencia. Desde el primero de sus poemarios (trece hasta la fecha), el cuerpo enfermo, el loco y el viajero han sido las maneras de retratar al hablante. Probablemente porque en estos estados, el cuerpo se abre a la conciencia de sí mismo para atender cada pequeña transformación de sí en otro; ajeno a su realidad el sujeto es otro para sí mismo, teje o inventa otra biografía, más inconexa, amplia y fragmentaria. Ser loco es desbordar los límites de la razón, del cuerpo y del tiempo; es la transgresión y el adelanto de la muerte, es la otredad más radical. Frente a ella, el lenguaje debe devenir también un extraño.

En la sección "Mar de fondo" del poemario homónimo, el poeta explora la poética del cuerpo delirante y su relación con la palabra. Un elemento central para ese decir son las imágenes. Su fuente es la fiebre, el delirio, la suspensión de la realidad por medio de la enfermedad: "Afuera está la herida pero no quiero salir a su encuentro: debo continuar enfermo siempre, sin tener que bajar a tierra, sin enfrentarme a nada ni a nadie, ni siquiera a las piernas de Paura ni a un campo de

existe en ésta una preocupación por la "descomprensión de la identidad" que halla en el desenmascaramiento y el enmascaramiento la posibilidad de deshacerse, también, de la seriedad con que se ha asumido una identidad única. Como en el teatro, la posibilidad de ser otro ayuda a salir de "una cara con la que estábamos excesivamente avenidos" (*Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo*, Ariel, Barcelona, 1975, p. 88). Por su parte, Adriana Gutiérrez afirma que el autorretrato es una manera de desdoblamiento que incluye un "mecanismo de diálogo" en el que "el desvanecimiento del rostro alegórico corresponde a una identidad igualmente borrosa" (*Génesis y función de los heterónimos apócrifos de Antonio Machado*, tesis doctoral, El Colegio de México, 1997, p. 59). Común a la propuesta de Hernández, el autorretrato no es la imagen fiable que representa a un rostro asible, sino justamente su evasión, la concreción de su identidad cambiante. El mecanismo se da por medio de un diálogo que quiebra la conciencia unitaria del sujeto siempre en proceso de hacerse y, por otra parte, en la continua duda de esa identidad por la presencia del "otro, el complementario". Este proceso logra "disolver las fronteras entre lo individual, lo colectivo y lo anónimo" (*ibid.*, p. 77); en medio, el rostro es de por sí una cara de la que podemos prescindir al saberla circunstancial y permanentemente dual. Hernández mantiene esta idea y resuelve la dicotomía por medio de la conversión en otro; su rostro es retratable en el de otro sujeto.

béisbol ni a la luna llena del espejo. / Hoy, apunto en el cuaderno de bitácora, empieza el fasto de los grandes viajes" (p. 208).³ Existe la necesidad de abstraerse del mundo real; el cuerpo enfermo, en ese sentido, es una defensa para no participar en el mundo. El tiempo de la enfermedad es el de los viajes inmóviles.

El autorretrato es siempre un desplazamiento que borra la cara retratada para dejar sólo una imagen difusa y diferida del cuerpo. Así, el yo sólo puede verse o retratarse por medio de estados de enajenación o de desdoblamiento, como la enfermedad, la locura o el viaje. En todas esas experiencias, el hablante tiene que ser otro y siente como necesidad protegerse en un mundo propio. En esa medida, la enfermedad y la locura sanan, como la escritura.

La práctica del retrato es también una constante en esta poética. Hacia 1976, *Portarretratos* integra ciertos rasgos expresionistas y una conciencia del retratador, quien advierte: "Lo de menos era empezar / con un autorretrato. / Pero, francamente, no tengo cara / para hacerlo". Esta última frase, que juega con un sentido paródico, hace referencia al proceso en el que la cara desaparece para ser sustituida por una imagen de los personajes retratados. Los breves poemas dibujan a un personaje (sea Pound o Pessoa) tomando por técnica el recorrido de una cámara cuya gradación en la distancia respecto de su objeto explora algunas maneras de retratar (el primer poema se llama "Fade in" y el último "Fade out"). Borrar la cara o retratar al otro de manera diferida es no tomarse en serio; es decir, saber que la identidad no es del todo determinada, sino que puede contaminarse de otros. Esta misma actitud se prolonga en el tercer poemario, *Cuerpo disperso* (1978), en la evocación y los trazos de Mahler o en un homenaje al poeta cubano Lezama Lima.

Es necesario esperar la publicación de *En las pupilas del que regresa* (1991) y de *Moneda de tres caras* (1994), para perfilar al mejor Hernández, uno que, curiosamente, halla su voz al incorporar en su discurso a

³ Todas las citas están tomadas de la *Obra reunida* editada por la UNAM en 1996.

otros sujetos, otros personajes, otras “voces prestadas”. A partir del primero de estos libros, el autor toma conciencia de la necesidad de abrir el espacio poético a textos, autores y palabras ajenos.⁴ Sólo puede realizar su poética en conjunción con su contrario o su complementario. Hay todavía una proyección de sí mismo en los otros, es cierto, pero hay desde entonces la voluntad de ser otro.

DESDOBLAMIENTO Y MÁSCARAS

El desdoblamiento corresponde a una escisión del hablante poético que, siendo el mismo, se fractura en diferentes “rostros” o voces. Como tal, este mecanismo no es muy constante en la obra de Hernández. Pocas veces la voz se bifurca en versiones del mismo hablante poético. Sin embargo, algunas experiencias hacen posible señalar ciertos grados de desdoblamiento que no se realizan en una ruptura enunciativa, sino en una experiencia de enajenación. Puede tratarse de un conjuro por la ausencia de la amada (aquí es el deseo lo que fractura al yo al hacerlo un sujeto deseado y deseante) o de una transferencia por su evocación: “Cuando te miras al espejo / te ves como si yo te estuviera viendo. / Entonces ves con mis ojos / y no me dejas ver nada” (*Oscura coincidencia*, p. 238).

En un solo poema de *En las pupilas del que regresa*, el desdoblamiento del hablante tiene que ver con la muerte. Pero el tipo de doble más característico en Hernández es el que surge en la escritura como independiente del poeta. Los dobles de la escritura o de la experiencia estética proceden de otra manera:

⁴ José María Espinasa afirma que este poemario es un parteaguas en la obra de Hernández y señala que a partir de ese libro, el poeta veracruzano se abre a la necesidad de escribir “en una constante reflexión con otro texto, con la vida de otro artista (...) vuelta obra” (“Hölderlin, la voz de la estatua. [Habla Scardanelli de Francisco Hernández]”, *Periódico de Poesía*, 8, 1994, p. 14).

CUERPO PRESENTE

escribo para verme
 en lo que escribo
 para nombrarme
 en lo que nombro
 para oírme pronunciado
 por mis palabras
 para sentirme caminar
 sin cuerpo
 por el cuerpo presente
 de la memoria
 (*Mar de fondo*, p. 188).

La escritura, como el conjuro, aleja al hablante de su realidad física y, por lo tanto, de su temporalidad actual. Hace posible otra comunicación con la memoria, terreno habitado por otros entre los que él se hallará inscrito por su palabra, por su doble.

Finalizaré esta sección puntualizando, una vez más, que el camino hacia la voz propia pasa necesariamente por una pérdida de ésta; gesto equivalente al efecto del retrato vacío. Esto implica una duda sobre el lenguaje como insuficiente evocación para que algo ocurra. Hay cierta reminiscencia romántica en esta idea que busca vanamente que la realidad (vida) y el poema (letra) se correspondan. El rigor despiadado de pulir el lenguaje es consciente de sus limitaciones: aunque no es la realidad, es la trampa que la transforma.

PERSONAJES Y POESÍA DRAMÁTICA

En la introducción que hace el poeta a su segunda antología poética, *Antojo de trampa*,⁵ se afirma: "El poeta español Luis Cernuda señaló

⁵ Utilizo la edición del FCE, México, 1999.

alguna vez que no conocía una libertad más completa que la de vivir prisionero en otro cuerpo” (p. 7); en esta cita se resume la tercera de las modalidades en que ha trabajado su interés por integrar otra subjetividad en el discurso poético.

El personaje, a diferencia del doble, no es el mismo hablante poético. Puede ser una prolongación de él o una perspectiva concreta que se le opone en el discurso. Pese al hábito de identificar uno con otro en los estudios sobre lírica, cabe admitir que en este poeta la noción de personaje poético está próxima al drama. Las voces de los personajes son autónomas y se muestran en un lenguaje directo, generalmente, sin mediaciones.

En el poemario *Moneda de tres caras*, hay un hablante equivalente al narrador y un personaje que interactúa con otros. Los protagonistas son artistas conocidos: Schumann, Hölderlin y Trakl. Es notable el trabajo de intertextualidad necesario a la hora de elegir seres que existieron y que, además, tienen escrita una obra o son parte de alguna. En este caso, la escritura se enfrenta con la necesidad de textualizar una autoría, lo que ya desdobra al personaje entre el autor y el ciudadano. Hernández decide asumir ambas fuentes a la hora de caracterizarlos y de cederles la voz. El intertexto, entonces, funciona doblemente como fuente y como voz del personaje. Por ejemplo, el poema “Habla Scardanelli”: “Cómo cantarte, Diótima, sin vino / y con el piano mudo que a señas me congela. / Cómo describir, en su cadencia, tus lentas ceremonias / si no puedo beberte de mi vaso / si no te me atragantas rumorosa, / si la botella rota no conserva tu ardor / ni los reflejos. / No hay alcohol, amantísima Griega de voz noble, / comparable a tus claras humedades: / la de tus ojos grandes y en destierro, / la de tus frescas lágrimas fingidas, / las de tu vientre ajeno que humea bajo la lluvia...” (p. 184).

En estos poemas se toman datos o situaciones presentes en las obras o las biografías de los artistas y desde ellos se recrea una escena posible, expresada directamente por el personaje en cuestión.

Me interesa destacar que el yo poético no es sólo una máscara en la que el poeta proyecta su poema, sino una realidad enunciativa que, a la

manera del discurso teatral, asume una caracterización y un parlamento suficientemente sólidos como para hacer realidad ese fingimiento del que hablaba Pessoa, pero en el plano enunciativo. No se trata solamente de la utilización de un otro para un cambio de perspectiva, sino de la transformación del hablante o de su desaparición que da lugar a la palabra autónoma de un personaje.⁶ *Moneda de tres caras* es el poemario que lleva a su límite la realización de esta modalidad cercana al monólogo dramático.⁷

HETERONIMIA

La cuarta modalidad de esta poética sí se realiza en el plano de la multiplicidad autorial que juega con romper el criterio del autor como identidad sólida y único punto de creación. La práctica del heterónimo extrema la personificación de otro para transformar al autor. Hernández inventa a Mardonio Sinta como realización de dos problemas diferentes: primero, como explosión de una identidad poseedora de una tradición propia, concretada en su existencia como coplero veracruzano (rasgo que, indudablemente, es familiar a la formación del escritor mexicano); segundo, como un desprendimiento vital: Sinta es, según Hernández, quien murió en su lugar.⁸

Como la tradición del heterónimo lo indica, el poeta convertido

⁶ Eduardo Milán señala, entre los recursos narrativos de Hernández, “una multiplicación de la perspectiva del sujeto vía la posesión del otro” (*Pristina y última piedra. Antología de la poesía hispanoamericana presente*, Aldus, México, 1999, p. 137). Esta aseveración es pertinente para los poemas que he analizado en el apartado anterior, donde el retratado es un cambio de perspectiva. En la técnica dramática, los personajes tienen una perspectiva, pero no es que el sujeto se apropie de ella, sino que los dos se hacen presentes y comparten el discurso poético. La presencia de otros no es temática, sino dramática.

⁷ Esta modalidad sigue vigente en los planes del autor. En una entrevista personal me comentó su proyecto de escritura en la voz de Bonifaz Nuño y otra en la voz de Emily Dickinson.

⁸ En dos entrevistas, una con Ana María Jaramillo y otra conmigo, Hernández

en editor y seleccionador de los textos presenta al otro. Hernández nos cuenta que Mardonio Sinta nació en Veracruz en 1929 y murió en San Andrés de Tuxtla en 1990. Él afirma haber sido autorizado por el coplero para transcribir sus letras. En una primera selección de 1993, Hernández cita, para legalizar a su autor inventado, el reconocimiento de Juan Vicente Melo, quien en su libro *Notas sin música*, habría señalado lo siguiente: “Mardonio Sinta no se quedaba en la copla llena de ingenio y picardía. Su tema central era el amor, con todo su brillo y sus desastres”.⁹ En un primer acercamiento tenemos dos datos afines entre uno y otro. Tienen la tierra natal común, aunque de diferentes pueblos, y el amor es un tema central en sus composiciones. Sin embargo, hay un rasgo fundamental que los separa: uno escribe, el otro canta; uno hereda la tradición literaria escrita, el otro escucha la vieja oralidad de su comunidad. Por otro lado, el estilo y el orden en que Mardonio desarrolla su autobiografía versada, por ejemplo, remiten a otra tradición, la de *Martín Fierro* y *Don Segundo Sombra*. El coplero se presenta así: “Nací cerca de un fogón / en Rincón del Zapatero, / pero por el calorón / me fui para Alto Lucero. / Allá valía yo por tres / mas me rebasó el argüende. / Así llegué a San Andrés / con arpa, jarana y duende”.

Es interesante seguir algunos datos del encuentro ficticio entre Hernández y Sinta. La relación no es sólo profesional, en el sentido de un autor y su transcriptor. Hay una oposición de personalidad y de formación: “Esas vainas que tú llamas ripios, decía [Mardonio a Francisco], me las paso por el arco del triunfo”.¹⁰ Y sí, es clara la diferencia de estilos y de apropiación de la tradición popular en Sinta. Sólo este rasgo pone en evidencia el fingimiento personiano: al adscribir a su heterónimo en otra tradición, Hernández logra distanciarse totalmente de él. Sinta tiene otra estética que hubiera sido posible para

afirma que Mardonio es la muerte de la que él se libró al dejar el alcoholismo: “es un poco la muerte que estaba para mí y que he retrasado” (*Playas borascosas. Entrevistas con escritores veracruzanos*, Ediciones Sin Nombre, México, 1998, p. 117).

⁹ *Coplas a Barlovento*, UNAM, México, 1993, presentación de Francisco Hernández.

¹⁰ Este encuentro ficticio está contado en *Periódico de Poesía*, t3, p. 28.

Hernández por su natal filiación a la tradición oral, pero éste ha renunciado a ella.

No sólo la manera de tratar los temas es distinta, también el estilo difiere por el marco genérico en que se desarrolla. La obra de Sinta sigue el esquema de rima común a las coplas (abab), presentadas en cuartetos octosilábicos.¹¹ Las imágenes tienden a ser poco complejas aunque no por ello carecen de ingenio asociativo y los dichos populares no se dejan esperar. Si bien es el amor desventurado o el coqueteo pícaro el centro de las preocupaciones de Sinta, también hay coplas dedicadas a su tierra y otras a autores que le gustaba oír —según nos lo indica el transcriptor. En las primeras, sale a relucir el humor y la liricidad comunes a las coplas veracruzanas conocidas:¹² “Galana de blancos lazos / que mi corazón gobiernas, / si no duermo en tus brazos / deja probar en tus piernas”.

En otras, hallamos un “coplero muy viajado” y “muy leído” que, como lo haría su transcriptor, incorpora lugares y lecturas en sus canciones: “Mucho loco en San Andrés, / no cabe la menor duda. / Unos les dan puntapiés, / yo les muestro La Huesuda. / Huyen en un dos por tres, / parecen gente menuda. / Y si corren al revés / con la barriga desnuda, / son locos de San Andrés, / no cabe la menor duda” o, también: “En tiempos de Ruíz Cortines / quise dejar el alcohol. / Mejor me acerqué a Sabines / y fui un ciego bajo el sol. // Desde entonces bebo fuerte, / vinos caros y espumosos. / Por si hay memoria en la muerte, / ya me sé ‘los amorosos’”, o un ejemplo con un guiño al lector culto: “El mundo es ajeno y ancho / pero empieza en San Andrés”.

Adelantándose a cualquier reparo o acusación de “cultismos” en la obra popular de Sinta, el transcriptor nos aclara que él era aficionado “a la geografía, el béisbol y la comida veracruzana” y que “sabe leer y

¹¹ Véase, al respecto, Yvette Jiménez de Báez, *Lírica cortesana y lírica popular actual*, El Colegio de México, México, 1969.

¹² Hay varios ejemplos que tienen el mismo sentido del humor en la antología preparada por Margit Frenk, *Coplas de amor del folklore mexicano*, El Colegio de México, México, 1970.

escribir", "recitaba de corrido estrofas del Martín Fierro" y "pedía que le leyera textos de los poetas de a de veras" llegando a familiarizarse con "Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Eduardo Carranza, José Martí, Ramón López Velarde y Jaime Sabines, entre otros".

Por lo tanto, el heterónimo es posiblemente la distancia más larga del poeta respecto de sí mismo y de la obra poética que firma bajo su nombre y, sin embargo, la más íntima. Mardonio es otro y su poética también. Más allá de coincidencias y de especulaciones biográficas me parece claro que este recurso opera en Hernández como una manera eficiente de separación de personas autorales, cuyas obras son independientes entre sí. Las coplas de Mardonio han sido musicalizadas por un autor popular veracruzano,¹³ lo que les hace ser reconocidas por el público al que se dirige. Mientras que la obra de Hernández firmada por él se adscribe a una literatura "culta" y más universal. Con un paso en lo culto y otro en lo popular, Francisco Hernández transita la poesía en todas sus formas llevando consigo el signo geminiano de la dualidad. Como para la poesía culta, para la otra también necesita inventar una identidad para decir desde ella un mundo, un lenguaje.

He querido adscribirme a este homenaje hablando de Francisco —y Mardonio— porque creo que comparte con Yvette no sólo la preocupación por ambas expresiones de la literatura, sino también la señal, el destino de quien habita en la sospecha de ser otro, en otro lugar, y espera el encuentro adelantándolo en las premoniciones.

¹³ Así me lo indicó el autor en una entrevista reciente. Los discos se llaman "Reloj de arena", con letras de varios poetas mexicanos, y "Mata al son".

CORAZÓN... HERIDO DE AMOR TE LLEVO.
POEMAS DE CONCHA URQUIZA

Margarita León Vega

Centro de Poética

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Inspirada en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, la poeta mexicana Concha Urquiza escribe, en 1940, el poema *Romance de la lluvia*, texto incluido por Gabriel Méndez Plancarte en la antología de 1946.¹

La autora elige las dos primeras líneas de la cuarteta 786 de la obra del español para su epígrafe. La cuarteta completa dice:

¡Ay, corazón quexoso, cosa desaguizada!
¿Por qué matas el cuerpo do tienes tu morada?

¿Por qué amas la dueña que non te precia nada?
Corazón, por tu culpa bivrás vida penada.

Corazón, que quisiste ser preso e tomado,
De dueña que te tiene por demás olvidado,
Posiste te en presión e sospiros e cuidado.
¡penarás, ay corazón, tan olvidado, penado!
(ed. G.B. Gybon-Monypenny, p. 269).

Las líneas del Arcipreste le servirán a Urquiza de inspiración y de modelo sobre el cual habrá de tejer su propio discurso, para crear una versión que contemplando algunos elementos originarios, ya en el tema,

¹ Concha Urquiza. *Obras*, Bajo el Signo de Ábside, México, 1946.

las formas y en el tono, se instituya en una pieza personal. El poema de Concha Urquiza comienza diciendo:

Corazón bajo la lluvia,
herido de amor te llevo,
te cerca el campo mojado,
la lluvia te dice versos,
el agua gime al caer
en tus abismos de fuego.
La roja tierra del monte
Entreabre el húmedo seno;
En el regazo del valle
Ríen los pétalos tersos,
Y hacen blanco en el río
Las flechas de los luceros.

En cuanto a sus temas, el “Romance de la lluvia” aborda dos que son comunes a los trovadores y a los “místicos ortodoxos”, como señala Rougemont, a saber: el “corazón robado, esto es, el “entendimiento arrebatado”, el “rapto de amor”. Relacionado con él, está presente también el “dardo de amor” que hiere sin matar.²

El tema del *Corazón* conserva —como en los trovadores y los místicos— su significado original. En primer lugar, porque ese órgano es la parte del cuerpo humano donde radican los afectos, el amor y la pasión. A través de un procedimiento sinecdótico, el corazón viene a representar a esa totalidad que constituye el ser humano y que conforma a toda persona. En este sentido, la concepción urquiziana se corresponde con la idea de la “carne” de que hablaba san Pablo —quien la ha retomado de los cátaros—, en el sentido de que el hombre en su “totalidad” es cuerpo, razón, facultades, deseos, alma.³

² Denis de Rougemont, *El amor y occidente*, Kairós, Barcelona, 1978, p. 164.

³ *Ibid.*, p. 849.

La poeta mexicana imita el gesto de los propios místicos cuando traslada ciertos temas y cierta retórica profana a sus poemas religiosos.⁴ En esa especie de diálogo que Urquiza sostiene con su propio corazón, introduce “la herida de amor”, ubicándose dentro del paradigma de la “Cárcel de Amor” medieval, del amor cortés que, entre otros tipos, describe el Arcipreste, pero a lo divino. En la estrofa 597 del *Libro de buen amor*, dice el escritor español:

Esta dueña me firió
con saeta enarbolada
atravesó el corazón;
en él la tengo clavada.

Los trovadores hablaban a una mujer real, a diferencia de lo que sucede en *El cantar de los cantares*, donde el tono es realmente místico. Bernardo de Ventadour —citado por Rougemont— en el siglo XII, aludiendo a esa herida en el corazón, que nos arrebató y roba el mundo, incluyendo a la propia amada, dice: “¡Me quitó el corazón, me quitó a mí mismo, me quitó el mundo y luego ella misma se me hurtó, dejándome con sólo mi deseo y mi sediento corazón!” (p. 93).

Las referencias sexuales en la poesía trovadoresca han sido sublimadas a través de una lengua más que codificada. Es lo mismo que ocurre con Concha Urquiza quien, retomando la lengua de los místicos, la

⁴ Urquiza imita la actitud poética de los místicos españoles en cuanto a la refundición de elementos que provienen de la tradición literaria profana y de la religiosa. Amado Alonso ha señalado al respecto que hay un proceso de divinización en la literatura española que, en términos más amplios, se traduce desde la Edad Media hasta fines del Siglo de Oro, en una tendencia “al anonimato, a la reelaboración de elementos, a la refundición”. En cuanto a la poesía, la mística —señala el estudioso— es una refundición de elementos, fundamentalmente profanos. Así afirma de la poesía de san Juan de la Cruz: “Todo en ella viene de los modos y contenidos profanos, toda ella está tensa hacia Dios”. La poesía del santo español abreva en el “Garcilaso a lo divino” que proviene a su vez de la refundición hecha por Sebastián de Córdoba en 1575 (Amado Alonso, *Poesía española. ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1981, pp. 263-265).

aplica en sus textos, si bien con un sentido no tan ortodoxo en lo teológico, sí en lo referente a contenidos humanos. Ese *modus loquendi* de la mística cristiana —como señala Certeau—⁵ parece encerrar para ella toda la sabiduría espiritual que existe.

El tema del “corazón robado” y del “dardo de amor”, en su interpretación mística, llega a la autora por dos caminos, íntimamente relacionados: a través de la Biblia (los *Salmos* y *El cantar de los cantares*) y a través de los místicos españoles, fundamentalmente san Juan de la Cruz y fray Luis de León. En cuanto al texto sagrado de los cristianos, en Urquiza está presente el mismo tema representado por el símbolo del ciervo “herido” por la flecha del amor. En su poema, “Como la cierva”, de 1937, dice:

Yo soy como la cierva que en las corrientes brama.
Sed y polvo de fuego su lengua paraliza,
Y en salvaje carrera, con las astas en llama,
Sobre la piedra el casco golpea y se desliza.

Como podemos observar, el poema hace en los dos primeros versos una paráfrasis condensada del texto bíblico, pero en los dos últimos le agrega otro ingrediente que no aparece en aquel: la cierva que corre despavorida con las “astas en llamas” es una metáfora que escapa ya al ámbito de la ortodoxia mística. El fuego del amor no está aquí en el corazón de la cierva sino en la cabeza, en los cuernos que arden y que no sólo remiten a la perplejidad y confusión que acarrea el amor, sino que parecen apuntar a un estado extremo: la anulación absoluta de la razón, del pensamiento.

⁵ *Modus loquendi* entendido en este caso como “una manera de hablar, de comunicarse en las cosas ‘espirituales’ que tienen los místicos”. Al respecto, Michel de Certeau señala en su libro, *La fábula mística (siglos XVI y XVII)*: “El adjetivo ‘místico’ en sí mismo califica un género literario, un ‘estilo’. Añadido a ‘muerte’, a ‘tinieblas’, etc., localiza el uso que se hace de esos nombres en un discurso, por ejemplo, en el estado de prueba y de purificación que los místicos llaman ‘estado de muerte’. Se trata del término ‘muerte’ como ellos lo entienden. ‘Místico’ es un *modus loquendi*, un ‘lenguaje’” (Universidad Iberoamericana, México, 1993, p. 140).

De *El cantar de los cantares*, los temas del rapto amoroso, que se concretizan en la “cárcel del amor”, pudieron ser transmitidos a Urquiza a través de la versión que del canto salomónico hiciera fray Luis de León, a quien también leía con admiración. Ahí se dice:

¡El corazón, Esposa, me has robado
con una sóla vez que me miraste,
con el sartal del cuello te has atado;
qué dulce es el amor, con que me amaste! (vv. 233-236).⁶

Concha Urquiza también recoge y reutiliza motivos y símbolos bíblicos que pasaron luego a la poesía mística española. El símbolo del “ciervo herido” —que en la Biblia aparece como “cierva”— está presente también en san Juan de la Cruz, autor en el que se inspira para escribir muchos de sus poemas. En el *Cántico espiritual*, el ciervo tiene presencia desde el primer momento:

¿Adónde te escondiste,
Amado, y me dexaste con gemido?
Como el ciervo huyste;
Aviéndome herido;
Salí tras de ti y eras ydo (p. 121).

La “herida de amor”, ligada al rapto amoroso, aparecerá a lo largo y ancho del *Cántico*. El tema está contenido en la figura del “ciervo vulnerado” del Canto 123, o a través de esa llaga en el corazón del Canto 9 que reza:

¿Por qué, pues has llagado
aqueste corazón, no le sanaste?

⁶ Fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1990, p. 69.

Y pues me le has robado,
 ¿Por qué así le dejaste,
 y no tomas el robo que robaste?

El motivo del corazón herido, “vulnerado”, “robado”, en la tradición mística tiene que ver con ese “flechazo” primero que incendia la pasión. Es el primer toque divino de la conversión, el que despierta los sentidos y los impulsa a salir para buscar y finalmente unirse con el amado. Es una suerte de raptó, de arrebató que se expresa en términos de robo, de prisión, esa “prisión de amor” trovadoresca, de la cual no pueden liberarse los amantes.⁷

En la poesía de Concha Urquiza, los temas del amor cortés como los que conciernen específicamente al tema de “la herida del corazón”, sinónimo de la “herida de amor”, con su cauda de motivos derivados y de símbolos, están presentes en todas las épocas creativas de la autora. En “Romance de la lluvia”, poema que brevemente comentamos, se habla de la cárcel o prisión de amor y del enamoramiento a través del corazón herido que sangra, que muere de sed como lo hace el ciervo bíblico. En la segunda estrofa dice:

Bajo la lluvia liviana,
 herido de amor te llevo;
 muchas aguas han llovido
 sobre tu herida de fuego;
 muchas noches te han cegado,
 muchas albas de han envuelto,
 ¡tengámonos a gustar
 el dulce llanto del cielo!

⁷ Desde la perspectiva mística, la herida en el corazón y el raptó tienen relación con el fenómeno de la *trasverberación*, de la que habla santa Teresa en sus éxtasis místicos. El corazón traspasado por una daga, una saeta, o por el fuego que aparece tanto en las representaciones pictóricas de la santa, como en la de otros místicos y santos, es manifestación del amor infundido por Dios en el individuo; amor que de tan radical y avasallador es casi insoportable. Es un amor que mata porque da vida.

El corazón herido de Concha Urquiza es también el mismo corazón “quexoso”, “desaguisado” del *Libro de buen amor*, pero atravesado por el fuego de la búsqueda espiritual. Como en los místicos, en los versos de la mexicana el dolor y la insatisfacción resumidos en el *muero porque no muero* jugarán un papel fundamental en el acecho o cortejo amoroso.

El placer sexual ovidiano y el espíritu lúdico, características del discurso del Arcipreste, están ausentes del lance urquiziano. En “Romance de la lluvia”, la poetisa mexicana le habla a su corazón con palabras amorosas, conciliadoras; no hay humillación sino asunción de la propia naturaleza. Le habla con comprensión y ternura. La tercera estrofa se inicia con susurro dulce que se convierte en vehemente llamado:

Corazón, corazón mío,
Descansa bajo mi pecho;
mira cómo se deshojan
las nubes de lento vuelo,
¡cierra la sangrienta boca
y dame un trago de sueño!

El oprobioso tratamiento que la propia Urquiza le había dado a su corazón en poemas más tempranos como aquel que dice *Ya corre el corazón por este suelo*,⁸ donde muestra desencanto y vergüenza por su condición “impura” se ha transformado. Ahora, en el poema que nos ocupa, el corazón es simplemente un observador frente a lo que le rodea, un sujeto que está expuesto a la acción de los eventos del mundo y de la naturaleza, obra de Dios. El corazón está suspendido mientras que las cosas ocurren: “te cerca el campo mojado / la lluvia te dice versos”, ha dicho antes la poetisa.

⁸ El poema referido aparece en la sección “Soneros de los *Cantares*” en la citada antología de Gabriel Méndez Plancarte, *op. cit.*, pp. 25-26. El poema reza: “Ya corre el corazón por este suelo / como antes del remanso el agua impura; / aún lleva tierras en la entraña oscura / y pretende copiar la faz del cielo”.

El sentimiento de lo numinoso con su carga de solemnidad y de *mysterium tremendum*⁹ subyace en cada palabra, en cada línea del poema. Si bien los elementos escatológicos, el sufrimiento y la idea del acabamiento que proviene de la conciencia que el yo poético tiene del devenir humano están muy marcados en toda la poesía de Concha, no está ausente el anhelo de paz y de felicidad ("y dame un trago de sueño!).

En otro poema del mismo año en que escribiera "Romance de la lluvia", titulado "Dicha", Urquiza comienza diciendo:

Mi corazón olvida
Y asido de tus pechos se adormece
Eso que fue la vida
Se anubla y obscurece
Y en un vago horizonte desaparece.¹⁰

A pesar de la tónica general del amor desgraciado que transminan los versos urquizianos, hay momentos de verdadera dicha que lo transforman todo. Ese corazón herido, sediento, arrasado por el fuego amoroso se convertirá en otra cosa. El mismo poema reza:

En su dicha perdido,
Abandonado a tu dulzura ardiente,
De sí mismo en olvido,
El corazón se siente
Una cosa feliz y transparente (p. 70).

⁹ El sentimiento religioso, esto es, "lo santo", "lo numinoso" es un reflejo primitivo que puede describirse como ese "sentimiento de criatura" o "sentimiento de mí mismo respecto de una causa exterior a mí" que está en las bases de toda religión. Dicha emoción o sentimiento religioso se caracteriza entre otras cosas por su "solemnidad" y la "absoluta dependencia", esto es, por la experiencia de *mysterium tremendum* que provoca" (Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de dios*, 2ª ed., tr. Fernando Vela, Revista de Occidente, Madrid, 1965, pp. 16-22).

¹⁰ Concha Urquiza, *op. cit.*, p. 38.

La herida en el corazón, el fuego que lo abrasa, es sólo un primer paso para emprender un largo y sinuoso camino hacia el desasimiento absoluto que anhela el místico. Ya sin voluntad, sin deseos ni apetitos, el corazón habrá de aligerarse a un extremo de poder unirse, fundirse al objeto de su amor; será —como reza el poema— “Una cosa feliz y transparente”. A diferencia de estas líneas, en el “Romance de la lluvia”, la felicidad es hipotética, viene a ser apenas una promesa a largo plazo. La tercera estrofa comienza diciendo:

Descansa, viajero ardiente,
 Descansa, ya llegaremos
 —allá detrás de la lluvia—
 Al claro “allá” de tu anhelo.

Ahora bien, las convenciones de la *cortezía* trovadoresca en Urquiza se han convertido en camino ascético. El “vasallaje” amoroso, por ejemplo, expresado en la retórica cortés de ese corazón “desaguisado” del *Libro de buen amor*, es adoptado por la poeta mexicana pero con un sentido espiritual. Ella le pide a su propio corazón que sortee las dificultades, que no desfallezca; le hace ser consciente de su propia fragilidad. La *cortezía* —como en los trovadores— implica para la poetisa mexicana humildad, lealtad, respeto y fidelidad respecto al objeto de su amor, Dios. Todo ello se traduce —como en los místicos— en ese amor exclusivo, absoluto e incondicional por Él. La poetisa —convencida— sigue diciéndole a su corazón:

ya abrevarán en tu herida
 aquellos labios sedientos,
 ya templarán tus ardores
 aquellos ojos sin tiempo,
 ya bajarás al abismo
 deleitoso de su pecho,
 y tus labios
 a sus latidos eternos...!

Los sentimientos contradictorios a los que lleva el amor pasional han sido trasladados en Urquiza al ámbito espiritual. Las expresiones y la retórica místicas son utilizadas por ella para expresar el impacto que causa el amado en su corazón, ese amado cuya naturaleza es incommensurable, intemporal, trascendente, pues posee "ojos sin tiempo" y su pecho es "abismo deleitoso"; de tal suerte es así, que los labios humanos habrán de juntarse "a sus latidos eternos". La estrofa ha hecho referencia al arribo al "claro allá de tu anhelo", que no es otra cosa que la unión mística, largamente deseada y quizá nunca alcanzada por la escritora.

En el discurso del yo lírico, el apóstrofe tiene el tono agri dulce del lamento amoroso. Más que de la tiranía del Amado, más que de las vicisitudes que debe sortear y a las que quizá no pueda sobrevivir, se conduce de la lejanía de su objetivo, a pesar de la seguridad de sus predicciones ("ya abrevarán...", "ya templarás...", "ya bajarás..."). El exhorto, el llamado a no flaquear mientras se recorre la sinuosa senda que habrá de conducirla hacia Él, no diluye el carácter imaginario del anhelado encuentro. El camino implica un transitar atemporal, un continuo ascenso y descenso, pero no sólo a cargo de la poeta sino de Dios mismo: "ya abrevarán en tu herida / aquellos labios sedientos".

Un elemento interesante lo constituye el trastocamiento de los roles propios del amor cortés. Se establece que el corazón de la poetisa (la Dama) es el objeto tocado por Dios (el Caballero) y acechado por Él hasta lograr la consumación amorosa. Pero se invierten los papeles pues el corazón humano, ahora convertido en caballero medieval, es quien jugará el papel del amante que persigue y cerca al "amado" (Dios) con sus palabras, con el deseo obsesivo de pertenecerle. De la capacidad de seducción que muestre la poetisa, pero también de las acciones emprendidas por Dios, dependerá la realización del amor. La forma en que uno y otro respondan a los estímulos de su contraparte determinará el éxito o el fracaso de la empresa. El corazón de la poeta y el amado están así colocados dentro del juego amoroso en un mismo nivel, aunque corresponden a órdenes diferentes. El primero, al orden

físico y afectivo en términos humanos, mientras que el segundo corresponde a un orden celestial, eterno.

Tanto en "Romance de la lluvia" como en la mayoría de su poesía religiosa, el amor desgraciado, el amor eternamente insatisfecho, nunca realizado en su plenitud, cantado por los trovadores y luego por los místicos, ha pasado a la poesía de Concha Urquiza, dándole su tono característico. En ese sentido, el amor que Urquiza siente por Dios y que exalta en su obra, con el que se compromete, es ese Amor de los trovadores que señala Denis de Rougemont, "...es el Eros supremo, es el impulso del alma hacia la unión luminosa, más allá de todo amor posible en esta vida. Por eso el amor supone castidad".¹¹

Dentro de la trayectoria espiritual que va trazando la poesía de Concha Urquiza, la no consumación, la no realización del deseo, resulta coherente con sus afanes místicos. "Romance de la lluvia" viene a ser un testimonio más de los intentos fallidos realizados por la poeta en la consecución de su objetivo. Toda la carga de sufrimiento y desesperación ("tus ardores") expresada en su discurso resulta coherente con la intensidad de su amor. El corazón de la poetisa anhela la unión absoluta con el amado, pero su proceder tiene en el fondo el propósito de retardarla lo más posible, para mantener viva la llama de la pasión. Así, el apenas intuir, adivinar su rostro amado entre las transparencias del agua y del cielo, adquiere un valor inapreciable.

Al escribir su poema, Concha Urquiza está muy consciente de su fuente de inspiración y toma una postura. Se deslindará de ese "amor desordenado de la sensualidad egoísta" que es en realidad —dice Rougemont— el *loco amor* del que habla Juan Ruiz, el Arcipreste de Hita, pero también del amor refinado y artificioso de los poetas del *buen amor*.¹² La concepción ovidiana del amor sexual que permea el *Libro de buen amor* está ausente. Si bien la poetisa mexicana se inspira en el escritor español para componer su "Romance de la lluvia", no es del

¹¹ Rougemont, *op. cit.*, pp. 77-78.

¹² Arcipreste de Hita, *op. cit.*, pp. 40-41.

todo servil. Cambia la cuaderna vía por el romance, y pasa el discurso amoroso con sus contenidos y formas a través de la criba de su propia experiencia vital y poética.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. (Garcilaso, fray Luis de León, san Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo), Gredos, Madrid, 1981.
- ARCIPRESTE DE HITA, *Libro de buen amor*, Castalia, Madrid, 1987.
- CERTEAU, Michel de, *La fábula mística (siglos XVI y XVII)*, 1ª ed., Universidad Iberoamericana, México, 1993.
- DE LEÓN, fray Luis, *Poesía completa*, ed. de José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1990.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, *Romancero hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2ª ed., Espasa-Calpe, Madrid, 1968.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, 2ª ed., trad. del alemán por Fernando Vela, Revista de Occidente, Madrid, 1965.
- ROUGEMONT, Denis de, *El amor y occidente*, Kairós, Barcelona, 1978.
- SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual. Poesías*, ed., estudio y notas de Cristóbal Cuevas García, Alhambra, Madrid, 1979.
- URQUIZA, Concha, *Poesías y prosas*, El Estudiante, Guadalajara, 1971.

“LA MUJER SABIA Y EL PUETA”¹

*Guillermo Velázquez B.*²

Para Yvette Jiménez de Báez

26 de abril de 2004

1

Yo conocí a Yvette Jiménez
en Huajuapán de León,
viviendo mi transición
de cerros a terraplenes;
se hacían ya sentir los genes
que definían el destino
de un hombre, yo, un gambusino
que al son de su corazón
abrazó la tradición
del *huapango campesino*.

¹ Texto manuscrito, en tinta negra, en un cuaderno de pastas duras forrado con papel de algodón hecho a mano. En la parte superior derecha de la portada tiene una figura recortada de un pájaro prehispánico color naranja. Cada décima está escrita en el recto de cada una de las hojas interiores del mismo papel de algodón hecho a mano.

² Compositor, guitarrero, trovador y director del grupo “Los Leones de la Sierra de Xichú”, Guillermo Velázquez inició su encuentro con la poesía y la música desde muy joven, pero no es sino hasta 1977 cuando se integra por completo a este género popular, guiado por la sabiduría y la sensibilidad de los viejos músicos trovadores. Su trabajo ha incorporado desde siempre las preocupaciones sociales, culturales y políticas que forman parte de sus vivencias como creador bien plantado en su tiempo. En su haber

2

Del huapango campesino
 andaba yo apasionado:
 las topadas, el tablado,
 las amistades, el vino...
 mucho sol, mucho camino,
 mucho ir de la orilla al centro...
 años de asombros, de encuentro
 para un trovador de gesta,
 —y preguntas sin respuesta
me guitarreaban por dentro.

3

Me guitarreaban por dentro
 acordes insospechados
 cuando fuimos invitados
 por la SEP,* y dije: ¡Le entro!
 Ahora que me reconcentro
 en un tiempo tan feliz
 redescubro la raíz
 de aquel árbol de fandango
 que diseminó el huapango
del Norte al Sur del país.

existen más de 22 grabaciones, algunas editadas por Pentagrama, Conaculta y otras editoriales. Ha cantado y grabado con múltiples artistas, entre ellos: Óscar Chávez, Sergio Félix, David Filio, Nina Galindo, Lili Tamayo, Guillermo Briceño, Hebe Rosell, Carlos Porcel "Nahuel", Víctor Zuccoli, Fabián y Gabriel Henríquez, Jesús Paredo, Jorge García, entre otros.

* En los años ochenta, la Secretaría de Educación Pública (y después el ISSSTE) tuvieron un importante programa de difusión cultural y fuimos invitados a participar

4

Del Norte al Sur del país
 la décima caminaba
 y el son serrano le daba
 razón de ser y matriz.
 Yo ignoraba —*excuse me, please*—
 los alcances que tenía
 y en la trashumancia mía
 para una "Presentación"
 a Huajuapán de León
llegamos un cierto día.

5

Llegamos un cierto día
 a esa ciudad de Oaxaca
 y en afán de toma y daca
 —husmeando "a ver que salía"
 entré en una librería
 pequeña, y un libro vi
 como esperándome a mí
 (¿predestinación?, ¿azar?)
 "LA DÉCIMA POPULAR
 EN PUERTO RICO" —*léí*—

(era la primera vez que salíamos de la región). [Nota del trovador; sus notas irán siempre con asterisco].

6

“...*EN PUERTO RICO*” —*leí*—
 YVETTE JIMÉNEZ la autora
 “¿Y quién será esta señora?”
 —viendo el título inquirí—.
 Compré aquel libro y sentí
 que un gran tesoro adquiría
 ¡era el único que había!
 Yo ni me lo imaginaba
 y a mí que tanto buscaba
¡una puerta se me abría!

7

Una puerta se me abría
 ¿“Puerta” digo?, ¡No!, ¡un zaguán!
 disfruté como el buen pan
 cada renglón que leía
 ávidamente bebía
 décimas y reflexiones
 me afloraron intuiciones
 que jamás había sentido
 ¡Y fue como un estallido
de nuevas constelaciones!

8

De nuevas constelaciones
 se empezó a poblar mi canto
 juglar de fiesta y quebranto,

guitarrero de pasiones...
gracias a Yvette y a sus dones
(ella el Quijote, yo Sancho)
entre la ciudad y el rancho
a las tupidas y ralas
se hicieron firmes mis alas
y el cielo mucho más ancho...

9

Y el cielo se hizo más ancho
gracias a aquella "doctora",
sensible investigadora
que me animó a un zafarrancho,
del que no me desengancho
ya ni con grúa, y no les miento:
aquel libro, aquel momento
fueron en mi vocación,
toda una revelación
y un invaluable cimientto.

10

Un invaluable cimientto
que ahorita estoy celebrando
los años fueron pasando,
le di cauce al sentimiento...
luego, ¿para qué les cuento!,
fui a Puerto Rico —¡yes! nenes—
y me di los parabienes
porque a dondequiera que iba

se volvía palabra viva
el libro de Yvette Jiménez.

11

El libro de Yvette Jiménez
 fue como mi buena estrella;
 luego la conocí a ella
 —adivinen en qué andenes—,
 iban y venían los trenes
 de sílabas y fragancias,
 enjambres de consonancias,
 canto abriéndose camino
 y, como siempre, el destino
conjugó las circunstancias.

12

Conjugó las circunstancias,
 no don Vicente Espinel;
 fue la vida en su tropel,
 su sabiduría y mis ansias;
 hoy que dejo estas constancias
 casi me atrevo a pensar
 que si eso de “reencarnar”
 tiene también consonantes,
 tal vez ya existimos antes
en otro tiempo y lugar...

13

En otro tiempo y lugar
que hoy se traducen en éste:
del DJ al arcipreste³
y del rapero al juglar...
Ya puestos a imaginar
(en hipótesis abrevio),
si a las fantasías me atrevo
sería yo —¡qué delirante!—
un *blade runner* o un mutante
en el mítico Medioevo.

14

En el mítico Medioevo
me conecto al internet,
para decirles que a Yvette
en mi corazón la llevo.
Muchos vislumbres le debo
y ser su amigo me ufana;
a repique de campana
quiero decir con vehemencia
que admiro su inteligencia
y su calidad humana...

³ *Disk jockey* 'el que mezcla los discos de acetato en algún evento'. Posiblemente, el Arcipreste es Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, autor de *El libro de buen amor*, del siglo XIV, escrito en mester de clerecía, fundado en la lengua y la cultura orales de la época.

15

De su calidad humana
hay constancia permanente,
y para mí es evidente
que algo íntimo nos hermana.
Yvette: la emoción me gana
porque en un perenne abrazo;
vivimos al mismo paso
desde México a Xichú:
en el cubículo tú
yo trovando a campo raso.

16

Yo trovando a campo raso,
y tú en la investigación:
dos partes del mismo son
y vino en el mismo vaso.
Ya eres un verso que enlace
de manera natural,
vibras en lo más vital
de la tradición serrana,
ya eres cuerda en la jarana
y agua del mismo caudal.

17

Agua del mismo caudal
son tus hallazgos valiosos
y los versos luminosos

que engarza un buen decimal.
Tú eres una intelectual
pero también una artista
mujer sensible, analista
¡eres todo eso a la vez!:
deslumbrante sencillez,
piedra de río y amatista.

18

Piedra de río y amatista,
pero no te ruborices,
ni mucho menos teorices
sobre un poeta decimista
que ni es un gran "repentista",
ni siente culpa por ello
cuando convierte en destello
lo que piensa y lo que ve
"desde la punta del pie
hasta el último cabello".*

19

Hasta el último cabello
el tiempo sube y se asoma,
porque aún persiste el aroma
de aquel recuerdo tan bello;
20 años hace de aquello

* Así reza un canto de "Coronación de angelito": "Vamos en nombre de Dios / a vestir este ángel bello, / desde la punta del pie / hasta el último cabello".

y están de pie los rastrojos:
 un libro, años en manojos,
 y éste es el libro, está aquí,
 lo estoy viendo frente a mí
¡Y mirándome tus ojos!

20

Y mirándome tus ojos
 quiero decir y diré
 que 20 años esperé
 para descifrar cerrojos
 y al ver entre mis abrojos
 tan intensísimo yuyo
 Yvette: hoy te retribuyo
 y de insólita manera
 doy mi quinta huapanguera
por un autógrafo tuyo.

21

Por un autógrafo tuyo
 en este libro entrañable
 y hasta donde me sea dable
 contigo estaré, y concluyo:
 en mi formación incluyo
 tu palabra decisiva...
 que mi décima efusiva
 en todos los pechos vibre:
 ¡Viva Puerto Rico libre
 e Yvette Jiménez que viva!

Entre la tradición y el canon.
Homenaje a Yvette Jiménez de Bdez
se terminó de imprimir en agosto de 2009
en los talleres de Publidisa Mexicana, S.A. de C.V.,
Calzada Chabacano 69, Planta Alta, Col. Asturias, 06850 México, D.F.
Porrada de Irma Eugenia Alva Valencia.
Tipografía y formación a cargo de
Patricia Zepeda, en Redacta, S.A. de C.V.
La edición estuvo a cargo de la Dirección de Publicaciones
de El Colegio de México.

Procedente de su natal Puerto Rico, Yvette Jiménez de Báez llegó a México a comienzos de los años cincuenta del siglo xx con el ánimo y la firme convicción para estudiar la literatura y la cultura mexicanas. Desde entonces, su pasión por México se ha traducido en numerosos estudios sobre la poesía y la narrativa de nuestro país, sobre la música y las tradiciones populares mexicanas y en la fundación de importantes seminarios dedicados al estudio de estos problemas de investigación. Asimismo, durante casi cincuenta años Yvette Jiménez de Báez ha sido profesora de múltiples generaciones en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios en El Colegio de México, por esta razón se reúnen en este libro una serie de voces y de artículos que se dedican como merecido homenaje a los trabajos y los temas preferidos por esta investigadora. A los estudios sobre la narrativa canónica mexicana (Azuela, Yáñez, Rulfo, Arredondo, Dávila) se suman algunos trabajos sobre la poesía, las tradiciones populares y la etnomusicología. Honran también a la maestra las voces poéticas de José Emilio Pacheco y Guillermo Velázquez. Además de ofrecerse un recuento de las experiencias y las actividades académicas de Yvette Jiménez de Báez, en las páginas de este libro se puede percibir la amplitud de la curiosidad de esta estudiosa, que inspira a muchos investigadores que ofrecen aquí un tributo a la maestra y a la versatilidad de nuestra rica cultura.

ISBN: 978-607-462-042-9



9 786074 162042 9