Boletín de Literatura Oral

13 (2023)

Esta
publicación está
sujeta a una licencia *Creative*
Commons Attribution 4.0 International license.
Informamos de que está permitido copiar y redistribuir el material
en cualquier medio o formato, así como remezclar, transformar y crear a partir
del material con cualquier finalidad, incluso comercial.
En cualquiera de estos supuestos, debe
reconocer adecuadamente
la autoría.

Reconocimiento
CC BY 4.0

© 2023 de la edición:
Universidad de Jaén
David Mañero Lozano
Boletín de Literatura Oral, n.º 13
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.v13

Director / Editor
David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)

¶

Secretario de redacción
Juan Alfonso Guzmán Viedma (Universidad de Jaén)

¶

Editora de reseñas
Carmen Conti Jiménez (Universidad de Jaén)

¶

Comité editorial
Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)
Alberto del Campo Tejedor (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla)
Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)
Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)
José Checa Beltrán (csic, Madrid)
Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)
Paloma Díaz-Mas (csic, Madrid)
Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)
Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)
Camiño Noia Campos (Universidad de Vigo)
José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)
Pedro M. Piñero Ramírez (Universidad de Sevilla)

¶

Comité científico internacional
†Samuel G. Armistead (University of California, Davis)
†Alan D. Deyermond (Queen Mary and Westfield College, Londres)
Giuseppe Di Stefano (Universidad de Pisa)
Margit Frenk (Universidad Nacional Autónoma de México)
†Aurelio González (colmex, México)
Mariana Masera (Universidad Nacional Autónoma de México)
Suzanne H. Petersen (Universidad de Washington)
Augustin Redondo (Universidad Sorbonne Nouvelle)

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13

Índice

Artículos 7

María Sánchez Pérez
La delicada frontera entre oralidad y escritura: a propósito de un caso tremendista de principios del siglo XVI 7

Ahmed Salem Ould Mohamed Baba
Pareados ḥassaníes llamados *givān*, o la brevedad convertida en expresividad poética 26

Francisco Moscoso García
Las Misioneras de Nuestra Señora de África y la recogida de literatura oral en el Sáhara argelino: un cuadernillo anónimo escrito en torno a los años 1970 40

Manuel Flores Sánchez y Alberto Del Campo Tejedor
El trovo alpujarreño: «armas de los débiles», «economía moral» y «bien limitado» 66

Sara Viera Mendoza
Vampira, santa y curandera: la construcción de la leyenda urbana de Sarah Ellen 92

Nestor Taipe, Mery Laurente y Elena Taipe
Consecuencias imaginarias del incesto andino-amazónico: Qarqachas, mulawarmis, demonios, gusanos, granizos y condenados 125

Irene Fernández García
Relevancia de la tradición oral en la narración oral urbana contemporánea: investigación de campo en Argentina y España . . 145

Daniel Gutiérrez Rojas
La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño 178

Andrea Perales Fernández de Gamboa, Gema Lasarte Leonet, Amaia Álvarez-Uria
La improvisación oral en Latinoamérica según sus protagonistas femeninas 218

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13

La delicada frontera entre oralidad y escritura: a propósito de un caso tremendista de principios del siglo XVI [RM 815]

The Delicate Frontier Between Orality and Written Literature: A Case-Study of an early Sinteenth-Century Sinister Account of Events

María Sánchez-Pérez
(IEMYRhd – Universidad de Salamanca)
mariasanchezperez@usal.es
https://orcid.org/0000-0003-3411-4308

Abstract: The present study is an approach to the first 16th century poetry chapbook written around a terrific theme. It would be, therefore, the first so-called «dreadful and appalling event» printed in poetry. We can see that it is an ancient sample for its formal outline and its content, and it is presented as a mixture of oral and written poetry of the early 16th century. Furthermore, the reported events must had happened. Thus we are faced with one of the firsthand news on a horrific subject that was disseminated orally and written at the dawn of the second half of the 16th century.

Keywords: Chapbooks, popular literature, *relaciones de sucesos*, *casos horribles y espantosos*, violence.

Resumen: En el presente trabajo se aborda el primer pliego suelto poético del siglo XVI que conservamos de temática tremendista. Sería, por tanto, el primer «caso horrible y espantoso» impreso en verso. Por sus rasgos formales y de contenido se observa que es un espécimen primitivo que, a principios del siglo XVI, se muestra a medio camino entre la oralidad y la escritura. Además, los hechos que allí se narran debieron ocurrir realmente, por lo que nos encontramos ante una de las primeras noticias de tema truculento que debió difundirse de manera oral, pero también impresa en los albores del Quinientos.

Palabras-clave: Pliegos sueltos poéticos, literatura popular, relaciones de sucesos, «casos horribles y espantosos», violencia.

Durante los primeros años e incluso con el asentamiento definitivo de la imprenta, la delicada frontera entre oralidad y escritura es difícil de delimitar. Dicho de otra manera: sabemos que determinados textos, obras o incluso géneros literarios corrieron y se difundieron tanto de boca a oído como de manera impresa.

Tomando como punto de partida los pliegos sueltos poéticos, sabemos que acercarse al fenómeno de la «literatura popular impresa» resulta, todavía hoy en día, complicado y en cierto modo inabarcable[1]. En los primeros años, en especial en la primera mitad del siglo XVI, la poesía de cancionero[2], pero fundamentalmente el romancero, son géneros que dominan el panorama de la literatura popular en verso. Sin embargo,

[1] Sobre el fenómeno de la literatura de cordel, remitimos a la panorámica ofrecida en Carro Carbajal y Sánchez-Pérez (2008). Véanse, asimismo, los estudios más recientes ofrecidos por Puerto Moro (2021); y Casas-Delgado y Collantes (2022).

[2] Para la poesía cancioneril en pliegos del siglo XVI consúltese Puerto Moro (2020).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

a mitad de esa centuria conoció un destacado desarrollo el género denominado como «relaciones de sucesos»[3]. Dentro de ellas, ocuparon un lugar privilegiado los «casos horribles y espantosos», que tuvieron un crecimiento masivo especialmente a partir de la segunda mitad del siglo xvi y será uno de los géneros favoritos del público hasta el ocaso de esta literatura de cordel[4]. En este tipo de narraciones abunda el tremendismo y se relatan todo tipo de hechos atroces: parricidios, torturas, crímenes y asesinatos de la más variada índole. Normalmente, si nos atenemos a los primeros siglos de producción de estas obras, las historias narradas en estos pliegos sueltos son difícilmente comprobables. Aunque siempre se presentan como verídicas –dentro del imaginario de la época y frente al público receptor del momento–, es prácticamente imposible demostrar si son fruto de hechos verdaderos y especialmente difícil resulta en los pliegos más alejados en el tiempo, como puede ser el siglo xvi[5].

El primer caso horrible y espantoso que conservamos en pliegos sueltos en verso del siglo xvi data de la primera mitad de la centuria. Su descripción tipobibliográfica es la siguiente[6]:

> ¶ Coplas hechas sobre vn caso | acontescido en Xerez de la frontera de vn hombre q̄ mato ve- | ynte y dos personas a traycion.
>
> A continuación el texto a dos columnas.
>
> – Gentes de todas naciones llorad cō tragos de hiel.
> – Casa mōte alegre por mal te vierō. Cancion q̄ se cāta al tono de los comēdadores por mi mal os vi.
>
> 4.º [2] hojas, letra gótica, s. i. t. [Sevilla, Jacobo Cromberger, hacia 1515]

[3] En 1995, en Alcalá de Henares, se celebró el primer coloquio internacional sobre las relaciones de sucesos, cuyo título fue *Las Relaciones de sucesos en España (1500-1750)* que dio lugar al siguiente volumen monográfico: García de Enterría *et al*., (1996). Unos años más tarde, en 1998, se creó la Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) (puede verse su página web en http://www.siers.es/siers/principal.htm) y bajo su amparo han ido celebrándose periódicamente diferentes coloquios con el fin de estudiar estas obras. Estos encuentros han dado lugar a sus correspondientes publicaciones: López Poza y Pena Sueiro (1999); Paba (2003); Civil, Crémoux y Sanz (2008); Bégrand (2009); Cátedra y Díaz Tena (2013); García López y Boadas (2015); Ciappelli y Nider (2017); y, por último, Torres, Tropé y Espejo Surós (2021). Todos estos volúmenes se encuentran disponibles en la siguiente página web: http://www.siers.es/publicacion/acta/listar.htm [consultada el 17/02/2023]. Además, no es la única producción bibliográfica que se ha publicado sobre el asunto, por lo que deben consultarse también los boletines informativos de la SIERS: https://siers.es/boletin/listar.htm [consultada el 17/02/2023]. Del mismo modo, es imprescindible Gonzalo García 2010.

[4] Para los casos horribles y espantosos puede verse una panorámica en Sánchez-Pérez (2011).

[5] Es obvio que no ocurre exactamente lo mismo con hechos narrados en pliegos más cercanos a nuestro tiempo. Así, por ejemplo, en un trabajo de 2011 (de)mostramos cómo unos crímenes ocurridos en Galicia a mediados del siglo xix, protagonizados por el que hoy en día se considera el primer y único caso de «hombre lobo» en España —Manuel Blanco Romasanta—, fueron documentados no solo en pliegos sueltos de la época, sino que también han sido cantados por intérpretes modernos y difundidos en programas actuales del cine y la televisión. Remitimos, de nuevo, a Sánchez-Pérez (2011).

[6] Seguimos la entrada 815 de la obra de Rodríguez Moñino (1997) (A partir de aquí, cuando nos refiramos a los diferentes asientos de esta obra, lo indicaremos con las siglas RM). Véase también la misma entrada en Askins e Infantes (2014). Si tenemos en cuenta, además, el asiento RM 815.5, existió un pliego mencionado por Hernando Colón en su *Abecedarium B* (n. 12226, cols. 701 y 1434) que actualmente nos es desconocido y que contenía la primera composición de nuestra pieza.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

El hecho de que esta pieza conste solamente de dos hojas nos obliga a pensar que nos hallamos en los comienzos del fenómeno de la literatura popular impresa, es decir, en una época en la que todavía no se ha consolidado la tipología típica de este tipo de obras, puesto que el formato predominante será el formado por cuatro hojas y, por lo tanto, ocho páginas[7]. Tampoco sabemos nada de su autor, a pesar de que lo más frecuente en estos casos horribles y espantosos en verso —al menos en los del xvi— es que conozcamos la autoría de la obra. La brevedad del título —que no consta de las secciones típicas de otros casos[8]— es un elemento más que nos hace pensar en un espécimen bastante primitivo. Y es que, en efecto, se trata de un pliego suelto postincunable[9], salido de las prensas sevillanas de Jacobo Cromberger hacia 1515[10]. Siguiendo las indicaciones de RM 815, el único ejemplar que hoy conservamos se encuentra en la Biblioteca Nacional de Francia (signatura: Rés. Yg. 99) y habría pertenecido a J. J. de Bure. Su adscripción a la imprenta sevillana de Jacobo Cromberger [*c*. 1515] la realizó Frederick John Norton (1978, n.º 879). Dicha datación fue también aceptada por Julián Martín Abad (2001, n.º 497). Este pliego fue brevemente estudiado por Elena del Río Parra en dos trabajos complementarios[11]: en el primero (2016a, en concreto pp. 221-223) analiza de manera sucinta el contenido; y, en el segundo (2016b), ofrece localización, transcripción y reproducción digital del pliego[12]. Nuestra intención es editar el texto con el fin de profundizar en su análisis y estudio[13]:

[1]

¡Gentes de todas naciones
llorad con tragos de hiel,
rasgad vuestros coraçones
por los niños y varones
que mató un hombre cruel!
¡Y la gente castellana
oya con entera gana
cómo aqueste de quien hablo

[7] Puede corroborarse en Rodríguez Moñino (1997: 15): «Un pliego, es decir, una hoja de papel en su tamaño natural, doblada dos veces para formar ocho páginas». Con todo, debemos tener en cuenta que el pliego de dos hojas es relativamente común en época postincunable.

[8] Para las secciones más habituales de esos títulos o paratextos de estas obras, véase Cátedra (2002), especialmente páginas 225 y siguientes.

[9] Para los pliegos sueltos postincunables y, en especial para el caso que nos ocupa, véase Puerto Moro (2012). Puede consultarse también Martín Abad (2001).

[10] Con él se inicia una dinastía de impresores de larga trayectoria e importante actividad en la Sevilla del siglo xvi. Según Juan Delgado Casado, se trata del «iniciador de una familia [de] impresores que trabaja en Sevilla durante la primera mitad del siglo xvi y posiblemente el más importante de los que tienen taller en dicha ciudad, con obras abundantes y de gran calidad» (Delgado Casado 1996: 170-172). Se señala también en Rodríguez Moñino (1997: 30) lo siguiente: «De Jacobo Cromberger conocemos impresos fechados entre 1504 y 1525, además de numerosos documentos desde 1503 hasta 1527 en que fallece. Sus talleres debieron de tener una enorme labor no sólo de libros sino también de opúsculos y pliegos sueltos, lectura propia para la masa enorme de gente poco docta que llenaba Sevilla en los albores del descubrimiento y colonización de América». Para los Cromberger, pueden consultarse los siguientes trabajos de Griffin (1988, 1991 y 1993).

[11] Agradecemos la amabilidad de Elena del Río Parra, quien nos facilitó sus estudios sobre el tema.

[12] Hay reproducción digital accesible en Gallica (biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia): https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8534319 [consultada el 27/02/2023].

[13] Para la transcripción y edición del pliego hemos seguido las normas que aparecen recogidas en el *Proyecto de investigación "Cultura popular y cultura impresa"* (2003), pp. 8-9.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

hizo obras de diablo
teniendo la forma humana!

¡Qué cosa tan d'espantar!
¡Qué hecho de aborrecer!
Grima pone en lo pensar,
gran dolor en lo contar,
gran temor en lo saber.
Todo hombre, en solo oíllo,
se turba y para amarillo,
y a qualquier pensando en ello
se le espeluca el cabello
con espanto no cenzillo.

Desque Dios por su bondad
hizo a Adán, hombre primero,
nunca fue tan gran maldad,
ni con tanta crueldad,
ni hecho tan carnicero,
ni con tan orribles daños,
hechos con tales engaños,
el año del nascimiento
encima de mill que cuento
catorze e quinientos años.

Contando, sin entrevalo,
el hecho por su viaje,
en Xerez, que aquí señalo,
levantóse un hombre malo,
aunque no de mal linage,
de buena disposición,
aforrado de traición,
do su nombre por perverso
nombrará el siguiente verso:
es Christóval Salmerón.

Mirad qué maldad sin cabo,
sin oírse tal jamás,
osadía que no alabo
matar a un hombre en su cabo
bien veinte, si no son más.
En un arboleda fuera,
casi media legua entera
de la ciudad que aquí digo,
donde el qual enemigo
usava desta manera.

Vestido de seda y grana
por encubrir sus falsías,
salía con cara sana
y endiablada gana

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

al arenal muchos días, [h1v]
donde sirvientes cogía,
a los que les prometía
que, acabada su hazienda,
les pagaría sin contienda
en su mesma casería.

Pero ved cómo pagava
a quien dineros pedía:
fengía que algo olvidava
en la ciudad y embiava
y dexava al que quería,
y quando se assegurava
el huésped y reposava
el malvado a traición,
con un mocho de açadón
los sesos le quebrantava.

Porque no sintiesse alguno
algo desto, fengía gozo,
pero no viendo a ninguno,
arrastrando uno a uno,
los echava en un gran pozo.
Después del hombre assí echado,
quando era preguntado
por el que no parescía,
que «se despidió –dezía–
y se fue y le ovo pagado».

A muchos assí engañava
también por otro camino,
diziendo que allá guardava
en el campo y encerrava
cevada e azeite e vino,
donde a muchos camineros
engañava y azeiteros
y con vino a mercadores,
donde a muchos pecadores
mató por robar dineros.

Y a quien moneda sentía
dezía que avía de vender
novillos que allá tenía,
que fuesse en su compañía
para se igualar y ver,
y dezía tarde iremos
y allá nos acostaremos
pues ay buena cama y cena,
que al alva, en ora buena,
vistos nos igualaremos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

Después ya de aver cenado,
dormidos dende a poquito,
levantávase el malvado
e ya lo tení achocado
con el açadón maldito,
do dellos al pozo echava,
otros por casa enterrava,
salvo uno par de un huerto,
por el qual fue descubierto,
que fuera de casa estava.

Mirad qué ley mantenía
el traidor lleno de aleve,
que a un niño que él tenía,
que crio y su pan comía
de ocho años hasta nueve,
porque a su señora cierto
dixo que vido cubierto
un hombre con una manta,
como niño que se espanta
lo lançó en el pozo muerto. [h2r]

De qualquier que allí moría,
si asno o rocín quedava
o hacá luego partía
y doquiera lo vendía
al primero que encontrava,
e assí de los que mató,
rocines, asnos vendió
por lugares comarcanos,
y el dinero assí en sus manos
a su estancia se bolvió.

Lo qual pienso duraría
veinte y dos meses o más,
haziendo sin compañía
tan cruel carnecería,
qual nadie hizo jamás.
Con sus secretos malinos,
como no eran vezinos,
mas estraños y agenos,
nunca los hallavan menos,
aunque morían los mezquinos.

De manera que él echó
en el pozo veinte y dos,
otros por casa enterró,
que cementerio quedó
hecho, aunque no de Dios.
El propio les conbidava
uno a uno y los matava,
mas visto desque él huyó

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

luego el pozo se cató
que el hedor lo amonestava.

Y del pozo los sacaron
y sacaron albardones,
enxalmas, cinchas hallaron,
mantas, ropas que quebraron
a muchos los coraçones.
Sayos de muchas colores
y pellicos de pastores,
çaragüelles y cossetes,
calçones, gorras, bonetes,
camisones con labores.

Sacaron con garavatos,
también del pozo, jubones,
antiparas y çapatos,
otros muchos viejos hatos,
calças con muchos botones,
lo qual gran dolor ponía
a la gente que lo vía,
dando a Dios gemidos fuertes
pues tantos males y muertes
su justicia consentía.

«Montealegre» se dezía
aquella triste morada,
do tanto mal encubría
el traidor que la tenía
de tanto muerto poblada.
Del mesmo es de espantar
poder día y noche estar
con los mesmos que él matava
y estar do los enterrava,
osando entre ellos andar.

EXCLAMACIÓN CONTRA EL MATADOR

Di mal hombre: ¿adónde estavas?
Di malvado: ¿qué sentías?
Dinos: ¿qué pienso pensavas [h2v]
quando las almas sacavas
de muchos que conoscías?
Tu sangriento coraçón
no tuvo recordación
de aquel niño que criaste
y con tus manos mataste
sin aver dél compassión.

Cabeça de Lucifer,
tu misma maldad te assombre,

pues no toviste entender
que eras hijo de muger
ni que fue tu padre hombre;
que si con ojos humanos
vieras que tenías hermanos,
nunca osaras sin razón
achocar tanto varón,
assí con sangrientas manos.

Di miembro de Satanás,
di manos de Berzebú,
¿qué·s de ti?, ¿adónde irás?
Puesto que en mundo estás
ya con ellos andas tú.
Por tanto quiero cessar,
que si pensasse contar
tus maldades y traiciones,
en mil coplas y renglones
sería nunca acabar.

[2]

CANCIÓN QUE SE CANTA AL TONO DE *LOS COMENDARORES POR MI MAL OS VI*

Casa «Montealegre» por mal te vieron
los tristes cuitados que en ti murieron.

Tu malvado dueño, queriendo robar,
combidava a muchos para en ti folgar,
colación les dava por assegurar,
matólos de noche desque dormieron.

Casa «Monte[*alegre» por mal te vieron*
los tristes cuitados que en ti murieron.]

A otros dezía que fuessen a ver
vinos que tenía allá para vender,
levassen dineros al precio hazer
assí ivan los tristes a do fenecieron.

Casa «Monte[*alegre» por mal te vieron*
los tristes cuitados que en ti murieron.]

Muchos a ti ivan por plazer tomar,
tu dueño que dixe mal hombre sin par,
estando seguros después de acostar
el fin que les dava no merescieron.

Casa «Monte[*alegre» por mal te vieron*
los tristes cuitados que en ti murieron.]

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

A los que a ti ivan a holgar con él
dezía te dixesen «Alegre vergel»,
tornóseles todo amargura y hiel,
llorad el triste trago que allí sintieron.

Casa «Monte[*alegre» por mal te vieron*
los tristes cuitados que en ti murieron.] [25]

Con su cauteloso y falso bivir
llevó assí a los tristes diziendo a reír,
no viendo el engaño fueron a morir
donde vida e bienes todo perdieron. [30]

Casa «Monte[*alegre» por mal te vieron*
los tristes cuitados que en ti murieron.]

¡Qué dirá tu dueño, varón infernal,
que assí mató a tantos sin hazelle mal,
quando allá en sus tierras supieren lo tal [35]
tristes de las madres que los parieron!

Fin.

Lo que se nos narra en este pliego es un crimen cometido que, según su autor, «nunca fue tan gran maldad, / ni con tanta crueldad, / ni hecho tan carnicero» (vv. 23-25). Por tanto, se nos anticipa ya desde el comienzo que nos hallamos ante un suceso atroz, propio de los «casos horribles y espantosos». Comienza la obra con una larga introducción formada por tres quintillas dobles[14]. Como estudiamos en otra ocasión, analizando las formas métricas de todos los pliegos sueltos poéticos del siglo XVI, la métrica del romance suele ser la predilecta para narrar hechos cuya veracidad parece innegable, mientras que las quintillas solían quedar relegadas para textos en los que predominaban los elementos sobrenaturales o maravillosos (Sánchez-Pérez, 2015). Sin embargo, en este caso no será así.

En la primera quintilla se exhorta al auditorio, provocando ya desde los primeros versos la conmoción y el asombro ante los hechos tan luctuosos que se van a relatar[15]. La segunda estrofa incide en lo espantoso del caso, enfatizando el dolor y temor que causará a quienes escuchen lo ocurrido. Las exclamaciones inciden directamente en el tono de aflicción, moviendo los afectos del auditorio desde el comienzo mismo de la exposición. La última quintilla doble de la introducción expresa de manera hiperbólica que nos hallamos ante el más fiero caso que jamás se haya contado. Asimismo, sitúa cronológicamente los hechos referidos en la fecha de 1514.

Nos hallamos, por tanto, ante el típico exordio en el que se procura mover los afectos de los oyentes o lectores, y por lo tanto, suscitar una participación emotiva (*movere*) mediante recursos estilísticos patéticos, ligados al *pathos* y que, en este caso, provocarían fundamentalmente miedo e indignación[16].

[14] Para esta forma métrica véase Baranda (1986).

[15] Sobre las técnicas de declamación y convocación del público a través de los pliegos sueltos, véase Sánchez-Pérez (2006).

[16] Para la retórica propia de estas obras, consúltense García de Enterría (1990) y Sánchez-Pérez (2005).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

Comienza el autor entrando en materia —en la *narratio* propiamente dicha— localizando el lugar de los sucesos en la ciudad de Jerez de la Frontera. En el pliego se nos cuenta que allí «levantóse un hombre malo / aunque no de mal linaje» llamado Cristóbal Salmerón, quien se dedicaba a engañar a diferentes individuos para robarles y matarlos después. Se trataría, por tanto, de alguien de buena condición, pero que no por ello está exento de realizar los crímenes más espantosos. Continúa así con el tono hiperbólico —«Mirad qué maldad sin cabo, / sin oírse tal jamás», (vv. 41-42)—, mostrándonos cómo vestía buenos ropajes para engañar a sus víctimas y cómo actuaba mediante una contraposición de su actitud: «Vestido de seda y grana, / por encubrir sus falsías, / salía con cara sana / y endiablada gana» (vv. 51-54).

La mayor parte de la narración se basa casi exclusivamente en la enumeración de los engaños que llevaba a cabo para atraer a sí a huéspedes, mercaderes, comerciantes, etc., y matarlos después. El robo será una de las causas principales por la que se cometan todos estos crímenes; sin embargo, el autor de estas coplas incide también en el carácter perverso y depravado del protagonista, ya que llega a asesinar a un niño que él mismo criaba. Narrativamente, no se explica de manera exacta la presencia de este pequeño en su casa –aunque veremos más adelante a qué puede referirse–, pero poco importa para mostrar ante el auditorio lo que el autor pretende: mover (*movere*) los afectos del público hacia las lágrimas y la indignación (*indignatio*) por los hechos ocurridos. Por último, se nos dice que el asesino huyó y, por el hedor que salía del pozo, se descubrieron sus crímenes.

A continuación, se incluye una *Exclamación contra el matador* donde el autor se dirige directamente al protagonista de la obra, interrogándole e insultándole. Recordemos que la exclamación o ecfonesis es precisamente una figura retórica que tiene como finalidad comunicar una emoción intensa.

Termina el pliego con otra composición en la que el autor se dirige de nuevo al criminal. Se trataría de una canción que, tal y como se señala en el texto, se canta al tono de «Los Comendadores por mi mal os vi»[17]. Esta segunda composición se ha construido, por tanto, sobre una tonada ya conocida para volver a recordar al auditorio los crímenes y atrocidades referidos en la primera narración. En este sentido, recuerda en buena medida una de las secciones más importantes que estipulaban las retóricas: la recapitulación (*peroratio*)[18]. Destaca también el hecho de que encontremos ahora un cambio de métrica en esta última composición; ello se debe, sin duda, a los distintos efectos que se pretendían conseguir en el auditorio. Es muy probable que, al llegar este momento, quienes escucharan al coplero conocieran la tonada y podrían acompañarlo en su representación, haciéndoles partícipes del proceso de difusión —*performativa*— de estas coplas.

Una vez analizado el contenido del pliego y teniendo en cuenta también las características formales que señalábamos al principio podemos afirmar que nos hallamos ante un extraño y llamativo «caso horrible y espantoso». El hecho de que se trate de un espécimen primitivo nos llevaría a pensar que las características propias de estas piezas aún no estaban fijadas, en esos delicados límites entre oralidad y escritura a los que nos referíamos al principio.

[17] Se trata de una canción popular emparentada con la conocida como «Leyenda de los comendadores de Córdoba» o «Leyenda de la Torre de la Malmuerta». Aunque sean relatos legendarios, están basados en un hecho histórico sucedido en Córdoba, en 1448.

[18] La canción conclusiva como cierre de un pliego noticiero —que hallamos ya en este espécimen primitivo— llegará a convertirse en patrón común; véase, por ejemplo, Puerto Moro (2008).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

Son varios los aspectos que llaman nuestra atención: es un pliego de solo dos hojas, es un texto anónimo y carece de datos concretos sobre la edición de la propia pieza[19]. Además, el título no responde a las secciones típicas de estas relaciones de sucesos ni contiene los términos más manidos de este tipo de composiciones –«caso espantoso», «caso admirable y espantoso», «caso orrible y espantoso», etc.[20]– frente a las simples «coplas» que encabezan el título de nuestra obra.

El propio contenido de la pieza tampoco es muy común. Bien es cierto que muchos pliegos sueltos no contienen una única composición. Es frecuente, tanto en las relaciones de sucesos como en los «casos horribles y espantosos», que el pliego contenga más de una composición –dos relaciones; una relación y una canción no emparentada con el asunto principal; una relación y un villancico, etc.–, pero las que encontramos en nuestra obra no son habituales: una relación propiamente dicha donde se incluye esa *Exclamación contra el matador* y una canción que se «canta al tono de los Comendadores» cuyo contenido está directamente vinculado con el tema de la primera composición. Por otra parte, quien esté familiarizado con los pliegos sueltos poéticos que narran estos horribles casos observará que el final de la narración principal también es inusual: la mayor parte de estas obras se cierra con una justicia civil o divina que castiga al criminal. Nada de esto ocurre en nuestra pieza, pues se señala que consiguió huir sin ser apresado: «desque él huyó» (v. 148) o «¿qué·s de ti?, ¿adónde irás?» (v. 203).

Por último, es muy infrecuente encontrar el nombre completo de los protagonistas que cometen o se ven involucrados en estos crímenes. Por lo tanto, son muchos los aspectos, tanto desde el punto de vista formal como del contenido, que no responden a las características propias de otros casos tremendistas. Algunas de ellas se deben probablemente a que nos hallamos ante un pliego suelto postincunable datado hacia 1515 aproximadamente. Como señalábamos al principio, se trata del primer «caso horrible y espantoso» del siglo xvi publicado en un pliego suelto poético. Tendremos que esperar hasta 1574 para encontrar la siguiente relación de sucesos de este tipo[21]. Es decir, solo conservamos este pliego de la primera mitad del siglo xvi y tendremos que esperar casi sesenta años para encontrar una relación de sucesos similar. Por lo tanto, podemos preguntarnos: ¿hemos perdido, casualmente, todos los pliegos de «casos horribles y

[19] Hay que tener en cuenta que es bastante frecuente la falta de adscripción tipobibliográfica en los pliegos postincunables.

[20] Son solo unos ejemplos, pero están tomados todos ellos de otros «casos horribles y espantosos» del siglo xvi. Así, «caso espantoso» aparece en RM 216. Como «caso admirable y espantoso» comienzan dos piezas: RM 74.5 y 94.5, atribuidas respectivamente a Mateo de Brizuela (para este autor véase Cátedra 2002) y Benito Carrasco (*vid*. Izquierdo 1998; y Ferrer 2004, concretamente el capítulo V). El mismo Benito Carrasco abre otra de sus obras como «caso orrible y espantoso» (RM 97).

[21] Se trata de la entrada RM 75. Su título reza así: *Caso terrible y espantoso de dos hijos incorregibles que, sin temor de Dios, han muerto a su padre y le han sacado el coraçón y le han assado en unas brasas y se lo han comido y Dios los ha castigado, que la tierra a temblado mucho y se es abierta y se los ha tragado, y otras cosas largas y muy notables del castigo que Dios les dio, y ansí aclararé todo lo que a sucedido; el dicho es verdad, que ha contecido en Flandes, en Olanda, como muchas personas lo han visto. Compuestas por Mateo de Bruzuelas* [sic]*, natural de Dueñas. Hechas imprimir por Ioan Agostín Cavallero, y a su costa impressas con licencia a él concedida en Barcelona, en casa de Sansón Arbús. Año 1574* (Gonzalo García 2006: 67). Es un pliego que perteneció al Duque de T'Serclaes de Tilly que se encontraba en paradero desconocido y que fue descubierto y localizado por R. Consuelo Gonzalo García (2006), donde edita y estudia este y otros dos pliegos más. Aunque seguía sin localizar cuando Pedro M. Cátedra estudió la obra del coplero popular Mateo de Brizuela, remitimos de nuevo a su trabajo: Cátedra (2002).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

espantosos» que pudieran publicarse en ese tiempo?, ¿debemos esperar a la segunda mitad del siglo xvi para asistir a la consolidación de este género y, de este modo, esa primera pieza supone un caso aislado de la primera mitad de la centuria? No podemos ofrecer una respuesta totalmente fiable, pero sí debemos tener en cuenta algunos aspectos. En primer lugar, son miles los pliegos sueltos que debemos haber perdido:

> Por desgracia, en su propia entraña de popularidad llevaban el germen de la destrucción: doblados en varios cruces para mejor caber en la faldriquera, la rotura era normal; el manoseo, que acaba por desgastar las esquinas de recio papel, es herida de muerte para las pocas hojillas (Rodríguez Moñino, 1997: 16).

Y, en segundo lugar, cabe destacar lo que ya señaló M.ª Cruz García de Enterría en 1983:

> El siglo xvi puede dividirse en dos partes claramente delimitadas y de las que funciona como bisagra 1550. En la primera mitad del siglo es el romancero viejo y la poesía de cancionero la que triunfa abrumadoramente en los pliegos sueltos […]; en cambio [en la segunda mitad del siglo], aparece clarísima la tendencia a fijar el contenido en dirección del «caso horrible y espantoso» (García de Enterría, 1983: 35).

Con lo expuesto, podemos deducir que es probable que en esos casi sesenta años, desde 1515 —fecha de nuestra obra— hasta 1574 —fecha del siguiente «caso horrible y espantoso» que conservamos—, hayamos perdido diferentes piezas de esta naturaleza y, además, nos encontraríamos ante una paulatina aceptación, por parte del público consumidor, de este tipo de composiciones tremendistas y, por lo tanto, estaríamos ante un desarrollo de este subgénero en la segunda mitad del siglo.

Ahora bien, tal y como afirmábamos al comienzo de nuestro trabajo, es muy difícil saber hoy en día si muchos de los hechos narrados en estas obras responden a sucesos acaecidos realmente; con los más lejanos a nosotros en el tiempo es prácticamente imposible saber fehacientemente si responden a hechos reales. Sin embargo, sí podemos afirmar que los hechos relatados en nuestro pliego debieron suceder en la Península en 1514.

Antonio Mariscal Trujillo, un escritor nacido en 1944 en Jerez de la Frontera y especialista en la historia de este lugar, publicó, en 2009, un libro titulado *Historias de la Historia de Jerez de la Frontera*. Tal y como leemos en la contraportada del volumen:

> Con rico aporte bibliográfico, esta obra nos presenta una cuidada selección de historias, en su mayoría inéditas, extraídas de decenas de tratados históricos, de manuscritos inéditos y de viejos archivos. Unas, notables e incluso míticas, otras acaso intrascendentes; pero que nos revelan curiosidades, costumbres, actitudes, leyes, anécdotas, miserias y grandezas que nos permiten conocer nuestro pasado desde una perspectiva diferente […] estas historias no son ficción, así ocurrieron (Mariscal Trujillo, 2009).

El capítulo II del libro, dedicado a la Edad Moderna, se inicia con un relato titulado «El destripador de Montealegre» y allí leemos lo siguiente:

> […] En el año 1514, reinando en estos reinos don Fernando el Católico y siendo Corregidor de Jerez de la Frontera el licenciado don Pedro Suárez de Castilla, tuvieron lugar los sucesos que a continuación vamos a relatar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

> Resulta que un tal Cristóbal Salmerón, hombre de buena familia y de cristianos viejos, como se decía entonces, de buen aspecto, barba prieta, siempre bien vestido con ropa negra y que poseía una heredad de viñas y arboleda en el pago de Montealegre, cercano a la Cartuja, lugar entonces solitario y silvestre a pesar de su cercanía a la ciudad, donde existía una escondida casa de piedra rodeada de árboles. El susodicho Salmerón tomó la costumbre de llevar allí a diferentes personas bajo el engaño de hacer algún trato de compra-venta de grano, aceite o ganado. Llegados a la mentada casa de piedra, la cual tenía una puerta de entrada muy pequeña por la que había que agacharse para pasar con su víctima, Salmerón penetraba el primero por aquella puerta para, a continuación, dar paso al incauto forastero, quien al agachar la cabeza para traspasar el umbral se encontraba con un fuerte garrotazo en la cabeza que lo dejaba muerto o medio muerto. Acto seguido nuestro hombre lo despojaba de todas sus pertenencias, arrojaba el cuerpo a un pozo cercano y lo cubría de tierra.
>
> Este abominable acto lo cometió en múltiples ocasiones, hasta que cierto día el desgraciado de turno, después de recibir el brutal mazazo, malherido, intentó huir hasta llegar al camino de Medina. No tuvo éxito, ya que el asesino logró darle alcance y rematarlo y, como el pozo estaba algo lejos, decidió enterrarlo allí mismo. Ello fue visto por un joven de 14 años que trabajaba a su servicio. Ante aquel hecho, el chaval fue a contárselo a una mujer que también trabajaba en la casa. Ésta al no dar crédito a lo que oía no se le ocurrió otra cosa que referírselo a su señor. De modo, que, nuevo garrotazo y chaval al pozo.
>
> Al día siguiente unos caminantes descubrieron el cuerpo a medio enterrar de aquel que intentó huir. Dieron aviso a la Hermandad de la Misericordia para que se hiciesen cargo aquel cuerpo [*sic*] y le diesen cristiana sepultura. Trasladado el cadáver a Jerez y antes de proceder a su inhumación se expuso en la plaza del Arenal por ver si alguien lo conocía. Por otro lado la mujer antes aludida, al encontrar el jubón del muchacho manchado de sangre sospechó lo que allí estaba pasando y se lo comunicó al alguacil. Por su parte Cristóbal Salmerón acudió a un letrado para comunicarle las sospechas que se iban acumulando sobre él. El letrado le dijo: *Ponte la mano en el pecho y si juras que no has sido tú, yo te defenderé y saldrás libre, si no lo haces ya puedes empezar a correr*. Cosa que hizo inmediatamente y no paró hasta llegar a Portugal.
>
> Inspeccionado el pozo por parte de la autoridad se encontraron los restos de catorce cadáveres que junto al que apareció en el camino sumaron quince los horrendos crímenes cometidos por aquel hombre. Se supo años más tarde que Salmerón embarcó rumbo a Argel disfrazado de berberisco en un barco turco. Durante la travesía descubrieron que era cristiano y lo ahorcaron. Sus últimas palabras fueron: *Aunque he sido un gran pecador muero con la fe de un cristiano*. (Mariscal Trujillo, 2009: 57-59).

Como habrá podido deducir el lector, nos encontramos ante los mismos hechos que se narraban en nuestro pliego; de ahí que, varias de las características de la pieza que llamaban nuestra atención, cobren ahora sentido. Probablemente, los aspectos más formales de la obra —pliego de dos hojas con un título que no obedece a las características propias de este tipo de narraciones, etc.— responden al hecho de que nos hallamos ante un pliego postincunable y, por tanto, con los inicios del género. Sin embargo, el relato de los hechos que expone Mariscal Trujillo esclarece el contenido de nuestra pieza[22].

Si tenemos en cuenta el lenguaje periodístico actual, en particular por lo que se refiere a la composición y redacción de noticias –y vinculado también a la investigación científica, detectivesca y criminal–, nuestro pliego responde a la regla de las Cinco W –en

[22] Elena del Río Parra se refiere en su estudio a esta obra publicada por Mariscal Trujillo, aunque ella manejó otra edición y apenas repara en la importancia —para nosotros, fundamental— de este nuevo testimonio (2016b: 236).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

realidad, cinco W y una H– que serían: Quién (*Who*), Qué (*What*), Cuándo (*When*), Dónde (*Where*), Por qué (*Why*) y Cómo (*How*). Dichas pautas responden a unos preceptos que se conocen desde antiguo, puesto que Cicerón, en su obra *De inventione*, ya estableció los elementos que eran esenciales para que una *narratio* fuese completa. Estas condiciones eran: quién (*quis?*), qué (*quid?*), por qué (*cur?*), dónde (*ubi?*), cuándo (*quando?*), cómo (*quemadmodum?*) y con qué medios o instrumentos (*quibus adminiculis?*). Estas circunstancias están relacionadas con *persona*, *factum*, *causa*, *locus*, *tempus*, *modus* y *facultas*[23]. Todas ellas pueden comprobarse en esta relación de sucesos. Analicemos una por una —aunque alteremos el orden para comprender mejor el sentido de toda la composición—:

1) quién (*quis?*): Cobra sentido que se recoja el nombre del criminal, puesto que todo parece indicar que un tal Cristóbal Salmerón vivió realmente, habitó en Montealegre, en Jerez de la Frontera, y cometió los asesinatos que aquí se señalan. Del mismo modo, parece que el susodicho era de buena familia, tal y como se declara en ambas narraciones: en el pliego, «levantóse un hombre malo, / aunque no de mal linage» (vv. 34-35) y «vestido de seda y grana, / por encubrir sus falsías» (vv. 51-52); en el relato en prosa, «hombre de buena familia y de cristianos viejos, como se decía entonces, de buen aspecto, barba prieta, siempre bien vestido con ropa negra»[24].
2) qué (*quid?*): Los aspectos anteriores no impiden que este hombre se dedicase a robar y matar a diferentes víctimas, coadyuvado por el hecho de habitar en un paraje un tanto solitario.
3) dónde (*ubi?*): Dicho lugar se sitúa concretamente en Montealegre, en Jerez de la Frontera.
4) cuándo (*quando?*): Ambas narraciones coinciden en la fecha: «el año del nascimiento / encima de mil que cuento /catorze e quinientos años» (vv. 28-30); «En el año de 1514, reinando en estos reinos don Fernando el Católico […]» (Mariscal Trujillo, 2009: 57).
5) cómo (*quemadmodum?*): Engañaba a diferentes «camineros», comerciantes y mercaderes «por robar dineros» (v. 90); «El susodicho Salmerón tomó la costumbre de llevar allí a diferentes personas bajo el engaño de hacer algún trato de compra-venta» (Mariscal Trujillo, 2009: 58).
6) con qué medios o instrumentos (*quibus adminiculis?*): Los métodos de ejecución también son similares en ambas composiciones: «con un mocho de açadón / los sesos le quebrantava» (vv. 69-70); «con un fuerte garrotazo en la cabeza que lo dejaba muerto o medio muerto» (Mariscal Trujillo, 2009: 58).

[23] La relación entre las siete condiciones estipuladas por Cicerón y la consignación actual de las noticias de sucesos en torno a la regla de las cinco W ya fue puesta de manifiesto por Mortara Garavelli (2000). Véase también Sánchez-Pérez (2005), especialmente pág. 226 y sigs.

[24] Tal y como indica González Arce, desde finales de la Edad Media el negro fue convirtiéndose en un color predilecto, debido a lo costoso entonces de su producción, por lo que suponía un distintivo de prestigio para quien lo portaba: «durante el siglo xv cobró creciente importancia el negro. Se trató de la culminación de una corriente ética que valoraba económica y socialmente este color […] Resulta curioso comprobar cómo el negro llegó a ser el más apreciado de los colores por dos corrientes completamente opuestas, la de la ostentación, la apariencia y el derroche, de carácter medieval y feudal, una vía caduca con la que finalizaba un mundo; y la de la austeridad, renuncia y ahorro, de tipo moderno y capitalista, con la que se inauguraba un orbe nuevo» (González Arce, 2013: 191-196).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

7) por qué (*cur?*): En principio, como ya hemos señalado en el punto 5, «por robar dineros» (v. 90). Sin embargo, las circunstancias aquí se vuelven un poco más complejas. El número de crímenes cometidos no coincide en ambas composiciones. Así, en nuestro pliego se señala: «Bien veinte, si no son más» (v. 45) y más adelante se indica que la cantidad es mayor sin concretar la cifra: «De manera que él echó / en el pozo veinte y dos, / otros por casa enterró / que cementerio quedó / hecho, aunque no de Dios» (vv. 141-145). Mientras que en la narración en prosa leemos: «Inspeccionado el pozo por parte de la autoridad se encontraron los restos de catorce cadáveres que junto al que apareció en el camino sumaron quince los horrendos crímenes cometidos por aquel hombre» (Mariscal Trujillo, 2009: 59). Por otro lado, existe un fragmento en la composición en verso que resultaba muy difícil de interpretar y que solo gracias a la narración en prosa cobra pleno sentido: se trata del niño que se encontraba en la casa de Cristóbal Salmerón. En el pliego únicamente se expresa lo siguiente: «Mirad qué ley mantenía / el traidor lleno de aleve, / que a un niño que él tenía, / que crio y su pan comía / de ocho años hasta nueve, / porque a su señora cierto / dixo que vido cubierto / un hombre con una manta, / como niño que se espanta / lo lançó en el pozo muerto» (vv. 111-120). La narración en prosa resulta, cuando menos, más coherente, pues se trata de «joven de 14 años que trabajaba a su servicio» que «fue a contárselo [uno de los crímenes] a una mujer que también trabajaba en la casa» (Mariscal Trujillo, 2009: 58).

Por último, las circunstancias de la desaparición y el final de este asesino resultan bastante extravagantes: en el pliego se observa claramente que ha desaparecido «¿qué·s de ti?, ¿adónde irás?» (v. 203); mientras que la huida en la composición en prosa es mucho más estrambótica:

> […] Cristóbal Salmerón acudió a un letrado para comunicarle las sospechas que se iban acumulando sobre él. El letrado le dijo: *Ponte la mano en el pecho y si juras que no has sido tú, yo te defenderé y saldrás libre, si no lo haces ya puedes empezar a correr*. Cosa que hizo inmediatamente y no paró hasta llegar a Portugal (Mariscal Trujillo, 2009: 58-59).

Para rematar lo pintoresco de esta fuga, se añade:

> Se supo años más tarde que Salmerón embarcó rumbo a Argel disfrazado de berberisco en un barco turco. Durante la travesía descubrieron que era cristiano y lo ahorcaron. Sus últimas palabras fueron: *Aunque he sido un gran pecador muero con la fe de un cristiano*. (Mariscal Trujillo, 2009: 59).

A través de estos dos testimonios hemos podido observar que, gracias al texto que recoge Antonio Mariscal Trujillo en su libro *Historias de la Historia de Jerez de la Frontera*, podemos comprender mucho mejor el contenido de la relación de sucesos que conservamos del siglo xvi[25]. Para el estudioso y conocedor de los denominados

[25] Antonio Mariscal Trujillo se basa en varias fuentes para redactar su libro (señaladas al final del volumen), pero no concreta de manera exacta de dónde toma el texto que ahora nos interesa (cabe suponer del Archivo Histórico Municipal de Jerez).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

«casos horribles y espantosos», la narración conservada en el pliego suelto quinientista relataba unos sucesos que resultaban un tanto borrosos o no del todo inteligibles. Sin embargo, gracias a la recopilación de historias jerezanas, de cariz cronístico, que se nos presentan en el libro anteriormente mencionado, podemos conocer de manera más completa y cabal la historia criminal sucedida en Montealegre en 1514; y corroborar también lo que es más importante: que los hechos aquí referidos debieron acaecer realmente.

Por último, debemos destacar que el pliego que aquí hemos visto resulta un claro ejemplo de popularización, a través de la difusión impresa y oral, de unos hechos que tendrían lugar a principios del XVI en Jerez de la Frontera y que debieron impactar, por su crueldad y tremendismo, a los lectores, pero especialmente a los oyentes de aquellos años, en diferentes lugares de nuestra geografía.

Bibliografía

Askins, Arthur L.-F. e Infantes, Víctor (2014): *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI) de Antonio Rodríguez Moñino* (ed. de Laura Puerto Moro), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

Baranda, Nieves (1986): «Andanzas y fortunas de una estrofa inexistente: las quintillas dobles o coplas de ciego», *Castilla: Estudios de Literatura*, 11, pp. 9-36.

Bégrand, Patrick (ed.) (2009): *Representaciones de la alteridad, ideológica, religiosa, humana y espacial en las relaciones de sucesos, publicadas en España, Italia y Francia en los siglos XVI-XVIII*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté.

Carro Carbajal, Eva Belén y Sánchez-Pérez, María (2008): «Radiografía de la literatura de cordel», *Per Abbat. Boletín Filológico de actualización académica y didáctica*, 6, pp. 81-126.

Casas-Delgado, Inmaculada y Collantes Sánchez, Carlos M. (coords.) (2022): *La literatura de cordel en la sociedad hispánica (siglos XVI-XX)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Cátedra, Pedro M. (2002): *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.

Cátedra, Pedro M. (dir.) y Díaz Tena, M.ª Eugenia (ed.) (2013): *Géneros editoriales y relaciones de sucesos en la Edad Moderna*, Salamanca, Sociedad Internacional para el Estudio de las Relaciones de Sucesos (SIERS) / Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR).

Ciappelli, Giovanni y Nider, Valentina (eds.) (2017): *La invención de las noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información*, Trento, Università degli Studi di Trento.

Civil, Pierre, Crémoux, Françoise y Sanz Hermida, Jacobo (eds.) (2008): *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Delgado Casado, Juan (1996): *Diccionario de impresores españoles (Siglos XV-XVIII)*, Madrid, Arco-Libros, 2 vols.

Ferrer, David (2004): *Ávila y la Literatura del Barroco*, Ávila, Imcodávila S. A. / Institución «Gran Duque de Alba» de la Excma. Diputación de Ávila.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7624

García de Enterría, M.ª Cruz (1983): *Literaturas marginadas*, Madrid, Playor.

García de Enterría, M.ª Cruz (1990): «Retórica menor», *Studi Ispanici* (1987-1988), Pisa, Giardini, pp. 271-291.

García de Enterría, M.ª Cruz *et al* (eds.) (1996): *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del I Coloquio Internacional*, París / Alcalá de Henares, Publications de La Sorbonne / Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

García López, Jorge y Boadas, Sònia (eds.) (2015): *Las relaciones de sucesos en los cambios políticos y sociales de la Europa Moderna*, Girona, Studia Aurea Monográfica / Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Girona.

González Arce, José Damián (2013): «Los colores de la corte del príncipe Juan (1478-1497), heredero de los Reyes Católicos. Aspectos políticos, estéticos y económicos», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie III. Historia medieval*, 26, pp. 185-208. DOI: https://doi.org/10.5944/etfiii.26.2013.10812

Gonzalo García, R. Consuelo (2006): «Casos tremendos y prodigiosos en prosa y verso: Escudero de Cobeña y tres pliegos sueltos del Duque de T'Serclaes de Tilly (s. xvi)», en *Las relaciones de sucesos. Relatos fácticos, oficiales y extraordinarios*, Patrick Bégrand (ed.), Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, pp. 37-99.

Gonzalo García, R. Consuelo (2010): *La Biblioteca del relacionero: repertorios, catálogos y otras fuentes de información para la localización de las Relaciones de Sucesos (BIRESU)*, La Coruña, Seminario Interdisciplinar para el Estudio de la Literatura Áurea Española (SIELAE) y Sociedad de Cultura Valle Inclán.

Griffin, Clive (1988): *The Crombergers of Seville: the history of a printing and merchand dynasty*, Oxford, Clarendon Press.

Griffin, Clive (1991): *Los Cromberger. La historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y México*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

Griffin, Clive (1993): «Un curioso inventario de libros de 1528», en *El Libro Antiguo Español. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, M.ª Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.), Madrid / Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca / Biblioteca Nacional de Madrid / Sociedad Española de Historia del Libro, pags. 189-224.

Izquierdo, Juan Carlos (1998): «Un acercamiento a la obra de Benito Carrasco: autor en pliegos sueltos», en *Siglo de Oro. Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, M.ª Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds.), Alcalá de Henares, Publicaciones de la Universidad de Alcalá, pp. 857-868.

López Poza, Sagrario y Pena Sueiro, Nieves (eds.) (1999): *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos*, Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán.

Mariscal Trujillo, Antonio (2009): *Historias de la Historia de Jerez de la Frontera*, Jerez de la Frontera, Fundación Teresa Rivero.

Martín Abad, Julián (2001): *Post-incunables ibéricos*, Madrid, Ollero & Ramos.

Mortara Garavelli, Bice (2000): *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra.

Norton, Frederick John (1978), *A Descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal 1501-1520*, Cambridge, Cambridge University Press.

Paba, Antonina (ed.) (2003): *Encuentro de civilizaciones (1500-1750): informar, narrar, celebrar*, Alcalá de Henares / Cagliari, Universidad de Alcalá / Universitá degli Studi di Cagliari.

Proyecto de investigación «Cultura popular y cultura impresa: corpus, edición y estudio de la literatura de cordel de los siglos XVI y XVII» [BFF2003-00011]. Guía para los miembros del equipo y colaboradores, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR), 2003.

Puerto Moro, Laura (2008): «La relación de catástrofes naturales y sobrenaturales como profecía anti-turca en pliegos sueltos poéticos del siglo xvi», en *España y el mundo mediterráneo a través de las relaciones de sucesos (1500-1750)*, ed. Pierre Civil, Françoise Crémoux y Jacobo Sanz Hermida, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 225-236.

Puerto Moro, Laura (2012): «El universo del pliego poético post-incunable (del despegue de la literatura popular impresa en castellano)», en *Literatura popular en la Edad Moderna: nuevos perfiles y deslindes*, *eHumanista* 21 [número monográfico], Laura Puerto Moro y Antonio Cortijo Ocaña (coords.), pp. 257-304. Disponible en la siguiente dirección en línea: http://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume21/9%20eHumanista21.puerto.pdf [consultada el 24/02/2023].

Puerto Moro, Laura (2020): «La popularización del Cancionero: de los grandes poetas cancioneriles a los autores galantes intermedios (con un estudio de caso: Alonso de Salaya)», *Revista de Poética Medieval* 34, pp. 315-340. DOI: https://doi.org/10.17561/blo.vextra4

Puerto Moro, Laura (coord.) (2021): *Literatura popular impresa en la Península Ibérica durante los Siglos de Oro: transmisión, textos, prácticas y representaciones*, *Boletín de Literatura Oral*, vol. extra. 4. DOI: 10.17561/blo

Río Parra, Elena del (2016a): «Morir por partes. Criminografía en relatos de homicidio temprano-modernos», *Hispania Felix. Revista Rumano-Española de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro 7*, pp. 213-234.

Río Parra, Elena del (2016b): «Coplas hechas sobre un caso acontescido en Jerez de la Frontera de un hombre que mató veinte y dos personas a traición», *Hispania Felix. Revista Rumano-Española de Cultura y Civilización de los Siglos de Oro 7*, pp. 236-246.

Rodríguez Moñino, Antonio (1997): *Nuevo Diccionario Bibliográfico de Pliegos Sueltos Poéticos. Siglo XVI* (ed. corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes), Madrid, Castalia y Editora Regional de Extremadura.

Sánchez-Pérez, María (2005): «La retórica de las relaciones tremendistas del siglo xvi», en *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*, coord. y ed. Javier San José Lera, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 217-234.

Sánchez-Pérez, María (2006): «'A todos quiero contar / un caso que me ha admirado': la convocación del público en los pliegos sueltos poéticos del siglo xvi», en *La literatura popular impresa en España y en la América Colonial. Formas & temas, géneros, funciones, difusión, historia y teoría*, dir. Pedro M. Cátedra, eds. Eva Belén Carro Carbajal, Laura Mier, Laura Puerto Moro y María Sánchez-Pérez, Salamanca, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas (SEMYR) e Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 145-159.

Sánchez-Pérez, María (2011): «La transmisión y difusión de los casos horribles y espantosos desde sus orígenes hasta el siglo xxi», en *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX-XXI)*, Ana Cabello *et al*. (eds.), Madrid, Arbor, pp. 205-218.

Sánchez-Pérez, María (2015): «Relaciones de sucesos en romance impresas en pliegos de cordel (siglo xvi)», *Hispanic Review*, 83.1, pp. 27-45. DOI: https://doi.org/10.1353/hir.2015.0006

Torres, Luc, Tropé, Hélène y Espejo Surós, Javier (eds.) (2021), *Metamorfosis y memoria del evento. El acontecimiento en las relaciones de sucesos europeas de los siglos XVI al XVIII*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca. DOI: https://doi.org/10.14201/0AQ0322

Fecha de recepción: 7 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 7 de marzo de 2023

Pareados ḥassaníes llamados givān, o la brevedad convertida en expresividad poética

Ḥassānī couplets called givān, or brevity turned into poetic expressivity

Ahmed Salem Ould Mohamed Baba
(Universidad Complutense de Madrid)
aouldmoh@ucm.es
https://orcid.org/0000-0003-2429-9054

Abstract: In the Arab world, popular literature exists alongside literature written in classical Arabic. Popular literature, composed in the different dialects of each of these countries, is transmitted orally and, in most cases, lacks a written record. This literature includes, in addition to popular poetry, tales, legends, proverbs, riddles, etc. In the Maghreb countries, popular poetry is known as *al-malḥūn* (Algeria, Libya, Morocco, Tunisia), and *le-ġna* in Mauritania. In this paper we discuss the characteristics of *le-ġna*, its metres, its themes, and, finally, we present, by way of example, a sample of Ḥassānī couplets called *givān* (singular: *gāv*) by anonymous authors known from the oral transmission of this poetry.

Keywords: *le-ġna*, couplets, *givān*, Ḥassāniyya dialect.

Resumen: En el mundo árabe, existe una literatura popular junto con la literatura escrita en árabe clásico. Esta literatura popular, compuesta en los diferentes dialectos de cada uno de estos países, fue y sigue siendo de transmisión oral y carece, en la mayoría de los casos, de un registro escrito. Esta literatura comprende, además de la poesía popular, los cuentos, las leyendas, los refranes, las adivinanzas, etc. En los países del Magreb, la poesía popular recibe el nombre de *al-malḥūn* (Argelia, Libia, Marruecos, Túnez), y *le-ġna* en Mauritania. En este trabajo analizamos las características de *le-ġna*, sus metros, sus temas, y, finalmente, presentamos, a modo de ejemplo, una muestra de pareados ḥassaníes llamados *givān* (singular: *gāv*) de autores anónimos que se conocen gracias a la transmisión oral de esta poesía.

Palabras-clave: *le-ġna*, pareados, *givān*, dialecto ḥassāniyya.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

Introducción

Junto con la poesía escrita en árabe clásico, en todos los países árabes, existe una producción poética de carácter oral en árabe dialectal[1] que forma parte de la literatura popular[2] del mundo árabe. En la mayoría de los países del Magreb, esta poesía recibe el nombre de *malḥūn*[3], pero en Mauritania es llamada *le-ġna*[4]. La denominación *le-ġna*[5] alude a la estrecha relación existente entre esta poesía y el canto. En este trabajo, centrado en los pareados ḥassāníes llamados *givān*[6], analizamos una muestra de poemas de autores anónimos y antiguos[7]. En las últimas décadas, la población mauritana, sometida al ritmo vertiginoso de la urbanización, se ha visto alejada de aquellos ambientes que fomentaban el interés por la poesía popular. Ante este hecho, hemos llevado a cabo una investigación con el fin de rescatar el máximo número de poemas de esta literatura, especialmente los llamados *givān*. El corpus de *givān*, que presentamos en este artículo, ha sido recopilado durante unas estancias de investigación llevada a cabo en la ciudad de Nuakchot, durante las cuales hemos

[1] En este trabajo, utilizamos el sistema de transcripción siguiente: Fonemas vocálicos breves: *a*, *i*, *u* y *e*; fonemas vocálicos largos: *ā*, *ī* y *ū*. Fonemas consonánticos: ʾ = ء, *b* = ب, *t* = ت , *ṯ* = ث, *ǯ* = ج, *ḥ* = ح, *ḫ* = خ , *d* = د , *ḏ* = ذ , *r*, *ṛ* = ر , *z*, *ẓ* = ز , *s* = س , *š* = ش , *ṣ* = ص , *ḍ* = ض , *ṭ* = ط , *ḍ̣* = ظ , ʿ = ع , *ġ* = غ ,*f*, *v* = ف , *q*, *g* = ق, *k* = ك , *l*, *ḷ* = ل , *m*, *ṃ* = م , *n* = ن , *h* = ه , *w* = و , *y* = ي. Para el árabe clásico, utilizamos los mismos signos, salvo para el fonema ج que se transcribe con el signo *ǧ* y el fonema ظ se transcribe con el signo *ẓ*.

[2] Naṣṣār (1980: 11) define la literatura popular de la forma siguiente: «es la literatura en árabe dialectal, de autor anónimo, que se transmite de generación en generación y de forma oral»: «الأدب المجهول المؤلِّف العامي اللغة المُتوارَث جيلا بعد جيل بالرواية الشفوية». Sin embargo, la condición de autor anónimo no es aceptada por muchos investigadores porque excluye toda la poesía popular de autor que existe en el mundo árabe.

[3] Acerca del *malḥūn*, v. Al-Marzūqī (1967: 14). Esta poesía popular recibe el nombre de *mawwāl* en Egipto y se llama poesía *nabaṭī* en Arabia.

[4] Dado que *le-ġna* se compone en el habla *ḥassāniyya*, veamos brevemente los principales rasgos de este dialecto. El ḥassāniyya es un dialecto árabe de tipo nómada perteneciente al grupo de dialectos magrebíes y se caracteriza por lo siguiente. En el nivel fonético, (a) Conserva las fricativas interdentales que corresponden básicamente a las del árabe clásico. (b) Cambia el fonema *q* (velar oclusiva sordo) por *g* (postpalatal oclusivo sonoro) como ocurre en todos los dialectos beduinos, *v.gr.*, *qāla* > *gāl* (en ḥassāniyya) ʻdijo’. En el nivel morfosintáctico, hay que señalar: (a) Uso del prefijo *n-* para la primera persona del singular (masc. y fem.) y el prefijo *-n* y sufijo *-u* para la primera persona del plural (masc. y fem.) del imperfectivo de los verbos, *v.gr.*, *nekteb* ʻyo escribo’, *naketbu* ʻnosotros escribimos’. (b) Conservación del morfema del dual en un estado similar al del árabe clásico, *-ayn*, *tayn* (para el femenino), *v.gr.*, *wuḏnayn* ʻdos orejas’, *nāgtayn* ʻdos camellas’. (c) Conservación de la *iḍāfa* de tipo sintético, es decir, similar a la del árabe clásico, *v. gr.*, *amīṛ Ādrār* ʻel emir de Ādrār (provincia de Mauritania)’. En el nivel léxico, hay que destacar: (a) Como es de esperar, la existencia en ḥassāniyya de un alto porcentaje de voces de origen árabe. (b) La conservación de palabras del sustrato bereber zanāga (topónimos, fitónimos, instrumentos agrícolas, ganadería, etc.) (c) la incorporación de algunas palabras de origen diverso que constituyen unos préstamos recientemente incorporado del francés, y de las lenguas nacionales: Wolof, Pular, soninké. V. Ould Mohamed Baba (2008).

[5] *le-ġna*: Esta palabra proviene del árabe clásico *ġināʾ* ʻcanto’, lo que demuestra que esta poesía se compone para ser cantada. Los beduinos de Egipto tienen un género de poesía cantada llamado *ghinnāwa* que se asemeja a *le-ġna* en la medida en que ambos son canatados. Acerca de este género poético beduino, véase Abu-Lughod (1986).

[6] *gāv* (plural *givān*): Es un poema compuesto de dos versos, cada uno dividido en dos hemistiquios que riman generalmente: AB AB. El *gāv* es comparable, por su brevedad, a la llamada *ghinnāwa* “pequeña canción” que Abu-Lughod (1986: 178) define de la forma siguiente: “la *ghinnāwa* se compone de un solo verso de aproximadamente quince sílabas, divisible en dos hemistiquios, y puede ser cantada o recitada por cualquier persona”.

[7] Como cualquier género literario popular, esta poesía constituye un testimonio fiel de la sociedad mauritana tradicional porque, gracias a los poemas antiguos conservados, podemos conocer muchos detalles relativos a aquella sociedad beduina.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

entrevistado a nuestros informantes[8]. Además de declamar los *givān* que hemos transcrito aquí, todos coincidieron en que no conocían los autores y que son poemas antiguos.

Para contextualizar el estudio, vamos a empezar por explicar las principales características de *le-ġna* y, a continuación, daremos el corpus de textos de los *givān* transcritos[9], traducidos y anotados.

1. Principales características de le-ġna ʿpoesía popular en ḥassāniyyaʾ

Frente a la poesía compuesta en árabe clásico, privilegio de una minoría de eruditos, *le-ġna* es un género popular compuesto en el nivel dialectal del árabe y con las características culturales locales; en este sentido, parece que está al alcance de un mayor número de personas, tanto a la hora de componer sus versos, como para su comprensión. Es también un género literario popular en su modo de difusión que es fundamentalmente oral. Su popularidad ha sido a lo largo del tiempo uno de los factores de su conservación. De hecho, la gente memoriza los poemas, especialmente los *givān*, como forma de identificarse con los valores tradicionales de la sociedad mauritana. Otra vía de conservación la constituyen los *īggāwen*[10] ʿcantantes tradicionalesʾ maestros de *azawān*[11], que memorizan *le-ġna* y lo cantan con motivo de los diferentes acontecimientos sociales (petición de mano, bodas, bautizos, celebraciones, veladas de *madḥ*[12], etc.). Estos cantantes tienen por costumbre el utilizar como letras de su música los textos poéticos de *le-ġna* y de esta manera han conservado una importante parte de esta poesía a lo largo del tiempo. Hoy en día, al igual que ocurría en el pasado, cuando los *īggāwen* (cantantes) organizan un concierto musical, los poetas acuden para darles a conocer sus poemas y ellos improvisan canciones incluyendo dichos *givān*[13].

La poesía *le-ġna* tiene unas leyes de versificación fáciles. Cada composición comprende las unidades siguientes: (a) *tāvelwīt*[14] ʿhemistiquioʾ que es la unidad mínima de *le-ġna*. La *tāvelwīt* por sí sola no tiene valor poético reconocido y es necesario tener cuatro *tāvelwīt* para formar la unidad llamada *gāv* (pl. *givān*). Cada *tāvelwīt* está formada

[8] Los informantes fueron varias personas que saben de memoria algunos pareados y que pudimos contactar gracias al profesor Elemine Moustapha de la Universidad Al-Asriyya de Nuakchot. A él y estas personas expresamos nuestro sincero agradecimiento. Dado que los informantes no querían que sus nombres figuraran, emplearé las iniciales del nombre y apellido de cada uno, son: A. W. N; M. S. W. A. Y.; M. W. Ḥ; I. W. A. y Ḥ. W. I. Todos ellos son originarios de la Wilāya de Trārza y mayores de 40 años.

[9] V. *supra*, sistema de transcripción.

[10] *īggāwen* (singular: *īggīw*): Grupo social dedicado al canto y a la música. La estrecha relación existente entre *le-ġna* y el canto se refleja en el vínculo que se ha establecido a lo largo del tiempo entre estos *īggāwen* ʿcantantesʾ y los poetas. En efecto, los poetas solían participar en las veladas organizadas por los *īggāwen* con el fin de ofrecer sus poemas para ser cantados. Los autores cuyos poemas fueron memorizados y declamados por estos cantantes garantizaron, de esta manera, la conservación de su producción literaria en la memoria colectiva. V. Ould Mohamed Baba (2016: 432).

[11] Acerca de la definición, origen y características de *aẓawān*, v. Ould Mohamed Baba (2016: 431-438).

[12] Todo *iggīw* es *maddāḥ* porque dedican parte de su canto al *madḥ* el cual, en *le-ġna* es reservado a las alabanzas del profeta Muḥammad, mientras que en el resto del Magreb se dedica a los santones, tal como nos lo describe Chebel (1995:264): «*meddah* (*sic*) Terme désignant tous les bardes-hagiographes de l´Islam, laudateurs des souks ou auteurs des récitatifs dithyrambiques (*madh*) qui se produisent dans les foires des grandes métropoles maghrébines ou sur les marchés des villages. Le répertoire complet d´un *meddah* professionel doit retracer la chronique des actes de tous les Saints de l´Islam (*Diwan aç-Salihin*) (*sic*)».

[13] Esta forma de difundir la poesía es la más adecuada porque, hasta hace pocas décadas, este género no se escribía, sino que se transmitía únicamente de forma oral.

[14] Equivale al término del árabe clásico *šaṭr* (pl. *šuṭūr*).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

por un número de *mutaḥarrik*[15] ʿsílaba'. (b) *gāv* ʿpareado' que es la composición más usual y frecuente en *le-ġna*. Es un poema de dos versos, cada uno dividido en dos hemistiquios que riman generalmente: AB AB[16], como veremos en el corpus de *gīvāv* más abajo. (c) *ṭalʿa* (pl. *ṭleʿ*) que es un poema compuesto por seis hemistiquios en adelante. Los tres primeros hemistiquios tienen la misma rima mientras que el cuarto tiene una diferente; el quinto tiene que rimar con el tercero y el sexto con el cuarto, o sea, (AAAB-AB)[17].

Los metros de *le-ġna*[18], *llamados btūta* (pl. de *batt*)[19], se miden por el número de sílabas que debe tener cada uno de sus hemistiquios. Todos los hemistiquios deben tener el mismo número fijo de *mutaḥarrik* o sílaba. Los metros de *le-ġna* son, de mayor a menor: (a) *el-batt le-kbīr*: hemistiquios de más de ocho sílabas. (b) *le-btayt et-tām*: hemistiquios de ocho sílabas. (c) *le-ḅḅēr*: hemistiquios de siete sílabas. (d) *ḥaṯu ež-žṛād*: hemistiquios de cinco sílabas. (e) *es-sġayyer*: es una excepción puesto que se compone de hemistiquios de siete sílabas y de cinco sílabas repartidos de la forma siguiente: El primer hemistiquio tiene siete sílabas, el segundo, cinco sílabas; el tercero siete sílabas y el último cinco sílabas[20].

Los temas de *le-ġna* son los siguientes *nasīb*/*ġazal*[21] ʿpoesía amorosa'[22]; *vaḥṛ* ʿautoelogio'[23]; *madḥ*[24] ʿpoesía panegírica'; *šamt*[25] ʿsátira'; *riṯāʾ* ʿelegía' y el género *at-tebṛā*ʿ[26] (poesía amorosa femenina).

---

[15] «*mutaḥarrik* ʿa vocalized letter', mientras que *sākin* es ʿunvocalized one (letter)', según Norris (1968: 40).

[16] Esto quiere decir que el primer hemistiquio rima con el tercero y, el segundo, con el cuarto. Ejemplo:
našhad b-Aḷḷāh el-keḍb b ʿīd (A) *ʿliyya u-ṭṛīg b ʿīda* (B)
ʿan Muḥammad hāḍa sa ʿīd (A) *w-enti ya-Nneʿma sa ʿīda* (B)
ʿJuro por Dios, y no miento ni puedo, que Muḥammad está feliz y tú, Neʿma, también'.

[17] La rima es fundamental y permite reconocer la capacidad creativa del poeta. De hecho, los grandes poetas de *le-ġna* suelen elegir unas rimas difíciles para demostar su dominio de este género poético.

[18] V. Wuld Ḥāmidun (1990: 145).

[19] Equivale al término *baḥr* ʿmetro' del árabe clásco.

[20] Además de estos metros muy utilizados existen otros de menor categoría y muy poco, o nunca, usados por el escaso número de sílabas que se pueden emplear: *ḥwaywīṣ*, con hemistiquios de cuatro sílabass; *batt ṯlāta*, hemistiquios de tres sílabas*; batt ṯnayn,* hemistiquios de dos sílabas y *batt wāḥed*, hemistiquios de una sílaba.

[21] Existen dos términos empleados para la poesía amorosa en ḥassāniyya: *nasīb* y *ġazal* que se diferencian por un matiz importante porque el primero, *nasīb*, se emplea para referirse a los poemas en los que el autor recuerda los lugares de encuentros con la amada, pero con la condición de no mencionar esta amada, por esta razón se confunde con el *bukāʾ ʿalà al-aṭlāl* ʿpoesía nostálgica' y casta. Se podría definir siguiendo el principio formulado por Qays b. al-Mulawwaḥ (Mağnūn Laylà) (m. 688) en su famoso verso: وما حب الديار ولكن حب من سكن الديار * شغفن قلبي ʿNo es por amor a las moradas sino por quien vivió en ellas'. En cambio, el segundo, *ġazal*, se refiere a la poesía amorosa de forma general. V. Ould Mohamed Baba (2020: 1-16). Es necesario aclarar también que, en la literatura árabe clásica, *al-nasīb* corresponde a la introducción amorosa con la que los poetas iniciaban sus casidas y *al-ġazal* es propiamente la poesía amorosa que podía ser el tema principal del poema o no, v. Sobh (2002: 30).

[22] En esta poesía popular, el amor ocupa un lugar muy destacado, aunque, por los impedimentos culturales de la sociedad tradicional, los poetas no podían expresar sus sentimientos amorosos con espontaneidad y recurrían frecuentemente a la insinuación. V. Ould Mohamed Baba (2020: 1-16).

[23] *Faḥr* "vanagloria", v. Sobh (2002: 56).

[24] En la poesía árabe clásica, existe *al-madīḥ* ʿpoesía panegírica', v. Sobh (2002: 59). En ḥassāniyya, existe el género específico llamado *madḥ* cuyo tema principal es componer alabanzas en honor del Profeta Muḥammad. Estos poemas de *madḥ* se cantan las noches de los viernes por los llamados *maddāḥa* "grupos de canto de *al-madḥ*".

[25] Equivale al género poético árabe clásico llamado *hiğāʾ*.

[26] *at-tibṛāʿ* es un género poético exclusivamente femenino en el que unas mujeres anónimas expresan sus sentimientos amorosos hacia unos personajes masculinos cuyos nombres e identidad raramente son mencionados. V. Ould Mohamed Baba (2021: 227- 241).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

Antes de empezar el análisis de los *givān*, hay que subrayar que estos se caraterizan por la brevedad y expresividad poética. Cada *gāv* suele girar alrededor de una idea principal para lo cual los autores deben buscar la mejor forma de expresar dicha idea empleando para ello el menor número posible de palabras, pero con la máxima expresividad posible. Con el fin de lograr este objetivo, los autores usan algunas de las figuras retóricas más simples (metáfora, personificación, exclamación, hipérbole, antítesis, etc.). Por otra parte, emplean frecuentemente el monólogo para describir sus sentimientos y dar sus opiniones. El léxico suele ser sencillo[27] y el tema más tratado en estos *givān* es el amoroso, pero los otros temas son también tratados. Como veremos en el corpus de *givān*, algunos poemas amorosos contienen los nombres y apellidos de las amadas, pero existen además unas expresiones que designan a la amada[28] cuando el poeta no quiere mencionar su nombre por pudor y por respeto a las costumbres tradicionales que no toleraban la mención del nombre de la amada en la poesía[29].

A la hora de traducir estos poemas, hay que tener en cuenta la enorme diferencia existente entre los dos contextos culturales de la lengua de origen (el dialecto ḥassāniyya) y la lengua receptora (el español), por esta razón hemos incluido algunos comentarios y notas con el fin de ayudar a la comprensión del texto.

2. Corpus de pareados, o *givān* anónimos

El corpus está formado por los *givān* pertenecientes a poetas anónimos que nuestros informantes nos han recitado. En mi opinión, los poemas que se presentan en este corpus evidencian las principales características de *le-ġna* y reflejan algunos aspectos del pasado del género: las referencias a los campamentos de beduinos, a ciertas costumbres antiguas, a los nombres de algunas tribus, etc.

En ellos, lo cuotidiano adquiere carácter poético; los sentimientos amorosos surgen como fragmentos breves vividos o deseados y los espacios parecen desdibujados. La nostalgia, las emociones, las lamentaciones y los nombres propios de mujeres son algunos de los elementos que pueblan estos breves poemas, o *givān*.

Por otra parte, a pesar de ser una poesía popular, se cracteriza por la ausencia de palabras malsonantes.

Hemos divivido este corpus de *givān* en varios bloques según su temática: (A) Poesía amorosa (= *ġazal*). (B) *al-Bukāʾ ʿalà al-aṭlāl* (= *nasīb*). (C) Temas políticos. (D) Poesía y sabiduría: Consejos. (E) Panegíricos. (F) Elegías. (G) Mensajes entre poetas. (H) Poesía descriptiva: El té; y, por último, (I) Poesía religiosa.

A- Poesía amorosa (= ġazal)

Bajo este bloque, incluiremos los poemas que aluden a la cercanía de la amada y los contactos con ella (miradas, sonrisas, saludos, etc.); la lejanía y/o ausencia de la amada; la descripción de los rasgos físicos de la amada; la mención del nombre de la amada; el amor que perdura en el tiempo; los reproches; los encuentros a solas; los caprichos de la amada.

---

[27] Salvo en el caso de los maestros de *le-ġna* que emplean palabras pertenecientes al léxico patrimonial del ḥassāniyya y figuras estilísticas más complejas.

[28] Entre estas expresiones sinónimas de ʻamada', se pueden citar: *el-mūlaʿ bīha* ʻla que deseo apasionadamente'; *el-ḥadd l-bād biyya* ʻla persona que me mata (de amor)', *el-ʿaṛṛād* ʻla amada', *ʿaṛṛādi* ʻmi amada', *elli men-ha ḥaṛṛi* ʻla que me produce sufrimiento (por amor)', etc.

[29] Esta costumbre muy antigua no ha sido simpre respetada por todos los poetas y en los últimos tiempos cada vez son menos los que la respetan.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

2.1. *ʿand ahel Bāša hāḏāna ** ṭāṛeḥ žanbi hūn eṛ-ṛabbi*
*aḷḷāhumma yā mulāna ** bi-smika waḍaʿtu žanbi*[30]
¡Decidido está! ya no me muevo de la casa de la familia Bāša.
¡Dios mío, en tu nombre aquí me quedo!

2.2. *mā nansa ḏi-l-mūleʿ bī-ha*[31] *** malgāna sāʿet mamšāna*
*u-lā nansa ravdet ʿaynī-ha ** vi-yyāna kīv l-naʿsāna*
No olvidaré aquel encuentro con mi amada y el momento antes de nuestra despedida;
tampoco olvidaré cómo me miró con los ojos somnolientos.

En la tradición ḥassāní, la mirada insinuante y provocativa, especialmente de la mujer, se solía comparar con la de una persona somnolienta.

2.3. *massat-ni ḏa-l-ʿām ṭayša ** māhi men ši kān*
*biyya ḍeḥket ʿayša ** ment ahel Ḥamdān*[32]
Este año percibo un aturdimiento que no solía sentir
por culpa de la sonrisa de *ʿAyša Ment Ahel Ḥamdān*.

2.4. *ḥadd ʿle ʿayša hāk ṛadd ** mint Ahl Aḥmed ʿayn-u*
*u-ʿgeb-ha dīn-u ḍāk baʿd ** el-ḥadd ʿgīd v-dīn-u*
Piadoso es aquel que es capaz de echar una mirada a ʿAyša mint Ahl Aḥmed
y conseguir evitar caer en la tentación de sus seductores ojos.

Esta poesía popular refleja a menudo el carácter piadoso de los poetas el cual no les impide mencionar la belleza de algunas mujeres como es el caso aquí.

2.5. *nekri wellādem mensbel ** ṛa Navīsa daḥmīsa*
geblet līsa[33] *mā tamm kell** *daḥmīsa geblet līsa*
Le reto a cualquier hombre honesto que viera a Navīsa[34] al sur del Instituto,
una tarde cualquiera, sin que vaya todas las tardes al sur del instituto.

2.6. *yāmes ḥāmed l-aḷḷāh ** gelt l-ment el-Baykum*
*ya ment el-Baykum ** hāh ās-slām ʿalakum*
Ayer, gracias a Dios, le dije a *Ment el-Baykum*
¡Oh, *Ment el-Baykum*[35], buenos días!

En la sociedad tradicional, el contacto entre los amantes no era muy fácil por esta razón el poeta se conforma con saludar desde lejos a su amada.

[30] La fórmula suplicatoria en árabe clásico es: *aḷḷāhumma bi-smika waḍaʿtu ǧanbī wa-bi-smika arfaʿuhu in šāʾa Ḷḷāh*, ʿDios mío, en tu nombre me he acostado y en tu nombre me levantaré', que se repite antes de dormir. El autor quiere decir que se queda en esta casa para estar al lado de su amada.

[31] *el-mūlaʿ bīha* (árabe clásico: *mūlaʿun bihā* (< *waliʿa*, *yawlaʿu*) ʿdesear, apasionarse por' es una de las expresiones que designan a la amada, v. nota *supra*.

[32] ʿAyša Ment Ahel Ḥamdān es el nombre y apellido de la amada del poeta.

[33] *līsa* esta palabra es un préstamo del francés (lycée) ʿ Instituto'.

[34] Nombre propio de la amada del poeta.

[35] Ment el-Baykum es el apellido de la amada.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

2.7. *l-mṯaqqal ʿand-i šawvt-ek ** hūn ʻliyya ya-ḥtīn-i*
*ʿawdān-nni men šawvt-ek ** wāna menzād ḥzīn-i*
Lo que más me incomoda de haberte visto
es que desde que te vi mi añoranza es cada vez más intensa.

2.8. *u-kten ʿedti metlāḥga ** v-el-bāl u-ʿaḏḏabtī-ni*
*lā tayti temši lāḥga ** žīha mā ʿallamtī-ni*
Puesto que ocupas todos mis pensamientos y tu amor me aflige,
cuando vayas a ir a cualquier sitio, avísame para que te vea.

2.9. *āna ḏa-l-bādd biyya ** u-l-viyya maʿlūm*
ḍeḥket ḏīk idayqbiyya[36] *** ʿand atāy el-yawm*
Lo que me está haciendo sufrir y a la vez me cura[37]
es aquella sonrisa de la mujer *Idayqbiyya*, que vi hoy a la hora del té.

2.10. *āna w-el-ʿagḷ eḷḷaylna ** w-ahl eṛ-Ṛāġeb beʿdūna*
*ʾinnā li-llāhi w-ʾinna ** ʾilahyi rāžiʿūna*[38]
¡Ay de mí y de mi corazón! ¡Qué lejos está la familia eṛ-Ṛāġeb[39]!
¡Y qué pena que ésto no tenga remedio!

2.11. *mā nerged ragda mā lgayt ** vīha ḏi-l-mūlaʿ bīha*[40]
*u-lā nawʿa waʿya mā bkayt ** b-ed-damʿ ʿlī-ha*
Cada vez que duermo, encuentro en mi sueño a mi amada
y siempre cuando me despierto lloro por su ausencia.

Le-ġna no está exento de llantos y lamentaciones, como ocurre en las literaturas de todos los pueblos. Aquí el poeta llora porque la amada le ha abandonado.

2.12. *ḥadd mʿāya māši yašga ** v-ḫbāṛ ʿIzza marḥabti bī-h*
*w-illi māhu māši yabga ** waddaʿt-u la-ḷḷa layn nžī-h*
El que me quiere acompañar para visitar a ʿIzza[41] bienvenido sea;
y el que no quiera venir, ¡adios, Hasta la vuelta!

El poeta se dirige a sus amigos para ver si alguno de ellos se anima a acompañarle para ver a su amada, pero no duda en ir sin ellos y así se lo expresa.

[36] *Idayqbiyya* (mujer perteneciente a la tribu *Idayqub*). Antiguamente, se identificaba a las personas por su tribu porque la población era nómada y los miembros de cada tribu vivían juntos, pero desde hace varias décadas, ha dejado de usarse esta clase de gentilicios.

[37] El autor emplea una antítesis en este *gāv*.

[38] *innā li-llāhi wa-innā ilahyi rāžiʿūna* ʻpertenecemos a Dios y a El volvemos'; fórmula coránica empleada para expresar el remordimiento por algo que no tiene remedio, como lo es la muerte, o, en este caso, la lejanía de la familia de la amada.

[39] Este *gāv* refleja un aspecto de la vida nómada, puesto que la familia de la amada del autor se ha trasladado a otro territorio, como era costumbre entre los nómadas.

[40] *mūlaʿ bīha* (árabe clásico: *mūlaʿun bihā*) ʻamada', v. *supra*.

[41] Nombre propio de la amada del poeta.

[42] *el-ḥadd l-bād biyya* ʻmi amada', v. *supra*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

2.13. *ḏāk el-ḥadd l-bād biyya*[42] ** *w-elli kent ngīs*
ʿadi bī-h ellā mžiyya ** *-lu ḏak ed-daḥmīs*
La persona que amaba y que solía visitar,
no la volví a encontrar desde aquella vez que nos vimos al atardecer.

2.14. *ḏi-lli nebġī-ha* ** *w-lli telhīni*
gāreẓ-li vī-ha ** *salīmu l-ʿayni*
Un duende se me ha chivado
de la que quiero y la que me divierte.

Este *gāv* parece aludir a que la amada le ha sido infiel al autor.

2.15. *men šawvet šāma vawg ḥadd* ** *ḥadd mn-ġyūd el-lāma*
mā nebġi tayt nšūv ḥadd ** *ḥaddu mā vawgu šāma*
Desde que vi a una de las chicas bellas con un lunar en la mejilla,
ya no quiero ver a nadie que no tenga un lunar en la mejilla.

2.16. *žayt l-leḥyām mʿa ṛwāḥ* ** *eš-šams u-taww mžīna*
mānek šayna[43] *u-mʿa eṣ-ṣbāh* ** *mšayna mānek šayna*
Llegué al campamento al aterdecer y te vi bellísima
y cuando me fui al amanecer seguías siendo muy bella[44].

2.17. *ḥāleg ḥadd enhāṛ žāna* ** *u-mša mā ševnā-h*
kīvet ment ed-Dāh w-āna ** *nebġi ment ed-Dāh*
Alguien nos visitó un día y se fue sin que le viéramos.
Aquella mujer se parecía a Ment ed-Dāh y yo quiero a Ment ed-Dāh.

2.17. *naṣret l-ġyūd v-kell ṣayv* ** *yannās u-kell ḥrīva*
v-el-ḥawāḍeṛ u-v-ḏa er-rīv ** *ṃāṃa ment el-Ḫalīva*
La más bella de las jóvenes, cada verano y cada otoño,
en las ciudades como en el campo, es Ṃāṃa Ment el-Ḫalīva[45].

2.18. *mā ḥāleg nawn u-lā gʿād* ** *Ġlāna*[46] *teḏveṛ*[47] *ḏālla*
Maṛṛet b-el-gaḷb ilayn ʿād ** *vāṣel v-ḥžāb eḏ-ḏālla*[48]
Hoy no hay ganas de descanso ni de sueño, Ġlāna ha ido a la peluquería.
Se llevó mi corazón y necesito un remedio para que me lo devuelva.

[43] *mānek šayna* (literalmente: ʿno eres feaʾ). El poeta emplea aquí una lítote que consiste en quitar brusquedad a lo que se expresa. Su uso en *le-ġna* refuerza la cualidad o hecho descrito, en este caso, la belleza de la amada. Al decir ʿno eres feaʾ, lo que quiere expresar es ʿeres guapísimaʾ.

[44] Este pareado es muy antiguo porque hace referencia al campamento de beduinos el cual era característico del modo de la sociedad tradicional mauritana, es decir, en la época anterior a los años sesenta del siglo pasado.

[45] Ṃāṃa Ment el-Ḫalīva es el nombre y apellido de la amada del poeta.

[46] Ġlāna (lit. ʿla más querida de nosotrosʾ) Es el nombre de la amada.

[47] *teḏveṛ* ʿtrenza; peinar el pelo haciendo trenzasʾ, v. Ould Mohamed Baba (2019: 181).

[48] *ḥžāb eḏ-ḏālla* ʿplegaria para recuperar lo perdido (objeto o animal)ʾ. Se trata de una fórmula que se recita varias veces para recuperar lo perdido, v. Ould Mohamed Baba (2019: 92). Los nómadas emplean esta plegaria, *ḥžāb eḏ-ḏālla*, especialmente cuando pierden un animal.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

2.19. *le-vlayyāḥ elli zayn lek ** ya-ḫti w-eš-šaʿṛa lāma*
*w-et-tebsīma u-zwayn lek- ** māma u-zayn el-qāma*
Tú posees una belleza incomparable y eres simpática.
Tienes una hermosa sonrisa, unos bellos labios junto con la esbeltez.

2.20. *mā zelt ilā rād al-žawwād ** nḥalli ʿezzet ʿaṛṛādi*[49]
*l-awlādi w-iḥallū-ha zād ** awlādi l-awlādi awlādi*
El amor que siento por mi amada
lo herederán mis hijos, mis nietos y bisnietos.

2.21. *māni lāhi nahna ʿannek ** mā vett žbaṛt-ek baʿd āne*
*u-lāni lāhi newve mənnək ** mā tāb blīs l-mulāna*[50]
No dejaré de buscarte hasta poder tener un encuentro contigo,
Y, cuando nos reunamos, no te dejaré mientras exista el mundo.

2.22. *ḏāk el-ḥadd illī v-bāli ** ġāli kān ibān*
*ḏāk el-ḥadd l-kān ġāli ** ʿād aġla men kān*
La persona que ocupa mis pensamientos y que adoro,
cada ahora que pasa la quiero más.

2.23. *kān bġaytīni ya-l-ʿaṛṛād*[51] *** iġallī-ni ḏāk ʿliyya*
*u-kān mā bġayt-īni zād ** ḥatta-āna mā ʿayni viyya*
Si tu me quisieras, amada mía, eso me haría quererme más a mí mismo,
pero si tú no me quieres, tampoco me quiero yo.

2.24. *tʿayyab-ni hūn el-biḍān ** benni mā waqqaṛt eš-šayb*
*w-enni nebġi hawl aẓawān ** ma-ġlāk ʿliyya ya-ʿayba*
La gente me reprocha que, a mi edad, no haya sentado la cabeza todavía,
y que me siga gustando la música[52] ¡Cuán maravilloso reproche!

2.25. *ʿannak ballaġli ḏi el-kalma ** menni l-el-mažḥūd*[53]
*ʿan ṣabri waggav īnnama ** li-ṣṣabri ḥudūd*[54]
Dile de mi parte estas palabras a aquel cuyo nombre no se dice (amado);
que mi paciencia se está agotando y bien sabe que la paciencia tiene un límite.

2.26. *Neḫtēr nṛā-k ** v-blad mā vī-h*
*smaʿti ḏā-k ** ḏā-k smaʿtī-h*
¡Me gustaría encontrarte en un lugar donde no haya nadie!
¿Has entendido, de verás, has comprendido (lo que quiero decir)?

---

[49] *ʿaṛṛādi* es otro sinónimo de ʿamada', v. *supra*.

[50] *mā tāb blīs l-mulāna* ʿhasta que Satanás se arrepiente ante Dios y le pida perdón'. Esta expresión significa ʿnunca'.

[51] *el-ʿaṛṛād* ʿla amada', v. *supra*.

[52] Se refiere a la música tradicional, o *aẓawān*, v. *supra*.

[53] *el-mažḥūd* es un nombre que designa genéricamente el ʿ(amado) secreto', o (amado) inconfesable'. V. *supra* el género *at-tebṛāʿ* y la alusión a la figura del amado que no se menciona.

[54] *innama li-ṣ-ṣabri ḥudūd* (árabe clásico: *ʾinnamā li-ṣ-ṣabri ḥudūd*) ʿla paciencia tiene un límite'. Obsérvese el uso del árabe clásico parcialmente en este *gāv*, hecho frecuente en este género literario, debido a que algunos poetas suelen componer sus poemas tanto en dialectal como en árabe clásico.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

2.27. *āna baʿd ellā u-tawv ** nebġi wata nešrī-ha*
*biyya ṣāḥebt-i mā tšūv ** wata*[55] *mā ṛakbet vī-ha*
Yo quisiera definitivamente comprar un coche,
porque mi amada se sube a cualquier vehículo que ve.

Cuando empezó la llegada de los nómadas a las urbes en los años sesenta del siglo pasado, los nómadas que no conocían el uso de los coches les gustaba subirse a ellos para vivir la experiencia y mostraban mucho entusiasmo como le ocurría a la amada de este poeta.

B- al-Bukāʾ ʿalà al-aṭlāl

2.28. *mendaṛti yakān viyya ** w-kten-ḍa mažhūl*
mūl[56] *tlayt nšūf ḥayya ** b-Mlāzem le-ʿžūl*
Me pregunto, aún sabiendo que es algo desconocido, si tendría esperanza
de volver a ver un campamento (de nómadas) en *Mlāzem le-ʿžūl* (topónimo).

Este pareado es un buen ejemplo del género *nasīb*[57] porque el autor le gustaría volver a ver este campamento en el lugar que menciona porque probablemente fue donde conoció o tuvo un encuentro con su amada y vuelve a rememorarlo por esta razón. Un dato significativo para la identificación del tema *nasīb*, en este caso, es la mención del camapamento que es una alusión a las personas que viven en el y, de manera indirecta, a la amada.

C- Temas políticos

2.29. *ḍa l-gāl el-ḥākem mā yengāl ** ʿla ṭūl-u u-ʿla ʿeṛḍ-u*
*u-lāni sāmi ḥākem u-šgāl ** ḥākem maṭlūṣ ʿla ġarḍ-u*
Lo que ha dicho el gobernador no es cierto de ninguna manera,
pero no diré qué gobernador es porque no tiene escrúpulos.

Algunos poetas usan *le-ġna* por criticar la gestión política. En este *gāv*, el autor critica una decisión del gobernador de la ciudad sin mencionar su nombre porque teme la consiguiente reprimenda.

2.30. *māl ed-dawla mā gaṭṭ žadd ** eʿla ḍāk elli kālu*[58]
*kūn ennu mālu kell ḥadd** kālu meḥtasbu mālu*
Los que sustraen los bienes públicos siempre piensan que son suyos propios;
Es más, todos estos mangantes consideran que el erario público es su propia cuenta.

En este *gāv*, el poeta ejerce el papel de crítico cultural y alza la voz para advertir del peligro de la corrupción política y la malversación de los fondos públicos.

[55] *wata* es un préstamo del francés (auto) ʻcoche'.

[56] Para expresar la idea de ʻtener esperanza; tener la posibilidad de …', el ḥassāniyya emplea la preposición *vi* + sufijos pronominales + *mūl*; en este caso *viyya mūl* ʻtengo esperanza'; en forma negativa, se añade *mā*, *v.gr.*, *mā vī-h mūl yažbaṛ-ha* ʻno tiene esperanza de encontrarla'.

[57] V. *supra*.

[58] En las últimas décadas, la política y los políticos se han convertido en un tema nuevo y varios poetas empezaron a reflejar su opinión sobre la política tal como se ve en este *gāv*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

D- Poesía y sabiduría: Consejos

2.31. *zayy ez-zāwi*[59] *ḫedmet lawḥ-u ** w-e-ṯ-ṯabāt u-gellet l-aḫbāṛ*
*waḷḷa masla zād tlūḥ-u ** maqām ahl er-revʿa le-kbāṛ*
El *zāwi* debe dedicarse en exclusiva a sus estudios, ser firme y bien educado;
y debe seguir el camino que le lleve a la categoría de los grandes piadosos[60].

Los consejos forman parte de los temas de la poesía popular como se puede observar en este *gāv*.

E- Panegíricos

2.32. *Ḥātem*[61] *ḏi en-nās itġayyi vī-h ** v-yamm el-žūd u-ḏa maʿṛūf*
*w-elli muwaṣṣaf Ḥātem bī-h ** bī-h Amīnu ḏa mawṣūf*
Ḥātim es considerado por todos como el más generoso y eso es sabido;
esta cualidad atribuida a Ḥātim se atribuye también a Amīnu[62].

Este *gāv* es un panegírico compuesto para un hombre llamado Amīnu.

F- Elegías

2.33. *mā ḫāleg ʿaṛbi v-el-wužūd ** kīvet Sīd Aḥmad v-ḥyātu*
*u-lā ḫāleg wāḥed lāhi iʿūd ** mamātu kīvet mamātu*
No existe ningún Árabe en el universo como Sīd Aḥmad en su vida,
tampoco habrá ninguno cuya muerte sea igual a la suya.

El siguiente *gāv* del tema *riṯāʾ* ʻelegía' fue compuesto con ocasión de la muerte del Emir Sīd Aḥmad Wull ʿAydda[63].

G- Mensajes entre poetas

2.34. *eṭ-Ṭiyyib lā ža ʿandu žāy ** ġāya mā nextayr nsagrī-h*
*zrīga ḏī-ki w-atāy ** ḏaku w-el-gāv aṛaʿīh*
eṭ-Ṭiyyib, me visitas y me pides un favor y no me gustaría negarme.
¡Ten la bebida junto con el té y aquí está el pareado (*gāv*)!

Este *gāv* relata, según mis informantes, la anécdota según la cual el poeta eṭ-Ṭiyyib Wuld Dīdi[64] le fue a ver un amigo suyo también poeta y le pidió un refresco (*zrīga*[65]), un

[59] En la sociedad tradicional mauritana había una clase social dedicada al estudio; este colectivo recibía el nombre de *zwāya* (sing. *zāwi*), o gentes del saber; a ellos se alude aquí.

[60] Este *gāv* resume las características del *zāwi*, o miembro de la clase social *zwāya*. V. *supra*.

[61] Se trata de Ḥātim b. ʿAbd Allāh b. Saʿd al-Ṭāʾī, personaje de la Arabia preislámica perteneciente a la tribu de Ṭayyiʾ y que era considerado la persona más generosa, así lo dice el proverbio árabe antiguo *aǧwadu min Ḥātim* ʻmás generoso que Ḥātim', v. Zarzur (1987-1: 240).

[62] Amīnu es el nombre del elogiado.

[63] Se trata del Emīr Sīd Aḥmad Wull ʿAydda (Emīr de Ādrār entre 1903 y 1932). V. Ould Cheikh (1988: 107). Este Emir es considerado como uno de los héroes de la lucha contra la ocupación francesa de Mauritania. De hecho, Murió combatiendo contra las tropas coloniales en el territorio del que era emir y por este motivo, se le considera un mártir; a esto alude el último verso del *gāv*.

[64] eṭ-Ṭiyyib Wuld Dīdi nació en 1947 y murió en 1994. Era considerado uno de los grandes poetas populares de Mauritania.V. su biografía en Wuld Šayḫna (2010: 89-90).

[65] *Zrīga*: ʻbebida refrescante compuesta de leche con agua y azúcar', v. Ould Mohamed Baba (2019: 138).

té y un *gāv*. El poeta, cuyo nombre era desconocido para ellos, le compuso este pareado y se lo dio escrito junto con la bebida y el té.

H- Poesía descriptiva: El té

2.35. *atāy-ak hāḍa māni gād ** ġālib-ni naḍbaṭ-lu ṭuʿme*
*yiḥlāw u-yilyān u-yibrād ** u-yimṛāṛ u-yiğhād u-yaḥme*
Me es imposible y no consigo precisar el sabor de tu té;
¡A ratos parece dulce, o suave o frío; pero a veces amargo o fuerte o caliente!

Tomar el té es la actividad social por excelencia en Mauritania y se toma varias veces a diario[66]. Las veladas poéticas se organizaban alrededor de una ceremonia de té lo que convierte estas veladas en tema poético en sí. Un té bien elaborado y bien servido puede ser motivo de elogios por parte de los poetas, pero cuando no sale bien, se producen las críticas. En este *gāv* y, mediante el empleo de la figura de la antítesis, el poeta expresa las principales cualidades y los defectos del té después de probarlo varias veces: (dulce, amargo; suave, fuerte, frío, caliente).

I- Poesía religiosa

2.36. *ḥāḍ ʿlī-k eṣ-ṣebḥ walla ** u-ḥāḍ ez-zawāl ʿlī-k gbayl*
*ya-laṭīv el-ʿaṣṛ uṣalla ** u-lāta geddām-ak kūn el-layl*
Ya pasó la mañana y también pasó el mediodía.
¡Dios mío, transcurrió también la tarde y solo queda ante ti la noche!

En este *gāv*, el poeta hace una reflexión sobre el paso del tiempo, al llegar a la vejez. Compara las edades del ser humano con las distintas horas del día: la mañana representa la infancia y la juventud; el mediodía es la madurez, la tadre, la vejez y la noche, cercanía del fin de la vida.

2.37. *ḥadd gāv-u mawzūn ** gādd yabdaʿ ʿažlān*
*mā isabbag yakūn ** madḥ*[67] *sayyed l-akwān*
Quien es poeta y puede componer pareados
que empiece por escribir un *madḥ* en honor del Profeta.

El *madḥ* ʿpoesía compuesta en honor del Profeta Muḥammad' es uno de los temas de *le-ġna*. El autor de este *gāv* pide a los poetas que dediquen parte de su poesía a este tema.

Conclusiones

La poesía popular ḥassāní, principalmente de carácter oral, forma parte de la tradición literaria y cultural del mundo árabe, pero no ha sido hasta el momento suficientemente estudiada ni ha habido ningún trabajo sistemático de recopilación que

[66] El té es considerado como 'el vino de los musulmanes'. Existe toda una producción poética alrededor de las cermonias del té que era en los años cincuenta del siglo pasado un producto de lujo que no estaba al alcance de la mayoría de la gente. Se servía con motivo de grandes acontecimientos y tenía que cumplir una serie de requisitos que se solían resumir en la frase *ḥassānī* siguiente: *žīmāt atāy eṯ-ṯlāṯa ež-žmaṛ w-ež-žmāʿa w-ež-žaṛṛ* ʿlas tres *ğīm* del té: las brasas, la asamblea (tertulianos) y la lentitud (a la hora de servirlo)'.

[67] *madḥ* ʿpoesía dedicada a las alabanzas compuestas en honor del profeta Muḥammad'. V. *supra*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7389

abarque todas las diferentes regiones del país donde siguen en el anonimato numerosos poetas vivos. Añádese a esto la pérdida que supone el goteo continuo de fallecimientos de personas mayores que constituían la fuente más importante para la recopilación de la poesía antigua que era generalmente de autores anónimos y, en unos pocos casos, de autores conocidos. Por esta razón, urge su estudio y recopilación con el fin de evitar la pérdida de gran parte de ella puesto que no ha sido escrita. A esto se añade el hecho de que solo la saben de memoria algunas personas cuya desaparición supondrá la pérdida definitiva de esta poesía que se ha venido tansmitiendo oralmente de generación en generación. Esta investigación es una contribución y una invitación a una investigación no emprendida hasta el momento acerca de la transición de *le-ġna* de la oralidad a lo escrito. Los textos aquí rescatados son unos *givān* que, a pesar de su brevedad, reflejan una gran expresividad poética y dan cuenta de algunos aspectos de la vida social y cultural ḥassāní de Mauritania.

Bibliografía

Abu-Lughod, Lila (1986): *Veiled Sentiments. Honor and Poetry in a Bedouin Society*, California, University of California Press.

Chebel, Malek (1995): *Dictionnaire des symboles musulmans. Rites, mystique et civilisation*, París, Albin Michel.

Al-Marzūqī, Muḥammad (1967): *al-Adab aš-šaʿbī*, Túnez, ad-Dār at-tūnisiyya li-n-našr.

Al-Maydānī, Muḥammad b. Aḥmad (1987): *Maǧmaʿ al-amṯāl*, (ed.) Zarzur, N. Beirut, Dār al-kutub al-ʿilmiyya.

Naṣṣār, Ḥusayn (1980): *aš-Šiʿr aš-šaʿbī al-ʿarabī*, Beirut, Manšūrāt iqraʾ.

Norris, Harry Thirlwall (1968): *Shingitti Folk Literature and Song*, Oxford, The Clarendon Press.

Ould Cheikh, Abdel Wedoud (1988): *Eléments d´histoire de la Mauritanie*, Nouakchott, Centre Culturel français A. de St Exupéry.

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2008): *Refranero y fraseología ḥassānī. Recopiación, explicación, estudio gramatical y glosario*, Zaragoza, Publicaciones de la universidad de Zaragoza.

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2016): «Le lexique de l'Aẓawān. Une approche ethnolinguistique», en Grigore, George y Bituna, Gabriel, (eds.) *Arabic varieties: Far and wide. Prceedings of the 11th International Conference of AIDA, Bucharest 2015*, Bucharest, Editura Universitatii Bucuresti, pp. 431-438.

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2019): *Diccionario ḥassāniyya-español*, Cádiz, Servicio de Publicaciones, Universidad de Cádiz.

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2020): «El *nasīb* en la poesía popular ḥassānī, *le-ġna*», *Al-Andalus-Magreb* n.º 27, pp. 1-16. DOI: https://doi.org/10.25267/AAM.2020.v27.01

Ould Mohamed Baba, Ahmed Salem (2021): «A Collection of Poems of Biđận Women's Ġazal Called ət-Təbṛāʿ», *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* nº 111, pp. 227- 241.

Sobh, Mahmud (2002): *Historia de la literatura árabe clásica*, Madrid, Cátedra.

Wuld Ḥāmidun, Muḫtār (1990): *ḥayāt mūrītānyā, alǧuzʾ aṯ-ṯānī, al-ḥayāt aṯ-ṯaqāfiyya*, Tunis, aD-dār al-ʿarabiyya li-l-kitāb.

Wuld Šayḫna, Sīd Aʿmar (2010): *Min aʿlām wa-mašaḥīr ḫamsīniyyat al-istiqlāl*, Nwākšūṭ, Maktabat al-qarnayn 15/21.

Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2022
Fecha de aceptación: 14 de febrero de 2023

Las Misioneras de Nuestra Señora de África y la recogida de literatura oral en el Sáhara argelino: un cuadernillo anónimo escrito en torno a los años 1970

The Missionaries of Our Lady of Africa and the collection of oral literature in the Algerian Sahara: an anonymous booklet written around the 1970s

Francisco Moscoso García
(Universidad Autónoma de Madrid)
francisco.moscoso@uam.es
https://orcid.org/0000-0002-2880-4540

Abstract: We present texts from the oral literature of Laghouat (Algeria) collected by a white sister around 1970 in a booklet found in the General Archive of the White Sisters in Rome. It consists of phrases, stories, lullabies, couplets for the evil eye, prayers, ethnographic texts, children's lexicon and lexicon related to woollen work. All this material belongs to both the poetic and narrative genres and is accompanied by a study. We also conclude with a presentation of the most relevant linguistic features.

Keywords: Oral literature, Algeria, Arabic of Sahara, Laghouat, White Sisters.

Resumen: Presentamos textos de la literatura oral de Laghouat (Argelia) recogidos por una hermana blanca en torno a 1970 en un cuadernillo hallado en el Archivo General de las Hermanas Blancas en Roma. Se trata de frases, cuentos, nanas, coplas para el mal de ojo, oraciones, textos etnográficos, léxico infantil y léxico relacionado con el trabajo de la lana. Todo este material pertenece tanto al género poético como narrativo y va acompañado de un estudio. Concluimos además con una presentación de los rasgos lingüísticos más relevantes.

Palabras-clave: Literatura oral, Argelia, Árabe del Sáhara, Laghouat, Hermanas Blancas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

0. Introducción*

El cardenal Lavigérie (1825-1892) fundó en Argel en 1869 las Misioneras de Nuestra Señora de África, conocidas como «Hermanas Blancas», la rama femenina de la Sociedad de Misioneros de África, «Padres Blancos», los cuales fueron fundados dos años antes. En 1871, las hermanas ya cuentan con una comunidad en Laghouat, aunque tuvo que cerrar y abrir más adelante, trasladándose a la Cabilia. La labor que llevaron a cabo fue principalmente educativa, abriendo colegios y centros de formación en los que enseñaban a coser, bordar, tricotar, tejer tapices, trabajar la lana y otras tareas relacionadas con el hogar y el cuidado de los hijos. Los centros más famosos fueron abiertos en Biskra, Laghouat y Ghardaïa, desde principios del siglo XX; Ouargla y El Goléa después de la Primera Guerra Mundial; y Aïn Sefra, Géryville (El Bayadh) y Touggourt a partir de 1930 (Dor y Jamault, 2014: 295). Una cuestión que ya hemos abordado en un trabajo anterior (Moscoso, 2023) fue el estudio del árabe argelino y las costumbres del pueblo, siguiendo las recomendaciones del fundador, así como su formación en esta variedad y en otras disciplinas relacionadas con su labor misionera, como la Islamología o la Misionología. Para ello, los Padres Blancos ejercieron desde el primer momento de formadores. En algunos casos, como en Touggourt, recogieron textos etnográficos entre las mujeres –los Padres Blancos no podían hablar con ellas– que fueron transcritos y utilizados para la enseñanza del árabe argelino por Padres Blancos como el P. Alliaume (2015, Moscoso, 2020).

En una estancia de investigación[1] que llevamos a cabo al Archivo General de las Hermanas Blancas en Roma, encontramos un cuadernillo formado por octavillas sueltas que están unidas en la parte de arriba por dos anillas que se abren para permitir añadir más. Es anónimo y tampoco se señala el lugar de recogida ni consta en los archivos; tampoco la archivera, la hermana Gisela, a quien agradecemos su amable acogida, supo decirnos quién era la autora. Por los datos que aportaremos en nuestro trabajo, creemos que es probable que fuera escrito en Laghouat. Contienen textos procedentes de la literatura oral de esta ciudad y, probablemente, de su región.

Hemos preferido emplear «literatura oral», sin más, y no otras acepciones como «literatura popular», «literatura tradicional» o «literatura folclórica», por no estar muy claro entre los especialistas el límite entre todas estas acepciones. Pedrosa (2010: 32) habla de «la ambigüedad semántica que creo que impregna inevitablemente todos estos conceptos». Otros, por el contrario, definen como «absurdo» la denominación de «literatura oral», prefiriendo circunlocuciones como «formas artísticas exclusivamente orales» o «formas artísticas verbales» y piensan que cada vez se emplea menos «literatura oral» (Ong, 2006: 20-23). Nuestro cometido aquí no es entrar en este debate. Emplearemos, sin

* Este artículo se ha escrito en el marco del proyecto de I+D titulado *El corpus de la narrativa oral en la cuenca occidental del Mediterráneo: estudio comparativo y edición digital* (referencia: PID2021-122438NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

[1] Gracias a la cual estuvimos trabajando en los archivos generales de la Sociedad de Misioneros de África y de las Misioneras de Nuestra Señora de África en Roma y en la Università di Roma Sapienza, Istituto Italiano di Studi Orientali ISO, entre el 06 de junio y el 08 de julio de 2023, bajo la supervisión del profesor de la Sapienza Oliver Durand. Esta estancia formaba parte de mi participación en el Proyecto de Investigación «Representación del Islam en el Mediterráneo Glocal: Cartografía e Historia Conceptuales-REISCONCEP» (RTI2018-098892-B-100) y fue subvencionada con cargo a este proyecto.

más, «literatura oral» para referirnos a toda aquella producción creada con fines estilísticos entre las gentes del Sáhara argelino desde siempre y desde la oralidad.

En una primera parte, describiremos el cuadernillo y el material escrito en este, enmarcando los géneros a los que pertenecen los textos de la literatura oral que hay en él. Le seguirá su presentación y algunos datos lingüísticos. Y acabaremos con las conclusiones y la bibliografía.

1. El cuadernillo

El cuadernillo está compuesto de unas cien octavillas escritas a doble cara sin numeración de páginas y un poco amarillentas por el paso del tiempo. Están cogidas por arriba con dos anillas que se abren, siendo útil para introducir nuevas octavillas y ponerlas en el orden querido por su recopiladora. Fue consultado el 13 de junio de 2022 en el transcurso de una estancia de investigación –como en la introducción hemos indicado– a los archivos generales de los Padres Blancos y las Hermanas Blancas en Roma. Del total de octavillas solo escaneé para su estudio cuarenta por las dos caras, ya que solo estas incluían –bajo mi parecer– material de la literatura oral argelina que pudiera interesarnos. Las que hemos descartado contenían vocabulario procedente de emisiones radiofónicas en árabe argelino moderno, también unos apuntes que procedían del manual de Tapiéro, sin que se indique si se trata del manual de árabe argelino (Tapiéro, 1957) o del de árabe argelino moderno (Tapiéro, 1971); nosotros, después de ver los apuntes, llegamos a la conclusión de que se trataba de voces y expresiones procedentes del árabe argelino moderno, por las voces procedentes del árabe literal; y, por último, un vocabulario tomado del diccionario de Beaussier (1958). En este último caso, hay referencias, en alguna ocasión, a las páginas de este diccionario en donde se han extraídos los datos, por ejemplo, para la raíz حدث se anota «p. 184 B», que coincide con la edición de 1958. Por otro lado, es interesante destacar que las anotaciones de las emisiones radiofónicas, las voces y expresiones de Tapiéro y las voces de Beaussier están escritas a bolígrafo, mientras que el material de la literatura oral que hemos escaneado está escrito con pluma. Los textos, las expresiones y paremias y algunas series de palabras están en grafía árabe, mientras que las nanas, las oraciones de la parturienta, el vocabulario infantil y algunas expresiones están en transcripción. Van acompañadas de su traducción al francés –que nosotros hemos volcado al español– en la mayoría de los casos, pero hay textos sin traducir, como lo seis cuentos, en cuyo caso, lo indicaremos.

En cuanto a fechas, solo aparecen cinco: dos sobre programas radiofónicos emitidos el 18 de enero de 1970 y el 31 de mayo de 1970 respectivamente; una en una hojilla de un calendario, intercalada entre dos octavillas, con el tamaño de la mitad de una octavilla con la fecha de 23 de mayo de 1976 / 24 de *ğumādà I*; y dos últimas en el cuento § 2.2.5. 27 de febrero de 1975 y 04 de marzo de 1975. Por otro lado, hay una paremia, del tipo de la sentencia, que reproducimos al final de este párrafo, en la que se anota entre paréntesis «P. Chenevière». Se trata del P. Louis Chenevière (1901-1982), un padre blanco que fue enviado en 1932, dos años después de su ordenación sacerdotal, a la comunidad de Ghardaïa, en la prefectura del Sáhara; y en 1937 fue trasladado a la de Laghouat, en donde permanecerá hasta 1976. Fue un gran conocedor de la variedad árabe argelina del Sáhara, especialmente de esta última ciudad[2].

[2] *Notes biographiques*, 1983/4, pp. 233-237, Archivos de la Sociedad de Misioneros de África, Padres Blancos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

«al que está presente dadle, al que lleva algo, escóndelo, y al que está ausente, olvídalo»	الحاضر اعطوه والرافد غطّوه والغايب انسوه

Por otro lado, algunas de las nanas y expresiones relacionadas con el parto están extraídas de Zerdoumi (1982, 1970[1]), como se hace constar; más adelante (§ 2.3.) mencionamos dos estancias para su trabajo de campo, que realizó en Laghouat, durante las cuales fue ayudada por las hermanas blancas, que debieron de tener lugar antes de 1968, año en el que tenía acabada su obra. También hemos hallado entre las octavillas una tarjeta postal, con la imagen de Cristo crucificado, con fecha de 08 de enero de 1917; fue escrita en Laghouat, y en ella, el párroco de esta localidad, fr. h. Piau (sic), agradece a la superiora de las misioneras de Nuestra Señora de África en Ghardaïa sus buenos deseos. Este dato nos dice que las Hermanas Blancas ya estaban presentes en Ghardaïa en 1917 y el del párrafo precedente que había un padre blanco, el P. Chenevière, viviendo en la comunidad de Laghouat desde 1937 a 1976, el cual estaba en contacto con la hermana que escribió las octavillas. En un primer momento, podemos suponer que el cuadernillo fue compuesto en Laghouat. Tenemos además otros datos, como hemos venido anotando anteriormente: fechas entre 1968 y 1976; el hecho de que los textos que hemos descartado estuvieran escritos a bolígrafo, al contrario de los que analizamos en este trabajo, que lo están a pluma; y la composición del cuadernillo, a base de octavillas sueltas sin numerar que pueden sacarse o añadírseles otras, porque están cogidas con dos anillas que se abren en su parte superior.

Por consiguiente, nuestra hipótesis es que este cuadernillo fue escrito a lo largo de bastantes años en Laghouat, no solo en torno a 1970, y no con un inicio tan temprano como en la fecha de la postal, 1917, pero sí quizás en una o dos décadas anteriores a 1976. La hermana que lo escribió debió de aprender árabe argelino recopilando textos y voces en sus encuentros con mujeres argelinas y en libros.

1.2. Género de los textos

Comenzamos este apartado con la definición que Pedrosa nos da sobre qué se entiende por literatura oral:

> Cualquier tipo de discurso o de mensaje oral que esté organizado de forma más o menos estética, y que no cumpla únicamente una función comunicativa puede ser considerado literatura oral. No solo una canción o un cuento transmitido de generación en generación, sino también cualquier discurso individual organizado de forma cuidadosa: por ejemplo, una evocación de los recuerdos personales, de historias familiares, etc., puede ser literatura oral. El de literatura oral es un concepto muy amplio, susceptible de ser analizado desde los terrenos de la filología, de la etnología y de la antropología, pero también de la historia, la sociología, la psicología, la lingüística, etc.» (Pedrosa, 2005a: 2).

Sería interesante además estudiar el grado de implicación que los textos que presentamos en este trabajo han tenido en la literatura escrita argelina, en particular, y árabe en general, y viceversa, pero esto excedería nuestra presentación y necesitaría de un estudio mucho más amplio. En Alándalus, contamos, por ejemplo, con las *jarchas*, pequeñas coplas populares en árabe andalusí, romance o mezcla de estas dos variedades, que cerraban las moaxajas escritas en árabe clásico. En el norte de África, también hay ejemplos de composiciones en la variedad árabe materna pertenecientes al género *məlḥūn*,

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

de origen oral, que fue sometido a determinados moldes y temáticas una vez que pasaron a ser escritos. Sobre la cuestión del traspaso de la literatura oral a la escrita y viceversa, el lector puede seguir leyendo la obra de Pedrosa (2005a).

Partiremos de la clasificación ofrecida por Pedrosa (2005b: 2-3) para presentar el género de los textos del cuadernillo:

- Géneros orales poéticos: epopeya; canción; balada (romance); paremias (refrán, proverbio, etc.); adivinanza, acertijo y enigma; trabalenguas; plegarias (oración, conjuro, ensalmo); pregón; brindis; literatura de cordel.
- Géneros narrativos o en prosa: mito; leyenda; leyenda urbana o contemporánea; cuento, cuento satírico o chiste; historia oral; informaciones etnográficas.

Los textos de la literatura oral recopilados por la hermana blanca se enmarcan tanto en los géneros orales poéticos como narrativos o en prosa. En primer lugar, destacamos un conjunto de frases clasificadas por la religiosa en temas: fórmulas de las adivinanzas, amistad, amor materno, comercio, condolencias, enemistad, familia, glotonería, hijos, hospitalidad, inteligencia, limosnas, matrimonio, necedad-vanidad, nostalgia, tristeza, y otras; estas frases son sentencias, proverbios y con solo información etnográfica. Por consiguiente, pertenecen tanto al género poético como narrativo.

Le siguen seis cuentos que pertenecen al género narrativo; dos textos etnográficos sobre la cuarentena de las mujeres y una receta de cocina enmarcadas en el género narrativo; ocho nanas en el poético; dos oraciones en favor de la parturienta, también en el poético; una expresión y dos coplas contra el mal de ojo en el poético; y dos grupos de palabras: el vocabulario infantil y el trabajo de la lana, que hemos incluido en el género narrativo como información etnográfica.

2. Presentación de los textos

A continuación, editaremos los textos seleccionados. Para ello, hemos respetado la manera en la que están recogidos, unos en grafía árabe y otros en transcripción. Para esta última, nuestro criterio ha sido el respetarla, a excepción de las vocales en sílaba abierta, que hemos preferido poner voladas, la sustitución de *e* por *ə* y la sustitución del grafema *ḫ* por *x*, que tienen el mismo valor fonológico. Por otro lado, hemos descartado aquellas voces y frases que no nos han parecido relevantes como literatura oral, ya que son de uso cotidiano y sin mayor aportación etnográfica o estilística. Acompañamos los textos de comentarios y estudios, ya sean en nota a pie, ya en el cuerpo del artículo, con la finalidad de que sean mejor entendidos y contextualizados.

2.1. Frases

Como hemos apuntado en § 1.2., estas frases pueden enmarcarse tanto en el género poético, ya que incluyen paremias, o el narrativo, con información etnográfica. Las frases que presentamos son como retales de la vida cotidiana en el desierto. La fidelidad al amigo y la hospitalidad son dos grandes pilares ante los peligros, la dureza y la soledad del desierto, en donde hay que moverse con inteligencia para comerciar, dar limosna y tener cuidado con los enemigos. La mujer vive en una sociedad patriarcal: trabaja duro, es educada por su madre, obligada a servir y obedecer a su marido y a tener hijos con él, se casa joven y tiene la protección de

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

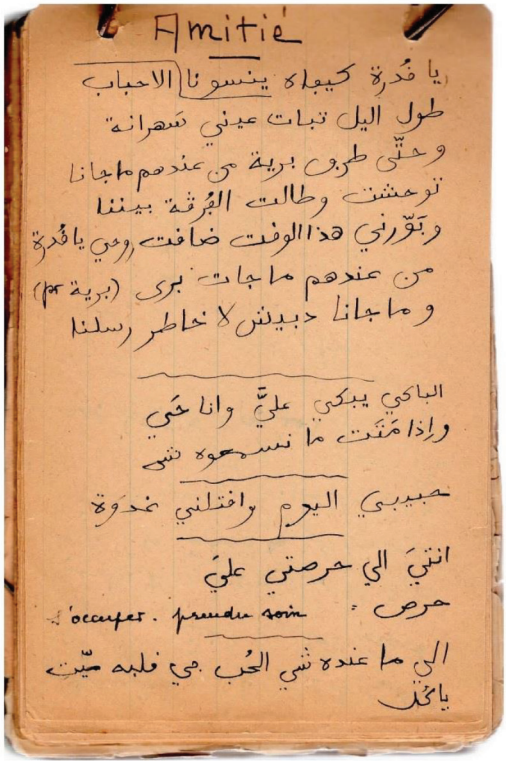
su padre, que vigila que el marido actúe bien. Pero también se queja de que cuanto más alaba al marido, más la humilla, critica la actitud mentirosa del marido en la poligamia y advierte de no confiarle sus secretos. Sobre la sociedad patriarcal y el papel de la mujer, Zerdoumi (1982: 38) corrobora lo dicho anteriormente, es decir, que *l'homme est le maître absolu, mais en fait et d'une façon générale, à Tebesa dans l'Est, à Dra-el-Mizan en Kabylie, et Laghouat dans le pré-Sahara, comme à Tlemcen surtout, la femme, cet être que l'on croit passif et sans ressort, détient une autorité réelle dont l'homme a l'exercice officiel* ; autoridad que se ve en la casa, en donde la mujer, cuando el hombre está ausente, es la dueña (Zerdoumi, 1982: 44). A aquellas frases, le siguen otras que abordan el tema de la inteligencia, la cual está basada en tres pilares: boca, que representa la palabra, bolsillo, el dinero, y madre, la educación. Por último, es de destacar la presencia de la sal, que simboliza la comida compartida, la carencia de esta o la ofrecida en un funeral.

2.1.1. Adivinanzas (fórmulas)

«te daré un país» (se dice cuando no se adivina una adivinanza)	نعطيك بلاد
quien ha formulado la adivinanza, responde antes de dar la solución: «el bien (del país) es mío, el mal es de sus habitantes y que Dios me dé provecho de lo que en él (el país) hay de bueno»	الخير هوَ ليَ والشرّ هوَ لمواليها وينفعني بالصلح الّي فيها

2.1.2. Amistad (véase imagen 1)

«mi amigo querido hoy y mátame mañana»	- حبيبي اليوم واقتلني غدوَة
«quien llora, lo hace por mí mientras vivo y, si muero, no lo oiremos»	- الباكي يبكي عليَّ وانا حَي واِذا مَتّت، ما نسمعوه شي
«el corazón bueno come lo malo»	- القلب الزين ياكُل الشين
«tú eres quien se ha ocupado de mí»	- انتيَ الي حرصتي علي
«quien no tiene amor en su corazón, muerto come»	- الي ما عنده شي الحُب في قلبه ميّت ياكُل
«el amor vence al engaño»	- المحبّة تغلب الغش
«muchos amigos y se quedó sin ninguno, ya que no hay seguridad / conciencia»	- كثرة الاصحاب يبقى بلا صاحب على خاطر الظنّة ما كان شي
«¡Oh destino! ¡Cómo nos olvidan los amigos! Mis ojos pasan todas las noches en vela, ni un trozo de carta de ellos nos llega. Siento nostalgia, la separación entre nosotros se hace larga, este tiempo acaba conmigo, me angustia vuestro silencio. ¡Oh destino! No ha llegado ni una carta, no nos ha llegado ni un telegrama a pesar de que nosotros (sí que la) hemos enviado».	يا قُدرة كيفاه الاحباب ينسونا. كل الليل تبات عيني سَهرانة وحتّى طرف برية من عندهم ما جانا. توحّشت وطالت الفُرقة بيننا وبَوّرني هذا الوقت، ضاقت روحي يا قُدرة من عندهم، ما جات برى (برية) وما جانا دبيش لا خاطر رسلنا.
«ponte junto a tu amigo querido y enfréntate a tu enemigo»	- *sāmi ḥ^{a}bībək w gābəl ʕ^{a}dūk*



[Imagen 1: Amistad, Archivo General Hermanas Blancas, Roma]

2.1.3. Amor materno

«estoy dividida entre los tres, ¿cómo actuaré apropiadamente?»[3] - ثلاثة راني مقسمة عليهم، كيفاش ندير صحّة؟

«vierte la olla sobre su boca, la hembra se parece a su madre» - كُبّ البرمة على فُمها والانثى تشبه أُمّها

«la mujer es una mula y su madre es su brida» - المرة بَغلة وأُمّها هيَ صريمتها

2.1.4. Comercio

«mienten sobre el comercio (la venta y la compra)» - يكذبوا على البِيع والشرا

«en donde está el subastador, aquello que está bien trabajado se lo llevan rápido» - عند الدلّال الحاجة مخدومة مليح يدّوها خَطف

«el corazón del irascible enciende el fuego»[4] - قلب الحار يقضي النار

2.1.5. Condolencias

«que Dios te compense» - يعظّم اجرك

«que (Dios) no te muestre aquello que te apena» - لا يورّيك ما يغيظك

«feliz al que Dios encuentra bien» - سعد الّي يلقى ربّه على خير

«el dueño de la caución se la llevó» - ادّى مولى الأمانة امانته

«quien llegó a su término, alargó su pierna» - الي وصل اجله يمدّ رجله

«no permanece sino el rostro del generoso» - ما يدوم الا وجه الكريم

«perdonado para ti» - مسموح لك

[3] En el texto hay una explicación: *mère de trois enfants éloignés les uns des autres* «madre de tres niños alejados unos de otros».

[4] En el texto hay una explicación: *il fait ses affaires = très habile et ardent* «él lleva a cabo sus negocios = muy hábil y apasionado».

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

«la buena intención ha llegado»	- النية بلغت
«entre nosotros no hay nada»	- ما بيناتنا شي
«salamos pieles de bien cuando nos acostamos sin nada»	- نملّحوا جلود خير ملّي نقعدوا بلاش
«ha sobrevenido entre los siervos de Dios una epidemia (epizootia) como la de las bestias»	- العباد طاحت فيها رهمة كما متاع الزوايل

2.1.6. Enemistad

«aléjate»	- حيّدي علي
«que (Dios) te dé piedras en estas manos»[5]	- يعطيك القُرْد في هذا اليدين
«falsa amiga»	- طُربانية[6]

2.1.7. Familia

«su rostro está lavado con la orina de los perros» (insoportable, f.)	- وجهها مغسول ببول الكلاب
«la mujer ignorante está perdida y su marido también»	- المراة خالية، هيَ ضايعة ورَجلها ضايع
«la mujer que es obligada se siente mejor consigo misma y con su marido»	- المراة مجبورة تجبر على روحها وعلى رَجلها
«si el padre muere, se apoya sobre la rodilla (el huérfano coloca su cabeza sobre las rodillas de su madre); si la madre muere, se apoya sobre el umbral (tiene la piedra del umbral como almohada)».	*- īla māt əl-bu yətwəssəd ər-rukba*; *īla mātət əl-umm yətwəssəd əl-ʕatba*
«(guarda) la tradición de tu padre, no te vencerán»	*- ʕādət būk, la yġalbūk*
«da la vuelta a la olla en su boca, la hija se parece a su madre»	*- qəlləb əl-qədra ʕla fummha, əl-bənt tšəbbah ummha*
«ella (la chica) puebla la casa de los otros (de la gente)» (cuando se casa, tiene hijos e hijas)	*- tʕammər dār ən-nās*
«mi hija tiene miedo de su sombra»	*- bənti txāf mən xyālha*
«velada y calmada»	*- maḥžūba wa maṛṭūba*
«cuando la niña comience a gatear, mira lo que su madre ha escondido»	*- īda əṭ-ṭofla ḥbāt, šūf ummha āš xabbāt*
«la maldición de los padres alcanza a la progenitura»	*- daʕwət əl-wālīdīn təlḥaq əd-dərriyya*
«no abras el ojo de tu hija, si no quieres encontrarte incapaz de cerrarlo» (vigilancia de la madre)	*- la tḥəll ʕayn bəntək wa la tḥīr fi ġalqāha*
«la que alaba (agradece) a su marido, los años pasarán y él la humillará (maltratará)»	*- əlli təškoṛ ṛāžəlha, ydūru s-snīn wa ybahdəlha*
«tanto confías en tu marido como él te engaña»	*- qadd ma tāmən ṛāžlək yġadrək*
«a tu marido no entregues tu secreto»	*- rāžlək ma tbīh lu š b sirrək*
«quien está educado, lo es por Dios»	*- əl-mṛabbi mən ʕand ṛabbi*

2.1.8. Glotonería

«en el vientre, la razón (razones) se va»[7]	- عند الكرش يدهب العقول

[5] En el texto hay una explicación: *malédiction* «maldición».

[6] En el texto hay una explicación con un signo de interrogación: *fausse amie ?* «falsa amiga»; indicando, quizás, que no se está seguro del significado. Hemos buscado esta voz en Beaussier y no aparece. Quizás proceda del francés *tourbe* «chusma», «gentuza», voz a la que se le ha añadido los sufijos árabes *-ān* e *-iyya*, este último la forma femenina de *-i*.

[7] En el texto hay una explicación: *celui qui a faim et qui mange ne connait plus personne j. qu'à ce qu'il soit rassasié* «quien tiene hambre y come no conoce a nadie, hasta que esté harto».

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

2.1.9. Hospitalidad

- نوكّل عليك ربّي والملح الّي كليته انا وياك	«apelo a Dios (por ti) y a la sal que hemos comido (he comido) tú y yo (yo y tú)»[8]
- عرضة سُنّة والمهبول الي يدنّى	«la invitación es sunna y loco es quien acepta (se acerca)»
- الحاضر اعطوه والرافد غطّوه والغايب انسوه	«al que está presente dadle, al que lleva algo, ocúltalo, y al que está ausente, olvídalo»[9]

2.1.10. Inteligencia y observación

- تطوال	«ella se hace razonable»
- انتيَ دايم دايرة علينا عين وودن	«tú siempre estás pendiente de nosotros» (lit.: tú siempre das vueltas sobre nosotros ojo y oído)
- عقله في قلمونته	«su inteligencia está en su capucha»[10]
- واش منّنتي؟[11]	«¿cuál es tu opinión?»
كاين اللي جوابه في فُمه، كاين الي جوابه في كُمّه[12]، كاين الي جوابه عند اُمّه -	«hay quien tiene su respuesta en su boca, hay quien la tiene en su bolsillo y hay quien la tiene en su madre»
- كُل جديد ليه لذّة والبالي (قديم) لا تفرّط فيه	«todo lo nuevo tiene su sabor y en lo viejo no te excedas / no exageres»
الكذب ينثّل السرار والصحّ يدير لك مَرير في الكيفان والحُبّ - يشيّب الصغار والواحش يصمّط الشرَب على العطشان	«la mentira compromete los secretos, la verdad te abre camino entre picachos, el amor hace envejecer a los pequeños y la tristeza quita las ganas de beber al sediento»
- قدّ ما في يدّيك، قدّ ما تسوا	«tanto hay en tus manos, tanto vales»
- انا لحم وانتُم خُدمي	«yo soy carne y vosotros mi cuchillo»[13]
- الحديث اقياس، فيه الفضّة وفيه النحاس	«la palabra es medida, en ella hay plata y hay cobre»[14]
- كُلّ هبرة تَبرا، يا عابرة، غير كلام العيب ما تبرا شي	«toda herida[15] se cura, tú que pasas por el camino, solo las malas palabras no se curan»[16]

[8] En el texto hay una explicación: *Dieu et la nourriture que nous avons mangé ensemble sont témoins de notre contrat. L'Hospitalité crée des liens inviolables* «Dios y la comida que hemos comido juntos son testigos de nuestro contrato. La Hospitalidad crea vínculos inviolables».

[9] Entre paréntesis hay anotado: «P. Chenevière» (1901-1982). Este padre blanco fue enviado en 1932, dos años después de su ordenación sacerdotal, a la comunidad de Ghardaïa, en la prefectura del Sáhara; en 1937 fue enviado a la de Laghouat, en donde permanecerá hasta 1976. Fue un gran conocedor de la variedad árabe argelina del Sáhara, especialmente de esta última ciudad (*Notes biographiques*, 1983/4, pp. 233-237, Archivos de la Sociedad de Misioneros de África, Padres Blancos).

[10] Quizás porque en ella guarda el dinero, ya que la capucha se suele utilizar como bolsillo. O simplemente se trata de una imagen, ya que la capucha cubre la cabeza, que es donde está el cerebro.

[11] < ممّن نْتي < «¿con quién estás tú?» من من انتِ.

[12] Lit.: «en su manga». Hay una anotación entre paréntesis después de esta voz que dice: *poche formée par melhafa* (sic) «bolsillo formado por *məlḥafa* 'jaique, gran tela que sirve como vestido a las mujeres nómadas'» (Beaussier, 1958: 894). No se entiende muy bien la anotación, pero podemos interpretar que se trata de un bolsillo que hay en el jaique, a la altura del brazo.

[13] En el texto hay una explicación: *je me remets entre vos mains* «yo me pongo en vuestras manos».

[14] En el texto hay una explicación: *mesurer ses paroles* «medir sus palabras».

[15] *həbra* «carne sin hueso», «carne magra» (Beaussier, 1958: 1016). Sin embargo, entre paréntesis se ha anotado el significado en la frase: «herida».

[16] En el texto hay una explicación: *histoire du lion, de la fille du sultán et de la négresse* «historia del león, la hija del sultán y la esclava negra». Y, entre corchetes, hay escrito el título de este cuento: السبع وبنت السُلطان والخادم. Es probable que se trate del tipo ATU-159B: «Enemistad entre el león y el hombre», en el que hay una variante donde aparece la mujer del hombre; el hecho principal que se narra es la herida que hace el hombre al león y cómo esta es curada al pasar un año cuando se vuelven a encontrar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

2.1.11. Limosnas

«solo permanece (con la mano) extendida»	ـ يظلّ غير يمد
«tú eres grande y mueres, ¿me dejas (algo)?»	- اَنتَ راك كبير وكتموت، تخلّي لي
«mis hijos mendigan, tú comparte, comparte»	- ولادتي[17] يساسوا[18]، انتَ غير تقسم وتقسم
«él le dijo: 'esos son solo empleados domésticos, cargarán para ti sobre sus espaldas y te harán llegar la última»	قال لها: ذوك غير قراسين، لِك يرفدوا على ظهرهم ويوصلوا لك - الأخيرة
«alégrate, no quiero tu pan»[19]	- حلّ عبستك، ما بغيت خُبزتك
«tu caballo todavía está»[20]	- عودك باقي

2.1.12. Matrimonio

«*Ṭāləm*, el hijo de *Ṭāləm* quien se case con la hija del sabio» (su marido no podrá hacer lo que quiera, de lo contrario, se las tendrá que ver con su suegro)	- طالم بن طالم من ياخُد بنت العالم
«criada bajo protección» (ella ha sido casada muy joven y criada en la casa de su marido)	- مربّية تحت الجناح
«el Paraíso bajo los pies del esposo» (la obediencia al marido conduce al Paraíso)	- جنّة تحت اقدام الزوج
«el hombre casado con varias mujeres, por la noche se viste con la alcandora de la mentira»	- رَجل الضرابر من العشوة يلبس قندورة الكذب
«esta mujer es habilidosa y única entre todas las mujeres»	- هذه المراة حادقة مفروزة قع على النسا

2.1.13. Nostalgia

«patria mía, patria mía y no he hartado a mi vientre. Patria mía, patria mía, no hay sueño en la cotonada»	- وَطني وَطني ولا شبعت بطني. وَطني وَطني ولا رقْاد في الفَطني

2.1.14. Necedad / vanidad

«como un pulmón liso y con poca grasa»[21]	- كِرية (ارَطبة) رطابة وقلّة اليدام
«esta niña no tiene vergüenza»	- هذه الطفلة بالاطة

2.1.15. Tristeza

«mi alma es el horno, construido sobre su calor / fuego, por encima no aparece el humo, por dentro se calientan las piedras»[22]	روحي الفران، مبني على صهد / ناره، من فوق ما بان شي دُخان، - من داخل طابت حجارة

[17] ولادة significa «parto», «nacimiento», quizás quiso decir ولادي «mis hijos», que es lo que se espera siendo sujeto del verbo en plural que le sigue.

[18] < يساسيوا.

[19] En el texto hay una explicación: *fais-moi bonne figure*, *cela vaut mieux que de me donner ton pain* «ponme buena cara, eso es mejor que darme de tu pan».

[20] En el texto hay una explicación: *tu es arrivé après de distribution* (sic) «tú has llegado después de distribución».

[21] En el texto hay una explicación: *paroles creuses et vaines* «palabras vacías e inútiles». Le sigue el nombre de una mujer, Aïcha Talbi, quien probablemente sea la informante.

[22] En el texto hay una explicación: *se dit de quelqu'un qui a une tristesse très profonde et qui ne la montre pas* «se dice de alguien que está muy triste y que no lo muestra».

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

2.1.16. Otras

«mi sal está sobre tus rodillas» (si tú me traicionas, él se paralizará, después de haber hecho comer sal a alguien)	- *məlḥi fi rkāybək*
«quien cree en los hombres, cree en el agua en el tamiz» (confiar en los hombres es confiar el agua a un tamiz)	- *əlli yāmən ər-ržāl, yāmən əl-ma f əl-ġorbāl*
«la rojez del rostro» (honor intacto)	- *taḥmīrət l-wažh*
«el amarillo del rostro» (la palidez de la vergüenza)	- *taṣfīrət l-wažh*
«Tremecén, su agua, su aire puro y los jaiques de sus mujeres»	- *tləmsən, māha wa hāwāha w təlḥīfāt nsāha*
«corta la miel de tu boca» (para que no hable más)	- *āqṭaʕ l-ʕˢsəl mən fummək*
«la limosna paga la desgracia» (la limosna preserva del mal)	- *əṣ-ṣādāqa tədfaʕ əl-bla*
«la limosna alarga la vida»	- *əṣ-ṣādāqa tzīd f əl-ʕˢmoṛ*
«viernes, viernes de Dios, revélame lo que hay en el sueño de Dios»	- *žəmʕa, žəmʕat aḷḷāh, ūli li ma kāyn f mnām aḷḷāh*
«el sueño no se realizará y la sal no germinará»	- *əl-mnām ma yətbət w əl-mlāḥ ma yənbət*

2.2. Cuentos

Los seis cuentos recogidos se caracterizan por su brevedad. Todos están en Moscoso 2021, aunque aquí las versiones son más largas.

2.2.1. El respeto a los padres

Hay una versión mucho más amplia de este cuento en Moscoso, 2021: 135, «tus hijos te tratarán como tú hayas tratado a tus padres». Este cuento puede clasificarse como «cuentos con moral religiosa». Pertenece al tipo ATU 980, que recoge la historia del hijo ingrato, o los hijos ingratos, que cambia de comportamiento.

كان واحد الرجل عنده بويه كبر نزْهَى، عنده مية وشيط. قال «هذا تعبني نجبّاه في راس الكَف الفوق ونلوحه". نَقلّه جبّاه للكَف وجاء يَدوّر يلوحه باه يموت. كشافه بويه هكذاك قعد يضحك، قال له. "علاش تضحَك، يا بوي؟ قال له: "على خاطر لُحْت بويّ انا مِن هذه المضرب". امّالا، قال له: "ما نلوحَك شي، لوكان نلوحك، يجي بني ويديرني كِما هكذا". بطّل وردّه.

Había un hombre que tenía a su padre ya mayor, tenía más de cien años, no hacía nada (se divertía). Dijo: «este es una carga para mí, le quitaré la vida en lo más alto de El Kef[23], lo arrojaré». Se lo llevó con la intención de quitarle la vida en El Kef. Llegó y se puso a dar vueltas para tirarlo, con el fin de que muriera. Cuando su padre lo vio así, se sentó a reír y le preguntó: «¿por qué te ríes, padre?». Le respondió: «porque yo tiré a mi padre desde este lugar». Entonces le dijo: «no te tiraré, si te arrojara, vendría mi hijo y haría conmigo igual». Desistió y volvió con él.

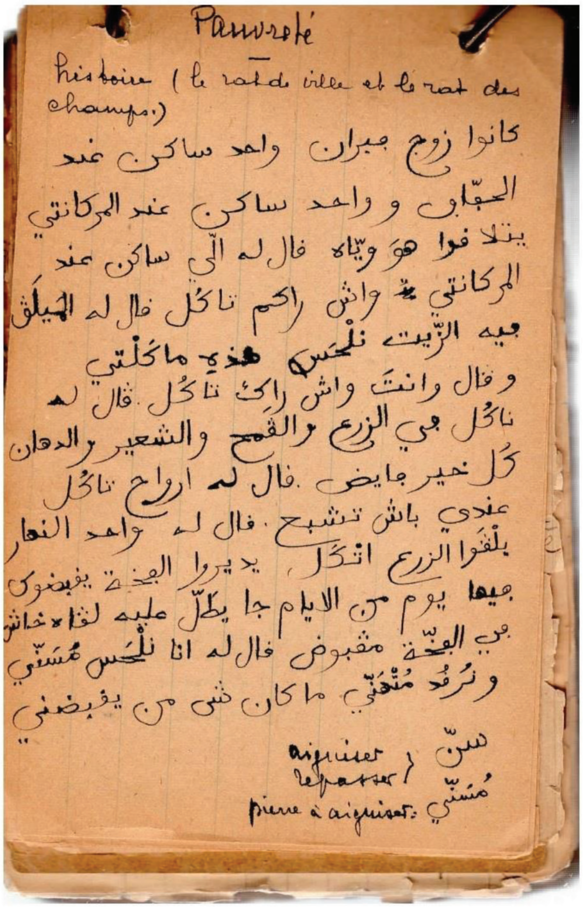
[23] Localidad argelina situada al norte de Timimoun, en el desierto argelino.

2.2.2. La pobreza (véase imagen 2)

Hay una versión de este cuento, que podemos clasificar dentro de los de animales, con el título «el ratón de la ciudad y el ratón del campo» en Moscoso, 2021: 56, en la que los escenarios son la mezquita, en lugar de la barbería, y una tienda, en lugar de la casa del rico. Las dos versiones pertenecen al tipo ATU 112; en este no se habla de la mezquita, sencillamente del ratón de ciudad y el ratón de campo y del dueño de la casa en la que hay una despensa, y en alguna versión el dueño es sustituido por un gato.

كانوا زوج فيران، واحد ساكن عند الحفّاف وواحد ساكن عند المركانتي. يتلاقوا هو ويّاه، قال له الّي ساكن عند المركانتي: «واش راك تاكُل؟". قال له: "المَيلَق فيه الزّيت نلْحَس، هذهِ ماكَلْتي". وقال: "وانتَ، واش راك تاكُل؟". قال له: "أرواح تاكُل عندي باش تشبع". قال له: "واحد النهار يلْقُوا الزرع اتْكَل، يديروا الفخّة يقبضوك فيها". يوم من الأيام جا يطلّ عليه، لقاه خاشّ في الفخّة مقبوض. قال له: "انا نلْحَس مُسَنّي ونرقُد مُتْهَنّي، ما كان شي من يقبضني".

Había dos ratones, uno que vivía en la barbería y otro en la casa de alguien rico. Se encontraron los dos. Uno, el que vivía en la casa del rico, le preguntó: «¿qué comes?». Le respondió: «en la piedra para afilar hay aceite que chupo, esta es mi comida». Y le preguntó: «y tú, ¿qué comes?». Le dijo: «ven a comer a mi casa para que te hartes». Le dijo: «un día echarán cereales de los que se comen, harán una trampa y te cogerán en ella». Un buen día se asomó a verlo, lo encontró metido en la trampa atrapado y le dijo: «yo lamo la piedra de afilar y duermo tranquilo, no hay quien me atrape».


Pauvreté
histoire (le rat de ville et le rat des champs.)
كانوا زوج جيران واحد ساكن عند
الحفّاف و واحد ساكن عند المركانتي
يتلاقوا هوَ ويّاه قال له الّي ساكن عند
المركانتي واش راكم تاكل قال له الميلق
فيه الزّيت نلحس هذي ماكلتي
وقال وانتَ واش راك تاكل. قال له
ناكل في الزرع والقمح والشعير والدهان
كل خير جايض. قال له ارواح تاكل
عندي باش تشبع. قال له واحد النهار
يلقوا الزرع اتكل. يديروا الفخة يقبضوك
فيها يوم من الايام جا يطلّ عليه لقاه خاش
في الفخّة مقبوض قال له انا نلحس مسنّي
ونرقد متهنّي ما كان شي من يقبضني
aiguiser } سنّ
repasser }
pierre à aiguiser: مسنّي

[Imagen 2: La pobreza, Archivo General Hermanas Blancas, Roma]

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

2.2.3. La causa

Este cuento pertenece al ciclo de historias jocosas de Yuha, un personaje a la vez tonto, pero lleno de juicio. Parece que sus historias escritas remontan al Iraq del siglo X y Persia en el XIII, traducidas a su vez al turco a partir del siglo XV. Thomas de Antonio (1993: 189) lo sitúa en el Mundo Árabe, pero también en Turquía, Rumanía, Bulgaria, antigua Yugoslavia, Crimea, Ucrania, Rusia, Nubia, Sudán, Senegal, Grecia, Albania, Malta, Sicilia, Calabria, Cerdeña o Alándalus. «Los cuentos del ogro» (Camarena et al., 2022: 13-14), son como los de Yuha, «un subgrupo dentro de los cuentos del hombre listo», en los que «se confronta la astucia del héroe frente a la estulticia del poderoso». En la versión que presentamos puede intuirse el tipo ATU-1344: «encendiendo un fuego con las chispas de un guantazo: un estúpido quiere encender un fuego con las chispas de un guantazo»; pero también el ATU-1372: «un granjero va a buscar una medicina para su mujer enferma, pero el farmacéutico o el doctor le da un guantazo (por diferentes motivos); regresa a su casa y, creyendo que es la medicina, da un guantazo a su mujer, el cual la cura milagrosamente y, no necesitando lo que le queda de guantazos, se los lleva de vuelta al farmacéutico».

يوم من الأيام جا لجحى واحد الرَجل، قال له: "النار من الزّناد وإلا من الصّوّانة، وَرّيها منين". شدّه جحى من البادرة وضربه بالكَفّ. قال له: "التصفيقة من الحنك وإلا من اليَد؟". قال له: "من هم الاثنين". قال له: "كذالِك "النار من الزناد والصّوّانة.

Un día, se presentó ante Yuha un hombre que le dijo: «enséñame de dónde viene el fuego, ¿del gatillo o del pedernal?». Yuha lo cogió del bordado del pecho del albornoz y le golpeó con la palma de la mano. Le preguntó: ¿el guantazo es de la mejilla o de la mano?». Le respondió: «de las dos». Le dijo: «igualmente, el fuego es tanto del gatillo como del pedernal».

2.2.4. مُضحيكة «historia graciosa, picaresca»: «el erizo y el lobo van a buscar de qué comer»

El lobo o chacal, a quien se le da el nombre de *Si Mḥammed* «el señor Moḥammed», representa la ferocidad y la estupidez, mientras que el erizo, apodado *Bu-Mesʕūd* «el que es feliz, afortunado», la inteligencia y la astucia (Moscoso, 2021: 24-25). Este cuento pertenece al grupo de los animales y puede ser catalogado como el tipo ATU-41: «el lobo come demasiado en la bodega», un zorro convence a un lobo para irrumpir en una bodega y robar comida; mientras comen, el zorro se va midiendo en la estrecha salida por la que han entrado; el lobo come demasiado y no puede salir, así que es molido a palos o matado por el dueño.

سي محَمّد قال لِبو مَسعود: "نروحوا كان شي ما نصيبوا ناكلوا". راحوا صابوا الرّعيان يضربوا في القصبة. بو مسعود قال له: "انا نروح نضرب لهم البندير وانتَ روح للغلم خنڤ". الرّعيان سمعوا البندير "دَفدَفدَف، دَفدَفدَف". نساوا الغلم. بو مسعود عاد يضرب في البندير وسمع سي محَمّد يخنّڤ في المعز والمعز يصيّح مدّح له: ""مربح أ مربح، إذا مليت أروَح، ما تاكُل شي الضبّاح، الناس يسمعنا". الفايدة: "مول الكرش الكبيرة يتبعج.

El lobo (*Si Mḥammed*) dijo al erizo (*Bu-Mesʕūd*): «vamos a buscar de qué comer». Se fueron y encontraron a los pastores tocando música en la casba. El erizo le dijo: «yo iré y tocaré el pandero y tú, ve a donde están los corderos y estrangula». Los pastores oyeron el pandero, *defdefdef defdefdef*, y olvidaron los corderos. El erizo volvió a tocar el pandero y el lobo (lo) oyó mientras estrangulaba a las cabras y estas balaban. Entonces le recitó mientras tocaba el pandero: «¡ganancia, ganancia! Si tienes suficiente, ven, no comas la anilla de la pata, la gente nos oirá[24]». Moraleja: «quien tiene mucha barriga explota (se destripa)».

[24] En el texto hay una explicación: *cette scène se pase la nuit, les bergers reunis autor du feu. Morale: le glouton éclate* «esta escena tiene lugar por la noche, cuando los pastores están reunidos en torno al fuego. Moraleja: el goloso explota».

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

2.2.5. La fanfarronería: «el chivo y la cabra»[25]

Este cuento pertenece al tipo 127B*: «la cabra come en el huerto y es capturada, el zorro le dice que si su sentido fuera tan largo como su barba, hubiera buscado una salida, al igual que una entrada».

العطروس قال للمعزة: "يا الله نروحوا نفلاوا على ارواحنا". قالت له المعزة: "وكي يخرج علينا سي محَمّد بالشلاغم، تسلّكني وإلّا ما تسلّكني؟". قال لها الغطوس: "هذه لَحْية وَاِلّا صوف؟". "اه"، قالت له: "ذيك لَحْية مَسفّمة". امّلا قال له: "يا الله نروحوا نسَرْحوا، ما تخافي شي". راحوا سَرْحوا تحت الجبل، صار هيَّ المعزة، شافت الذيب. تكلّمت للعطروس، قالت له: "راه شيخ مْحَمّد راه منين راه جاي". خزره هو زين صَحّح قال للمعزة: "انتي بلحيتك وانا بلَحيتي. كلّها ويَهْرب على رُوحه، السلاك يسلّك راسه اليوم". هربوا الجري، بَركا، حتى للبيت. الفايدة: ""يا اولادي بركاكم من الزوخ والفخر.

El chivo dijo a la cabra: «venga, vayamos a comer hierba por nuestra cuenta». Le dijo la cabra: «y cuando nos salga al encuentro el lobo con sus mostachos, ¿me librarás (de él) o no?». Le contestó el chivo: «¿esto es una barba o lana?». «Sí –le dijo–, eso es una barba hecha y derecha». Entonces le dijo: «venga, vamos a pastar, no tengas miedo». Se fueron a pastar en la parte de debajo de la montaña y ocurrió que la cabra vio al lobo. Habló al chivo y le dijo: «ahí está el viejo lobo, de ahí viene, está viniendo». Él lo miró bien, se convenció de que era él y dijo a la cabra: «tú con tu barba y yo con la mía, que cada uno huya por su cuenta, el liberador se libera a sí mismo hoy». Y salieron pitando, se acabó, hasta la casa. La moraleja: «¡hijos míos, se acabó de tanta fanfarronería y gloria».

2.2.6. Sabiduría: «la lechuza y Salomón»

Hay dos versiones de este cuento en Moscoso, 2021: 63-65; en estas se narra que Salomón había convocado a todos los pájaros, a petición de su mujer, para desplumarlos y rellenar con las plumas un colchón, pero la lechuza llegó tarde. Salomón la reprende, pero la lechuza le dice que es la mejor de las aves y, entonces, le dice que es mejor que tres personas, otras tres y otras tres, describiendo a cada una de ellas. Y Salomón, que no quiere aparecer como quien se deja llevar por la mujer, deja libre a todos los pájaros sin desplumarlos gracias a la lechuza. No hemos podido determinar el tipo concreto de este cuento, pero debe de encuadrarse entre los ATU-920 y ATU-929, correspondientes a «actos y palabras inteligentes».

قالوا الهامة كانت عند سَيْدنا سُلَيْمان، بن داود، رَحَت مِن عنده. قال لهم: "ويناه الّي غدات مِن عندي؟". قالوا له: "هذيك الهامة". كِجات، قال لها: "وين كُنتِ، يا شينة المطيَار (أخص عقل)؟". قالت له: "انا خير مَن ثلاثة وثلاثة وثلاثة". قال لها: "واشَن هي؟ قالت له: "انا خير مَن الّي قال كلمة وما وفّاها ودار قصعة وما ملاها وعنده بَنْت وَصلَت للزواج وما عطاها وانا خير مَن الّي لا يكتَب براته ولا يبَطّ مراته ولا يَذبَح شاته وانا خير مَن الّي يأمَن طلبيه ويسكن عما نسيبه ويدير الخير في الّي ما يصيبه".

Cuentan que la lechuza estaba en la casa de nuestro señor Salomón, hijo de David, y que se marchó de su presencia. Entonces, él les dijo (a sus servidores): «¿dónde está la que se ha marchado de mi presencia?». Le respondieron: «esa es la lechuza». Cuando vino, le preguntó: «¿dónde has estado, más que canalla (falta de juicio)?». Le respondió: «yo soy mejor que tres, tres y tres». Le preguntó: «¿qué quieres decir?». Le respondió: «yo soy mejor que quien ha dicho una palabra y no la ha cumplido, ha puesto un plato grande y no lo ha llenado y tiene una hija que está en edad de casarse y no la ha dado (en matrimonio); yo soy mejor que quien no escribe su carta, ni golpea a su mujer, ni degüella

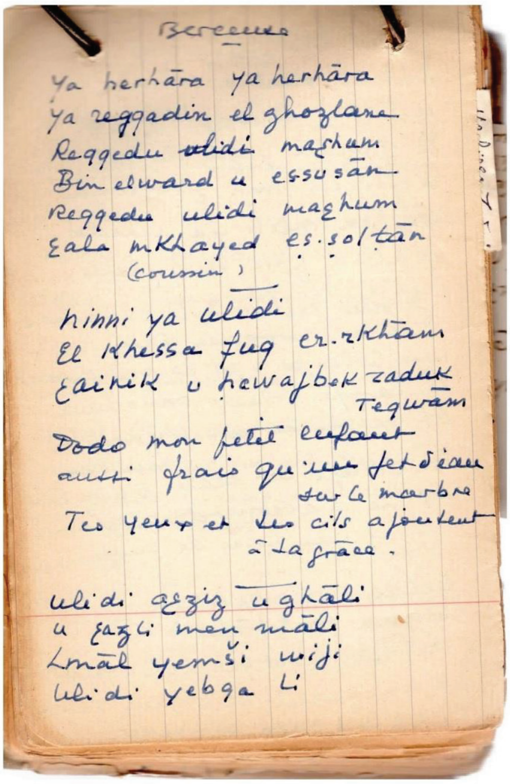
[25] Hay escritas dos fechas: 27 de febrero de 1975 y 04 de marzo de 1975. Es probable que los dos cuentos que presentamos ahora fueran recogidos en estas. Y también el nombre de Ali Madani, que puede ser el informante.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

a su oveja; y yo soy mejor que el que confía en su demandante, vive con su cuñado/suegro y hace el bien a quien no encuentra».

2.3. Nanas[26] *(véase imagen 3)*

En la tercera de las nanas extraídas del cuadernillo, hay anotado que han sido extraídas de Zerdoumi (1982, 1970[1]). Esta autora recoge en su libro veintiún nanas (Zerdoumi, 1982: 101-109), y entre ellas están las ocho que anotó la hermana blanca. Nosotros colocamos delante de cada una de ellas el número romano anotado por Zerdoumi delante de las nanas. Esta autora explica en la introducción (Zerdoumi, 1982: 26-27) que Tremecén y el Oeste argelino han sido los lugares principales en donde ha llevado a cabo su estudio; pero que también ha hecho encuestas en Ghardaïa, Biskra, Tamanraset, Bechar, Tindouf o Laghouat. En esta última localidad estuvo en dos ocasiones, siendo alojada por las Hermanas Blancas en su comunidad y ayudada por ellas en su trabajo de campo. Este libro, publicado en 1970, debió de estar terminado en 1968, fecha que aparece en la dedicatoria a su padre y al final de la conclusión. En el prefacio, escrito por Maxime Rodinson, se dice que fue su tesis doctoral. No sabemos muy bien cuándo comenzó su trabajo, la fecha más anterior que aparece es 1964 haciendo referencia a un trabajo de campo en Tamanraset. A nosotros nos interesa destacar aquí sus dos estancias en Laghouat y la ayuda que recibió de las Hermanas Blancas. Es muy probable que una de ellas fuera la autora del cuadernillo y que esta anotara aquí estas ocho nanas que presentamos, y que fueran recogidas en Laghouat; en cualquier caso, Zerdoumi no dice exactamente dónde recogió sus nanas, debió de ser en todas las localidades en las que estuvo.


Berceuses

Ya herhāra ya herhāra
ya reggadin el ghozlane
Reggedu ~~ulidi~~ maghum
Bin elward u essusān
Reggedu ulidi maghum
ɛala mKhayed es.soltān
(coussin)

hinni ya ulidi
El Khessa fug er.rKhām
ɛainik u hewajbek zaduk
Tegwām

Dodo mon petit enfant
aussi frais qu'un jet d'eau
sur le marbre
Tes yeux et les cils ajoutent
à la grâce.

ulidi aɛziz u ghāli
u ɛazli men māli
Lmāl yemši wiji
ulidi yebga li

[Imagen 3: Nanas, Archivo General Hermanas Blancas, Roma]

[26] Las tres primeras y la quinta no aparecen traducidas, solo en algún caso se traduce alguna voz o alguna frase. La traducción que ofrecemos es nuestra.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

I. *aḷḷāh, aḷḷāh, kull ši murād aḷḷāh. / Ninni, ya ūlīdi, ninni w yəddīk ən-nʕās. / la šrīka, la wəswās*[27]*. / ūlīdi foḍdda ṣāfya wa ʕdūh nḥās* «Dios, Dios, todo es deseo de Dios. / Duérmete, hijito mío, duérmete, que el sueño te lleve. / No hay coesposa ni preocupación en la casa[28]. / Mi niño es plata pura y su enemigo cobre».

II. *ya rāri, ya rāri*[29]*, ya rəqqād əd-drāri. / rəqqəd li ūlīdi b əl-məsk əl ʕāli. / rāri w bərbərtu w rās əl-qaṭṭ šwītu* «¡Canta las nanas, canta las nanas! Tú que duermes a los niños. / Duérmeme a mi niño pequeño con el almizcle más preciado. / Canta las nanas, lo he mecido con mis brazos susurrando y la cabeza del gato he asado»[30].

III. *rār ya rāri, ya rəqqād əl-ġozlān. / rəqqəd li ūlīdi b əl-ḥbəq w əs-sūsān* «¡Canta las nanas, canta las nanas! Tú que duermes a los niños hermosos. / Duérmeme a mi niño pequeño con (perfume de)[31] albahaca y azucena».

IV. *ya hərhāra, ya hərhāra*[32]*, / ya rəqqādīn əl-ġozlān. / rəqqdu ūlīdi mʕāhum / bīn əl-ward w əs-sūsān. / rəqqdu ūlīdi mʕāhum / ʕla mxāyəd əṣ-ṣoḷṭān* «¡Oh tú que cantas la nana! ¡Oh tú que cantas la nana! / ¡Oh vosotras que hacéis dormir a las gacelas! / Dormid a mi niño pequeño con ellas, / entre las rosas y la albahaca. / Dormid a mi niño pequeño con ellas / sobre los cojines del sultán[33]».

VII. *ninni, ya ulīdi. / əl-xəṣṣa fūq ər-rxām. / ʕaynīk u ḥᵃwāžbək zādūk təqwām* «duérmete, mi niño pequeño. / (Tan fresco como)[34] una fuente con chorro de agua sobre el mármol. / Tus ojos y tus cejas se suman a la gracia».

IX. *ūlīdi, ʕᵃzīz u ġāli / w ʕᵃzīz mən māli. / əl-māl yəmši w yži. / ūlīdi yəbqa li* «Mi niño pequeño, querido y preciado, / más querido que mis riquezas. Los bienes van y vienen. Mi niño pequeño se queda para mí[35]».

X. *dxəlt əl-bīt w səmmīt / u ṭārət l wəžhi ḥmāma. / əl-qandīl yəgdi bla zīt / w ftīltu mən ʕmāma. / wəžhək mlīḥ, ya ūlīdi, / māylik ġīr əl-qyāda* «He entrado en la habitación y he invocado el nombre de Dios, / una paloma ha volado ante mí. / El candil alumbra sin aceite / y su mecha es de tela de turbante. / Tu cara es hermosa, hijito mío, / no se inclinará sino al puesto de caíd».

---

[27] Aquí hay una nota que dice así: *pas de coépouse, pas de « soucis »* «no hay coesposa, no hay preocupación».

[28] En realidad, dice *wəswās*, que significa «susurrador», nombre dado al demonio en el Corán (Beaussier, 1958: 1058). Aquí hemos optado por la traducción de Zerdoumi «preocupación en la casa».

[29] *rāra yrāri b / ʕla* «cantar una nana para dormir a un bebé» (*DAF* 5/102). Beaussier no recoge este verbo ni la forma que aparece en nuestra nana. Zerdoumi traduce *ya rāri* por *dodo* «sueño». Nosotros hemos preferido traducirlo por el imperativo.

[30] La traducción de «lo he mecido» hasta «lo he asado» aparece en el original como nota. Zerdoumi traduce *w rās əl-qaṭṭ šwītu* igual que nosotros, pero añade un verso más, sin que aparezca el texto en árabe, probablemente para no causar mala impresión con «la cabeza del gato he asado»: «y tu cabeza, pequeño mío, he perfumado con almizcle».

[31] Añadido por Zerdoumi.

[32] *hərhər* «mecer», verbo empleado con este sentido en Tremecén y el Oeste argelino, mientras que en el Este se emplea la forma *bərbər* (Zerdoumi, 1982: 100, nota 25).

[33] Esta traducción es nuestra, ya que no se da ninguna en el original.

[34] La traducción de esta nana, además del texto entre paréntesis, es anotada por la hermana, coincidiendo con la de Zerdoumi.

[35] Esta traducción es nuestra, ya que no se da ninguna en el original.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

XII. *ūlīdi, ma nbəkkīk, / w āna maḥtāža bīk. / nəṭlob ṛabbi yəhdīk u yərḍīk / w ma ygalləb əz-zmān ʕlīk* «Hijito mío, no te haré llorar, / te necesito, / pido a Dios que te guíe por el buen camino, que esté satisfecho de ti / y que no te invierta el tiempo (que no haga que el destino se vuelva contra ti)[36]».

2.4. Textos

2.4.1. Oraciones en favor de la parturienta[37]

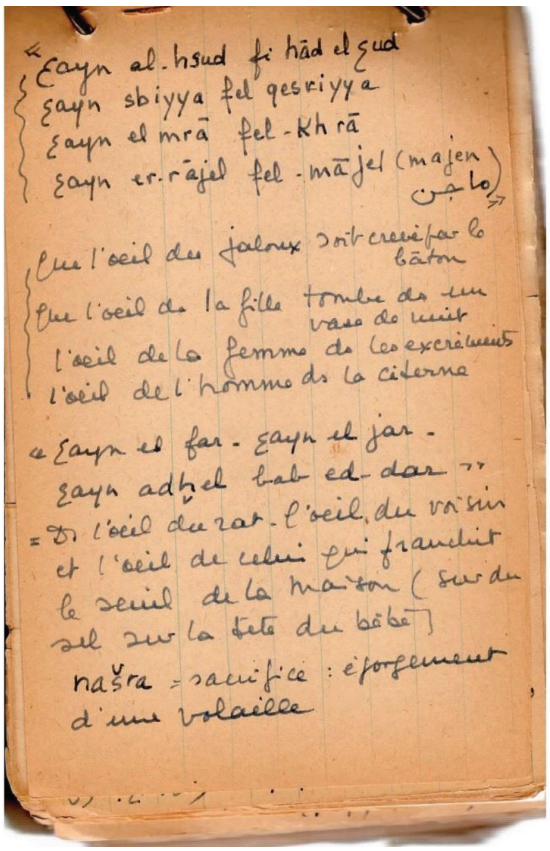
ya ṛabbi, ya rasūl aḷḷāh, əḍrəb b žnāḥək, ya mālək aḷḷāh, fəkk ən-nfīsa, ya rasūl aḷḷāh! «¡Oh Dios mío! ¡Oh profeta de Dios! Bate tus alas. ¡Oh ángel de Dios! Salva a la parturienta. ¡Oh enviado de Dios!».

əḍrəb b žnāḥək, ya mālək aḷḷāh, ġit n-nfīsa, ya rasūl aḷḷāh «bate las alas. ¡Oh ángel de Dios! Socorre a la parturienta. ¡Oh enviado de Dios!».

2.4.2. Contra el mal de ojo (véase imagen 4)

Estos textos están extraídos de Zerdoumi (1982: 152-154)

xamsa fi ʕaynək «cinco en tu ojo» (contra el mal de ojo, una madre de familia no dice el número total de sus hijos). Zerdoumi (1982: 152) afirma que en toda la región del Magreb se utiliza esta fórmula, haciendo un gesto con la mano abierta, a modo de exorcismo, contra el que tiene el mal de ojo.



[Imagen 4: Mal de ojo, Archivo General Hermanas Blancas, Roma]

[36] Traducción entre paréntesis dada por Zerdoumi.

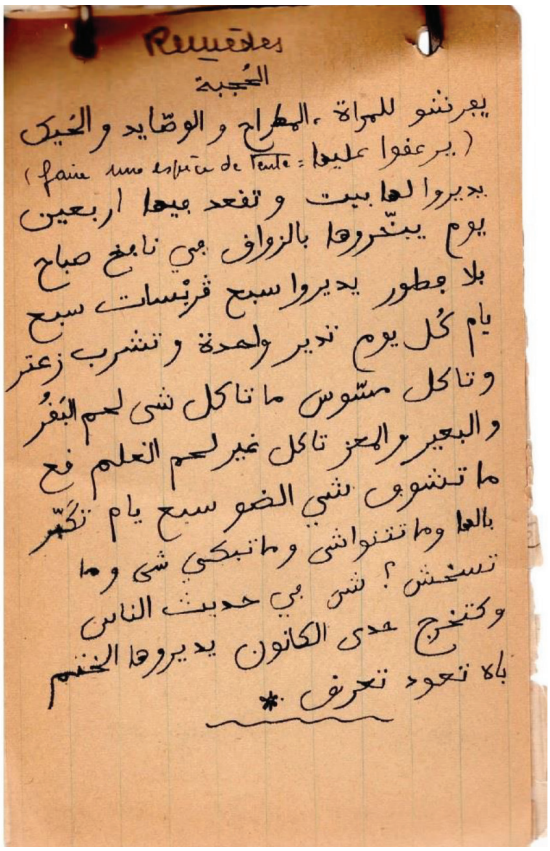
[37] Estas aparecen en el original con la traducción.

ʕayn əl-ḥsūd fi hād əl-ʕūd. / ʕayn ṣbiyya f əl-qəṣriyya. / ʕayn lə-mṛa f əl-xra. / ʕayn ər-rāžəl f əl-māžəl (*māžən*) «que el ojo del envidioso (sea reventado) por este bastón. / Que el ojo de la chica (caiga) en el urinal. / Que el ojo de la mujer (caiga) en la mierda. / Que el ojo del hombre (caiga) en la cisterna». Zerdoumi (1982: 153) explica que el niño es tumbado boca a bajo sobre las piernas de su madre y esta lo mide desde la cabeza a los pies con un alumbre; se repite esta operación siete veces, luego se quema el alumbre y se introducen los restos en una cacerola con agua que se pone sobre la cabeza del niño para alejar el mal de ojo.

ʕayn əl-fār, ʕāyn əl-ğār. / ʕayn adxəl bāb əd-dār «(en) el ojo del ratón, el ojo del vecino. / Y el ojo de aquel que entra por la puerta de la casa» (se pone sal sobre la cabeza del bebé). Zerdoumi (1982: 154) dice que esta fórmula es dicha por la madre cuando el niño llora mucho por algo que le hace daño y no se sabe muy bien qué; coge un puñado de sal y traza siete veces un círculo en la cabeza del niño, luego escupe siete veces sobre la sal y la tira al fuego. Si la sal crepita, entonces es señal de que todavía tiene el mal de ojo y, entonces, recomienza otra vez con siete granos gordos de sal.

2.4.3. La reclusión / cuarentena de la mujer الحُجبة (véase imagen 5)

يفرشو للمراة المطراح والوصّايد والحَيك (يرعفوا[38] عليها). يديروا لها بيت وتقعد فيها أربعين يوم. يبخّروها بالزواق في نافخ صباح بلا فطور. يديروا سبع ڤريسات سبع يام، كُل يوم تدير واحدة وتشرب زعتر وتاكل مسّوس، ما تاكل شي لحم البَقُر والبعير والمعز، تاكل غير لحم الغلم قع ما تشوف شي الضو. سبع يام تكبّر بالها وما تتنوّا شي وما تبكي شي وما تسخا شي في حديث الناس وكتخرج، حدى الكانون يديروها الختم باه تعود تعرق.



[Imagen 5: Cuarentena, Archivo General Hermanas Blancas, Roma]

[38] < اوعفـري.

Colocan a la mujer el colchón, los cojines y el jaique (hacen una especie de tienda sobre ella). Le hacen una tienda y se queda en ella cuarenta días. Le echan sahumerio en un hornillo de cerámica por la mañana, en ayunas. Ponen siete panecillos ácimos durante siete días, cada día se come uno, bebe una infusión de tomillo, come algo soso, no come carne de vaca, camello o cabra, solo carne de cordero, sin ver para nada la luz. Resiste durante siete días, no se enfada, ni llora, ni se digna hablar con las mujeres. Si sale, la ponen junto al hornillo para que vuelva a sudar finalmente.

2.4.4. Receta de cocina

المسمّن: نحرق العجين في القصعة بلا ما نملحه ونقطّعه ونسمّنه بالزيت وإلا بالدهان، نطَبْقه ونقرّصه ونلوحه في الطاجين يطيب.

El *msəmmən*: caliento la masa en el plato[39] sin salarlo, lo cortamos en trozos y le untamos aceite o manteca, lo cogemos, lo aplanamos y lo echamos en el tajín para que se cueza.

2.4.5. Léxico

2.4.5.1. Vocabulario infantil

En el vocabulario infantil podemos distinguir dos clases: aquellas voces usadas para dirigirse a los niños y los diminutivos propios de la variedad árabe con los que la madre se dirige a él.

2.4.5.1.1. Voces usadas para dirigirse a los niños

En relación a este léxico, Colin dice lo siguiente:

> «Par lexique enfantin (il serait peut-être plus juste de dire vocabulaire spécial des nourrices), j'entends précisément l'ensemble des termes d'origine peu nette, mais de forme stable pour une même région, qui constituent le langage rudimentaire enseigné provisoirement aux bébés» (Colin, 1999: 79).

Es interesante destacar, y lo veremos a continuación cuando comparemos el vocabulario infantil de Argelia con Marruecos, lo que sigue diciendo Colin (1999: 80), a saber, que este se caracteriza por su unidad, más o menos, en el Magreb y en el Mediterráneo.

- *babba*[40] «pan»
- *bah-bah*[41] «ogro»
- *bəš-bəš*[42] «gato»

[39] *gəṣʕa* «plato grande normalmente de madera» (Beaussier, 1958: 808). En nuestro caso es evidente que es de cerámica, ya que de lo contrario ardería. Beaussier explica que se trata de «una especie de torta de mantequilla cocida en una cacerola de cerámica».

[40] Véanse las formas *päppa*, *bäbbaḥ*, *baba* o *bābb*^{w}*a* en Colin, 1999: 84.

[41] Véase la forma *bubbu*^{ö}*ʕ* en Colin, 1999: 81.

[42] Véase *bəš bəš bəš* para llamar al gato (Colin, 1999: 83) y *mušš*, forma empleada en muchas variedades árabes del Magreb, junto a *qaṭṭ*, para designar el gato (Beaussier, 1958: 935 y *DAF* 11/206).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

- *būlūlu*[43] / *bū-ʕᵃbu* / *bᵃʕu*[44] / *əm-əm* / *bər-ūs* «hombre del saco» / *kəddād əl-ʕᵃḍam* («roedor del hueso»)
- *dāda*[45] «abuelo»
- *daddaš*[46] «marchar», *daddaš, daddaš, kbar u ʕāš* «marcha, marcha, ha crecido, vivirá»
- *dəddi*[47] «bobo»
- *dīdi* «tío»
- *əx-xa*[48] «caca»
- *ḥaḥ-ḥa*[49] (si algo le hace mal)
- *mammāh*[50] «caramelos»
- *mammi*[51] «come»
- *nānna* «abuela»
- *ninni*[52] «dormir»
- *pši-pšī*[53] «hacer pipí»
- *xīxi*[54] «sucio»

2.4.5.1.2. Diminutivos

La forma de diminutivo en árabe se caracteriza por la introducción de una vocal larga *ī* después de la segunda consonante de la raíz. En casi todas las lenguas –véase en las distintas variedades del español– se emplean para dirigirse a los niños. En los cuentos orales es un recurso muy empleado (Moscoso, 2012: 107).

- *ġᵒwīla* «pequeña ogresa»
- *kbīda* «higadito» (lugar donde se alojan la afección)
- *lḥīma* «carnecita»
- *mʷīmti* «mi mamaíta»
- *qlībi* «mi corazoncito»
- *qmīra* «pequeña luna»
- *qṭīṭa* «gatita»
- *šḥīma* «pequeña grasa»
- *smiyyᵊna* «ranita»
- *ʕsīla* «pequeña miel»
- *šədd b aḷḷāh, ya ʕᵃbiyyəd aḷḷāh* «agárrate, con (la ayuda de) Dios, pequeño servidor de Dios» (cuando el niño se mantiene de pie)

[43] Esta misma forma está presente en Marruecos (Colin, 1999: 96-99). Este autor propone como origen *būrūru* «búho», ya que es un ave de la noche, sus ojos son grandes y causan temor.

[44] Estas dos formas están relacionadas con la forma que aparece en la nota 41.

[45] Colin (1999: 99) dice que se trata de la cuidadora del niño, nuestra tata en español; más adelante propone el origen latino *tăta* «padre que alimenta al niño, papá».

[46] Con las formas *däddūš* o *dəddāš* en Colin, 1999: 87.

[47] También con la misma forma en Colin, 1999: 86.

[48] Con formas *xaxxa*, *xixxi*, *xoxxo* o *xixxo* en Colin, 1999: 86 y *kaxx*, *köxx, köxxe* en Colin, 1999: 89.

[49] *aḥḥ* en Colin 1999: 80.

[50] Con el sentido de «caramelo o pasa» en Colin, 1999: 92.

[51] *mimmi*, *mnāmna, mnāmni* en Colin, 1999: 92.

[52] *ninna*, *ninni* en Colin, 1999: 93, del latín *naenia* «canción de nana», «canto triste, fúnebre».

[53] Véase *bəssa*, *bəsʷʷsa* «¡haz pipi!» en Colin, 1999: 82.

[54] Véase la nota 48.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

2.4.5.2. Trabajo de la lana (véase imagen 6)

Como hemos apuntado en la introducción, una de las tareas de las Hermanas Blancas en Argelia fue la de enseñar labores domésticas a las mujeres, costura, tricotar, bordar, trabajo de la lana, tejido de telares y educación moral.

- «lana con lanolina» صوف ودح
- «lanolina» دسم
- «acción de escardar la lana» تشرشيم
- «lana blanca / roja» صوف ابيض / احمر
- «pelo de la lana (tiene pelo del perro)» فيه زغبة الكلب
- «lana beige completamente» اشاعل
- «lana negra» دراع
- «cardadura con *guiam*» مشيط
- «suavizan la capa de la urdimbre con el peine de cardar» يطيبوا القيام في المشط
- «cinta de lana peinada para el hilado que va en la urdimbre» سلّة / سلل
- «lana corta que cae de la cinta de lana» مشافة
- «peinado para facilitar la cardadura de la trama» تسلسيل / تنثير
- «lana cardada para la trama» صوف الحي
- «cardadura» تقرديش
- «lana cardada (pequeña salchicha)» ليق
- «hilado» غزيل
- «rueca para coger la cinta de lana peinada» فيلِش
- «huso para la urdimbre» مغزلة
- «huso más largo para la trama (sobre las piernas)» مغزل
- «golpear la lana, mientras está mojada, para quitarle los trozos pequeños de madera» يطرفوا الصوف
- «trozos pequeños de madera» العيدان
- idem البهمة
- «granos espinosos del trébol que hay en los vellones»[55] الحسك
- «urdimbre» قيام
- «trama» طُعمة
- «urden» يسدوا
- «acción de urdir» سدوة
- «hilo sobre el cual se monta la urdimbre» سداية
- «barras de hierro, estacas sobre las que se monta la urdimbre» وطت / ملازم
- «sacar la urdimbre mojada que se monta en el telar» يُمطوه
- «montar la urdimbre sobre los travesaños» يطوّه
- العُوام[56]
- «el entrelazado de la urdimbre» الروح
- «las cañas»القصب
- «los travesaños, estos no son iguales en los dos extremos, hay un extremo abierto, *əl-fumm* la boca» الخشب
- «especie de piqueta que sostiene la boca del travesaño» عفس متاع الفُم
- «el extremo que no está abierto» الزرامة
- «la estaca de hierro que sostiene el travesaño abajo (aguantado por una piedra grande)»: العفس متاع الزرامة

[55] Significado añadido por nosotros, ya que en el original solo aparece la voz en árabe.

[56] No aparece el significado en el texto original ni tampoco nosotros lo hemos podido encontrar.

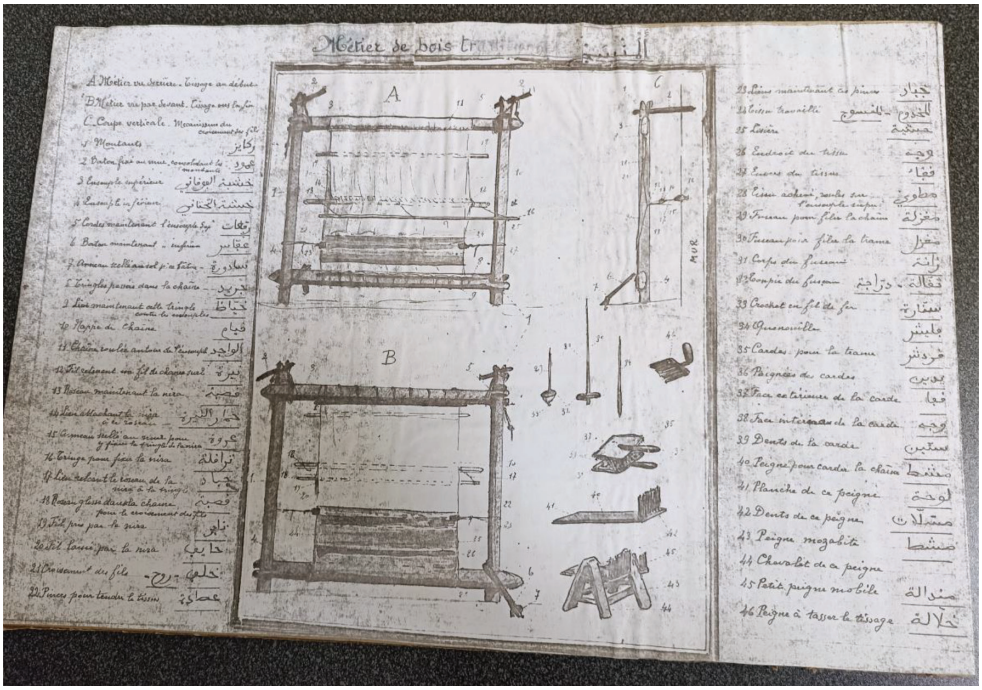
ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

- «la estaca grande de madera que sostienen los travesaños» المناطو
- «las cuerdas que sostienen los travesaños sobre las estacas» الطوارف
- «ganchos de madera sobre las estacas para enganchar las cuerdas» الشُنقاش
- «anillos en el muro» ترافلات
- «piquetas fijadas al muro para sostener las piquetas verticales» زَرَز
- سغمام[57]
- «bastón horizontal sobre el que se monta la urdimbre sobre el travesaño de arriba» جريدة الراس
- اليشارة[58]
- «lizo que pasa por la urdimbre» النيرة[59]
- «vínculo que une el lizo a su caña» الحمار[60]
- «medidas para la alcandora, tres codos y una mano de ancho» ثلاثة درع وشبر عرض
- «cinco codos y una mano de largo» خمسة وشبر طول
- «alcandora lavada, azufrada y ensombrecida» قندورة مغسولة ومبخرة ومزبشة
- «madeja de lana hilada» مغزل
- «varias madejas de lana hilada, cinco o siete» وشيع
- «dos madejas juntas de lana hilada» فران

«un codo» دراع

«una mano abierta» شبر

«un codo con el puño cerrado» عظمة



[Imagen 6: Dibujo de telar con los nombres de sus partes. Archivo General de las Hermanas Blancas, Roma]

[57] No aparece el significado en el texto original ni tampoco nosotros lo hemos podido encontrar.
[58] No aparece el significado en el texto original ni tampoco nosotros lo hemos podido encontrar.
[59] Definición tomada de la foto adjunta, el texto original no la tiene.
[60] Definición tomada de la foto adjunta, el texto original no la tiene.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

3. Rasgos lingüísticos

Para los rasgos lingüísticos, nos remitimos a un trabajo anterior sobre los textos de distintas variedades árabes de localidades del Sáhara argelino recogidos por el P. Yves Alliaume, entre las que están Laghouat, pertenecientes todas ellas al grupo A descrito por Cantineau (Moscoso, 2020b).

Seremos breves en este apartado, ya que los textos transcritos y en grafía árabe no arrojan muchas particularidades, más allá del estudio lexicográfico que hemos ido desglosando a lo largo de la presentación.

3.1. La realización de *qāf* es *q* (oclusiva uvulo-velar sorda) en las variedades con origen sedentario, mientras que es *g* (oclusivo palato-velar sonora) en las beduinas; esta distinción está más marcada en Oriente que en el Sáhara argelino, por lo que podemos encontrar, como es nuestro caso, en una misma variedad los dos fonemas. Ejemplos: فُرڤة (*furga*) «separación», مڤبوض (*məgbūḍ*) «atrapado», تصفيڤة (*təṣfīga*) «guantazo», قصبة (*qaṣba*) «fortaleza», نَرقُد (*nərqud*) «yo duermo», قال (*qāl*) «él dijo». El uso de los fonemas **interdentales** tampoco es sistemático, hay variedades del grupo A que no la emplean. En nuestro caso, hemos encontrado voces como ثلاثة (*ṯlāṯa*) «tres» y يَذبَح (*yəḏbəḥ*) «él degüella», que sí la mantienen. Y, por último, tenemos la **asimilación** من من نْتِي؟ > ممّن نْتِي؟ > منّنتي؟ (*mən mən nti? > məmmən nti? > mənnənti?*) «¿de quién eres tú?».

3.2. Desde un punto de vista de la morfología nominal, destacamos **partículas** como على خاطر (*ʕla xāṭər*) «ya que», «porque», امّالا (*əmmāla*) «entonces» y كِ (*ki*) «cuando»; uso de las **construcciones sintéticas** en عين الحسود (*ʕəyn əl-ḥsūd*) «el ojo del envidioso», بول الكلب (*būl əl-kəlb*) «la orina del perro», *daʕwat əl-wālīdīn* «la maldición de los padres», *ṛāžlək* «tu marido», *sirrək* «tu secreto», ماكَلتي (*mākəlti*) «mi comida», ناره (*nāru*) «su fuego», امانته (*āmāntu*) «su caución»; solo una vez aparece una construcción analítica con la partícula *mtāʕ* invariable, همة كما متاع الزوايل (*həmma kīma mtāʕ əz-zwāyl*) «una epidemia como la de las bestias»; el uso de روح (*rūḥ*) como **reflexivo**, ضاقت روحي (*ḍāqət rūḥi*) «me angustié»; **préstamos** como دبيش (*dībīš*) «telegrama» (< fr. *dépêche*), مركانتي (*mərkānti*) «rico» (< esp. mercante o it. *mercanti*), طُربانية (*ṭurbāniyya*) «falsa amiga» (< fr. *tourbe* «chusma», «gentuza», cf. nota 6); y **voces** como زوج (*zūž*) «dos», مَضرَب (*məḍrəb*) «lugar», شين (*šīn*) «malo» o انتِيَ (*əntiyya*) «tú» (forma enfática).

3.3. En cuanto a la morfología verbal, destacan la **ausencia de preverbio**; el uso de la vocal protética en el **imperativo** de verbos sanos y defectivos, اقتلني (*əqtəlni*) «mátame», *āqṭaʕ* «corta»; la caída de *-ī* o *-ā* en el plural de los **verbos defectivos**, اعطوه (*əʕṭūh*) «dadle», انسوه (*ənsūh*) «olvidadlo»; o el uso de estos **verbos**: غلق (*ġləq*) «cerrar», *yətwəssəd* «él apoya la cabeza sobre un cojín», نروحوا (*nrūḥu*) «vamos», خاش (*xāšš*) «que entra», نلوحَك (*nlūḥək*) «yo te arrojo».

4. Conclusiones

Las Misioneras de Nuestra Señora de África, conocidas como Hermanas Blancas, fueron fundadas en Argelia en la segunda mitad del siglo XIX. Su presencia en Laghouat data de principios del siglo XX. Su labor en esta localidad y en otras del Sáhara se centraba en la enseñanza de las labores domésticas, el bordado, el tricotar, el trabajo de la lana, el tejido de tapices y la educación a las mujeres. Siguiendo la recomendación de su fundador, la hermana blanca que escribió el cuadernillo se afanó en aprender la variedad árabe argelina del Sáhara recopilando literatura oral.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

El cuadernillo, que consultamos en el Archivo General de Roma, es anónimo y está compuesto de unas cien octavillas escritas por las dos caras de las que seleccionamos cuarenta; dejamos aquellos textos que contenían léxico de unas sesiones radiofónicas, del manual de Tapiéro y del diccionario de Beaussier. Una parte del material recogido está escrito en grafía árabe y otra en transcripción. Las fechas que constan son entre 1968 y 1976, aunque pensamos que el cuadernillo comenzó a escribirse años antes. Destacamos la referencia al P. Chenevière, que estuvo viviendo en Laghouat entre 1937 y 1976 y que sería también informante de la hermana blanca que lo escribió.

En este artículo hemos dado a conocer una serie de textos cuyos géneros podemos clasificar como poéticos y narrativos. Son frases que recogen muchas paremias, cuentos, textos etnográficos, nanas, oraciones, coplas contra el mal de ojo, léxico infantil y léxico sobre el trabajo de la lana. Es de destacar cómo muchas frases reflejan la vida de la mujer dentro de una sociedad patriarcal. Las nanas y las coplas contra el mal de ojo han sido extraídas de la obra de Zerdoumi (1982) pero también es probable que esta autora las recogiera en Laghouat, ayudada por las hermanas blancas en encuestas que llevó allí durante dos estancias.

En cuanto a los rasgos lingüísticos, solo hemos podido destacar algunos de ellos: la fluctuación entre los fonemas *q* y *g*, típica de las variedades árabes del Sáhara, el uso casi exclusivo de las construcciones sintéticas de genitivo y posesión, la vocal protética del imperativo de las raíces sanas y defectivas y la caída de *-ī* o *-ā* en el plural de los verbos defectivos.

Bibliografía

Alliaume, Yves (2015): *Literatura oral de Touggourt*, edición, presentación, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García, en *El Jardín de la Voz*, serie *Culturas del Mundo* 18, Alcalá de Henares - Ciudad de México, Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Alcalá - Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. URL: <http://hdl.handle.net/10017/23280>.

ATU = Uther 2004a, 2004b, 2004c.

Beaussier, Marcelin (1958. 1887[1]) : *Dictionnaire pratique Arabe-Français*, Alger, La Maison des Livres.

Camarena Laucirica, Julio, Chevalier, Maxime, Agúndez García, José Luis, Hernández Fernández, Ángel y Sánchez Ferra, Anselmo J. (2022): *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico. Cuentos del ogro tonto*, Guadalajra, Palabras del Candil.

Colin, Georges S. (1999): «Les parlers enfantins de Rabat et Tanger», en *Arabe marocain. Inédits de Georges S. Colin*. Caubet, Dominique et Iraqui-Sinaceur, Zakia (éds.), Paris, Édisud, pp. 79-118.

DAF = Prémare.

Dor, Marie-Josée et Jamault, Marie-Aimée (2014): *Une relecture de notre histoire de famille. Sœurs Missionnaires de Notre-Dame d'Afrique*, Roma.

Moscoso García, Francisco (2012): *Aproximación al cuento narrado en árabe marroquí*, en *Humaniora* 362, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7904

Moscoso García, Francisco (2020a): *Dictons et Traditions. Littérature orale et Orientalisme catholique dans le Sahara algérien*, en *Boletín de Literatura Oral*, anejo 2, pp. 1-1114. DOI: https://doi.org/10.17561/blo.vanejoi2

Moscoso García, Francisco (2020b): «El árabe del Sahara argelino: tipo A de Cantineau. A partir de la obra *Dictons et traditions* del P. Yves Alliaume», *Revista de Historiografía Lingüística Argentina*, 12, 2, pp. 141-168. URL: <http://www.rahl.ar/index.php/rahl/article/view/190>.

Moscoso García, Francisco (2021): *Cuentos del Sáhara Argelino. Recogidos por el P. Yves Alliaume. Estudio y edición bilingüe árabe argelino del Sahara-español de los textos*, en *Serie Arabica* 1, Córdoba, UCOPress. DOI: https://doi.org/10.25267/AAM.2021.v28.06

Moscoso García, Francisco (2023): «El estudio del árabe argelino entre las Hermanas Blancas en el Sáhara (1932-1978). Las obras del P. Yves Alliaume: *Las hermanas en el Sáhara* y *Libro de la Educación*», *Anaquel de Estudios Árabes*, 34, 2, pp. 1-26 [avance en línea]. DOI: https://doi.org/10.5209/anqe.85574

Ong, Walter J. (2006, 1982[1]): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Pedrosa, José Manuel (2005a): *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*, pp. 1-16 [ISBN 10: 84-96479-43-9, parte de obra completa]. URL: <https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf>.

Pedrosa, José Manuel (2005b): *Los géneros, el estilo, el trabajo de campo y el trabajo de gabinete: prototipos y versiones*, pp. 1-14 [ISBN 10: 84-9822-040-8, parte de obra completa]. URL <https://www.liceus.com/producto/los-generos-estilo/>.

Pedrosa, José Manuel (2010): «¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?», en *Simposio sobre literatura popular*, Ureña (Valladolid), Fundación Joaquín Díaz, pp. 31-38. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/simposio-sobre-literatura-popular-1-2102-urena-valladolid-90587>.

Prémare, Alfred Louis de (1993-1999): *Dictionnaire arabe-français*. (*Établi sur la base de fichiers, ouvrages, enquêtes, manuscrits, études et documents divers par A. L. de Prémare et collaborateurs*), vols. I-XII, Paris, L'Harmattan.

Tapiéro, Norbert (1957): *Manuel d'arabe algérien*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

Tapiéro, Norbert (1971): *Manuel d'arabe algérien moderne*, Paris, Librairie C. Klincksieck.

Uther, Hans-Jorg (2004a): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, part I: *Animal Tales, Tales of Magic, Religious Tales, and Realistic Tales, with an Introduction*, en *FF communications*, 284, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Uther, Hans-Jorg (2004b): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, part II: *Tales of the Stupid Ogre, Anectodes and Jokes, and Formula Tales*, en *FF communications*, 285, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Uther, Hans-Jorg (2004c): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, part III, *Appendices*, en *FF communications*, 286, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Thomas De Antonio, Clara Maria (1993): «Ŷuḥā, un personaje popular en el Magreb y en todo el mundo arabe», *al-Andalus-Magreb*, 1, pp. 187-223.

Zerdoumi, Nefissa (1982, 1970[1]): *Enfants d'hier. L'éducation de l'enfant en milieu traditionnel algérien*, Paris, Maspero.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2022
Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2023

El *trovo* alpujarreño: "armas de los débiles", "economía moral" y "bien limitado"

The *trovo* of the Alpujarra (Granada, Spain): "weapons of the weak", "moral economy" and "limited good"

Manuel Flores Sánchez y Alberto Del Campo Tejedor
(Universidad Pablo de Olavide)
mflosan@upo.es / acamtej@upo.es
https://orcid.org/0000-0002-0993-7436 / https://orcid.org/0000-0001-7374-6215

Abstract: The Alpujarran custom of improvising satirical verses is here interpreted as a «weapon of the weak», in the sense of James C. Scott, i.e. a form of oblique and disorganised resistance that was useful especially during Franco's regime. Whipping anyone who failed to comply with the precepts of reciprocity and redistribution, the *troveros* claimed a «moral economy» (Thompson), typical of a peasant context of scarcity where the conception of the «limited good» (Foster) flourished. It is argued that these three concepts, classics in Social Sciences, allow us to understand both the usefulness of the Alpujarran *trovo* during the traditional Alpujarran system, and its decline in a free market economy under a centralising state, where the anchors of the *cortijo culture* dissolve, including the linkage and interdependence between subjects, the identification of inequalities at the local-comarcal level or certain masculine models of rebellion.

Keywords: Repentism, Alpujarra, Scott, Thompson, Foster, Weapons of the Weak, Moral Economy, Limited Good.

Resumen: La costumbre alpujarreña de improvisar versos satíricos es aquí interpretada como un «arma de los débiles», en el sentido de James C. Scott, es decir, una forma de resistencia oblicua y desorganizada que fue útil especialmente durante el franquismo. Fustigando a todo aquel que incumpliera los preceptos de reciprocidad y redistribución, los troveros reivindicaban una «economía moral» (Thompson), típica de un contexto campesino de carestía donde florecía la concepción del «bien limitado» (Foster). Se argumenta que estos tres conceptos, clásicos en ciencias sociales, permiten comprender tanto la utilidad del trovo alpujarreño durante la vigencia del sistema alpujarreño tradicional, como su declive en una economía de libre mercado bajo un estado centralizador, donde se disuelven los anclajes de la cultura cortijera, incluyendo la ligazón e interdependencia entre los sujetos, la identificación de las desigualdades en el plano local-comarcal o ciertos modelos masculinos de rebeldía.

Palabras-clave: Repentismo, Alpujarra, Scott, Thompson, Foster, armas de los débiles, economía moral, bien limitado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Introducción

Como todo producto humano, la literatura oral está en continua transformación. Algunos géneros orales perviven y siguen vigentes a lo largo de siglos, aun cuando cambien los contextos, los participantes y el sentido de esas manifestaciones. Así, la gente sigue cantando villancicos en Navidad. Otros géneros —como el romancero— languidecen lentamente desde hace décadas. Y no faltan los que sencillamente se extinguen o quedan como reliquias fósiles: por ejemplo, con el fin de los quintos, desaparecen sus expresiones orales prototípicas.

Particularmente con respecto a la literatura oral de carácter tradicional y popular, son frecuentes los lamentos de los estudiosos ante la constatación del declive de tal o cual forma de expresión. Sin embargo, no es tan habitual que se utilicen teorías, conceptos y perspectivas de las ciencias sociales para dar cuenta de esos procesos de cambio. En ocasiones, el fin de alguna tradición oral se debe a que sencillamente desapareció el papel que jugaba dentro de una determinada estructura socioeconómica, un sistema de valores, en definitiva, una cultura específica. Es fundamental, por lo tanto, conocer los sentidos y funciones que cumplen los diferentes géneros de literatura oral, que van cambiando al mismo ritmo que se modifican otros aspectos de la realidad.

En este artículo queremos reflexionar sobre la oportunidad de utilizar tres conceptos, ya clásicos, pero que no suelen aplicarse al análisis de la literatura oral: las «armas de los débiles» de James C. Scott, la «economía moral» de E. P. Thompson y la «imagen del bien limitado» de George Foster. Las tres nociones permiten, desde nuestro punto de vista, comprender algunos de los papeles que ha cumplido tradicionalmente la literatura oral en contextos de subalternidad, y muy particularmente en el ámbito campesino. Pero también constituyen herramientas para reflexionar sobre las profundas transformaciones experimentadas en los contextos rurales, especialmente en el mundo occidental, y, por ende, en las costumbres expresivas orales de una población que ya no vive autosuficiente, alejada y en acusado contraste con la cultura urbana global.

El presente artículo se centra en el trovo de la Alpujarra[1], comarca situada al sur de Granada, entre Sierra Nevada y el Mediterráneo, en las provincias de Granada y Almería. Allí aún pervive una tradición de poesía improvisada que se encuentra actualmente amenazada de extinción, habida cuenta de que los pocos trovadores —o troveros— que aún la cultivan son, en su gran mayoría, individuos mayores de los 70 años, sin que se vislumbre, a corto plazo, un recambio generacional.

Los conceptos de Scott, Thompson y Foster permiten comprender por qué el trovo alpujarreño ha estado vigente durante tanto tiempo en la Alpujarra y por qué algunos contextos, formas y géneros del repentismo alpujarreño son ya un recuerdo del pasado. Perviven las veladas de trovo en casas particulares, pero han desaparecido, por ejemplo, las parrandas, donde una cuadrilla compuesta por músicos, troveros y otros acompañantes se desplazaban de cortijo en cortijo, visitando especialmente aquellos domicilios donde podían tener la expectativa de recibir alguna donación en forma de vino, viandas y dulces.

[1] Existe una nutrida bibliografía sobre el repentismo: véase el monográfico *Improvisación poética y performance. Aspectos antropológicos, literarios y musicales*, en la revista *Gazeta de Antropología*, 38(1), 2022. También sobre el trovo alpujarreño existe suficiente bibliografía. Nos remitimos a la obra *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra* (Del Campo, 2006).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Nuestro objetivo es relacionar las transformaciones de la cultura alpujarreña y las mudanzas en los sentidos y funciones del trovo, centrándonos, sobre todo, en el contraste entre las primeras décadas del franquismo y los cambios producidos en los últimos años del régimen y la democracia, hasta la actualidad.

El material empírico de nuestro estudio procede de diversos trabajos de campo llevados a cabo en la Alpujarra, por uno de los dos firmantes de ese artículo, desde el año 1999 hasta 2023. Además de la observación participante, se llevaron a cabo docenas de entrevistas semiestructuradas particularmente a troveros, pero también a aficionados y otras personas que de una manera u otra han conocido este arte, tanto de la Alpujarra granadina, como del Poniente almeriense, adonde muchos troveros emigraron a partir de los años 60 y 70 del siglo pasado.

El artículo está estructurado en cuatro epígrafes. En el primero se describen algunos de los elementos centrales del trovo alpujarreño, centrándonos en sus principales utilidades. En los posteriores epígrafes se introduce, en cada uno de ellos, los tres conceptos aludidos y se ensaya su aplicación al objeto de estudio. El texto finaliza con una reflexión sobre la pérdida de vigencia y el declive del trovo alpujarreño en los últimos años.

Utilidades del trovo alpujarreño

En la comarca de la Alpujarra aún queda una decena de troveros que celebran reuniones festivas y domésticas, en las que se enzarzan en duelos de quintillas o décimas octosílabas, siempre rimadas en consonante e improvisadas al momento. La velada de trovo demanda normalmente el ritmo del fandango cortijero, con música de violín, guitarra, bandurria y laúd, pero a veces la fiesta transcurre sin acompañamiento musical, recitando los troveros sus versos en la modalidad que allí se conoce como *trovo hablao*. La mayoría de improvisadores se prestan también a actuar encima de un escenario, con motivo de las fiestas patronales de alguna localidad o algún festival. Pero son a las reuniones de amigos en casas privadas o bodegas —en las que se come, se bebe, se charla y se trova—, a las que más apego tienen.

La dinámica es siempre la misma: bien sorteando las parejas de contrincantes, bien surgiendo estas espontáneamente, los troveros se lanzan a disputas poéticas en las que intentan llevarse el gato al agua sobre el tema objeto de controversia en cada momento, utilizando el ingenio y la burla. En esencia, se trata de ridiculizar al oponente, así como sus opiniones, y defender la postura propia, siempre antagónica con la del trovero rival. Frente a otras tradiciones repentísticas, que pueden incluir el lirismo o el razonamiento filosófico, en el trovo alpujarreño prevalece en gran medida su carácter jocoso y atrevido. Se siente ganador quien es capaz de despertar más carcajadas entre los asistentes.

Poetas improvisadores existen en muchos lugares de España y Latinoamérica. Si en ciertos contextos va mermando su número, en otros —en el País Vasco, por ejemplo— aumenta. En general, se puede afirmar que allí donde pervive esta tradición, el repentismo cumple ciertas utilidades. La más general y habitual es la de servir de pasatiempo lúdico-festivo y de goce artístico, pues no cabe duda de que, además del divertimento, hay una experiencia estética en asombrarse con composiciones improvisadas con rapidez, frescura e ingenio.

En muchos lugares han mermado las ocasiones y situaciones en las que hace aparición la poesía improvisada. Por ejemplo, durante mucho tiempo, el trovo alpujarreño sirvió para que los mozos hicieran alarde de inteligencia y arrojo, enfrentándose a otros hombres y seduciendo a las mozas. Hasta los años 70 del pasado siglo, ser capaz de

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

improvisar versos se consideraba un arma para camelar a la fémina pretendida. Esta podía ser encantada por los versos encomiásticos del trovador durante las serenatas, la siega, la trilla o en cualquier velada doméstica, bajo la estricta vigilancia de los progenitores de ella. Evidentemente el arte amatorio ha sufrido una profunda transformación. Los jóvenes no tienen que improvisar versos para ligar, ni las veladas domésticas constituyen el contexto donde pelar la pava. Los que estén en edad de mocear, tienen sus propios espacios, tiempos y estrategias, con lo que apenas ningún joven se siente atraído por un arte que cuesta aprender y que ya no rinde uno de los frutos que antaño motivaba a los improvisadores noveles.

Los viejos troveros alpujarreños aún se reúnen en fiestas particulares, pero el trovo se ha desgajado en gran medida de una cultura que se mantuvo durante mucho tiempo particularmente en los cortijos de la Contraviesa, la cordillera que corre paralela al Mediterráneo y Sierra Nevada. Muchos de los improvisadores aún se siguen considerando «cortijeros». El término no designa en la Alpujarra solo al habitante de un cortijo, es decir, de una vivienda anexa a los campos de cultivo, típicamente de vides, higueras y almendros, sino que alude a una especie de tipo social, autosuficiente y rudo, que contrasta no solo con el habitante de la ciudad sino incluso con el de los pueblos, considerado más civilizado. Como habitante rústico, el cortijero tiene fama de bruto, pero también de listo, dado que las dificultades le habrían hecho un tipo despierto e ingenioso, según el estereotipo que se plasma en ciertos dichos: «Tres cortijeros saben más que Dios».

Han sido, sobre todo, los cortijeros, los que han cultivado el trovo. Entre otras razones porque el repentismo era una pieza más de un sistema de vida que actualmente se ha desintegrado. A través de instituciones culturales como el *tornapeón*, cada cortijero quedaba obligado a asistir a algún vecino, familiar o amigo que requiriera su ayuda para las labores agrarias o domésticas, en la certeza de que dicho favor sería devuelto más adelante, cuando el prestador del servicio lo solicitara. El *tornapeón* no es más que la versión alpujarreña de una lógica de intercambio ampliamente extendida por todo el mundo: la reciprocidad (Mauss, 2009), que constituye el criterio capital de un sistema que mantiene a la gente unida bajo la triple obligación de dar, recibir y devolver. El que recibía el regalo de la fuerza de trabajo ajena debía corresponder a medio plazo con un servicio equivalente, pero tenía también ciertas obligaciones de hospitalidad en los días en que se convertía en prestatario. Como anfitrión y receptor del *tornapeón*, debía gratificar a los trabajadores, cuando volvían del tajo, con abundante comida y vino. Cuando se concluían todas las tareas —a veces tras varios días de trabajo—, el anfitrión lo celebraba con una velada festiva a la que se invitaba también a los troveros, con independencia de que estos hubieran participado o no en ese *tornapeón*. En el fondo, los improvisadores no hacían más que cumplir también con el precepto de la reciprocidad. Si cada cual debe ofrecer lo que tiene, el que tuviera dotes de improvisador no debía eludir una invitación, máxime si el que se lo proponía estaba vinculado a él en ese sistema de prestaciones mutuas.

La fiesta de trovo celebraba la reciprocidad, pero también servía para poner a cada cual en su sitio, es decir, para criticar los comportamientos no deseables en un contexto de cercanía y comensalidad. Espoleados por el vino, los troveros se atrevían a meterse en mil berenjenales, disparando a diestro y siniestro, y convirtiéndose, por unos momentos, en una especie de jueces bufonescos. Como a cada perspectiva le salía al encuentro otra, de índole opuesta, defendida por otro trovero, la fiesta de trovo constituía un certamen en que se discutía, a golpe de befa, aquello que preocupaba a los cortijeros y que, en el tiempo ordinario, no se suele tratar. Se limaban así las desavenencias en un contexto de estrechas interacciones y dependencia mutua.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Por otra parte, dichas veladas cortijeras servían también para mofarse de los que no compartían dicho modo de vida: tanto los habitantes de los pueblos, como, muy particularmente, aquellos individuos que encarnaban el poder: los alcaldes, la Guardia Civil o los *señoricos* que mantenían mayores porciones de tierra. Durante el franquismo, los cortijeros llegaron a sentirse privilegiados en cierto sentido, dado que su minifundismo autosuficiente garantizaba el alimento, de lo cual carecían algunos habitantes de los pueblos. Sin embargo, el cortijero mantuvo su estigma como individuo inculto y rudo: el trovo no era más que otra de sus costumbres rústicas, rebosante de agresividad, especialmente cuando se bebía en demasía, algo que formaba parte del estereotipo del cortijero. El orgullo por su capacidad de supervivencia sin duda alentó su proverbial fama de hombres *echaos pa' lante*, incluso contestatarios. Sin embargo, no cabe duda de que el régimen franquista impuso su ley. Los que se habían equivocado de bando podían sufrir, por ejemplo, el incordio continuo de la Guardia Civil o se les despojaba arbitrariamente de su escopeta de caza. Incluso aquellos que no tenían una ideología contraria al régimen recuerdan haber sufrido la discrecionalidad de los alcaldes de los pueblos y aun de ciertos individuos poderosos afines a la dictadura:

> Yo recuerdo uno de Murtas que se pasaba por el cortijo, a caballo, y como podía hacer lo que quisiera, se quedaba a comer y además se llevaba vino y tomates. Como le gustaban las cosas antiguas, alguna vez decía: «Si encuentras alguna moneda antigua, ya sabes que las colecciono». Y mi mujer se las regalaba porque era mejor llevarte bien con él porque, si no, te hacía la vida imposible.

A partir de mediados de los años 50 del pasado siglo, y muy particularmente en la década de los 60, la cultura cortijera —cuya autosuficiencia se basaba en un equilibrio entre la producción familiar minifundista y una tupida red de reciprocidades— fue desintegrándose progresivamente al mismo ritmo que la productividad agraria a pequeña escala se hizo insuficiente, como ocurrió en otros lugares de España, para acceder a un bienestar vinculado al consumo de bienes y ciertos estándares vitales considerados signos de modernidad y progreso. A los cortijos no llegaba la luz eléctrica, las carreteras y caminos eran infames y los escarpados terrenos hacían difícil extraer suficiente fruto. Muchos emigraron al Poniente almeriense, donde el antiguo Instituto Nacional de Colonización repartió lotes de tierras para cultivo, primero siguiendo el método del enarenado, después bajo invernaderos. La población de la Alpujarra granadina, que en 1950 alcanzaba las 67.220 personas, fue reduciéndose hasta quedar mermada a 40.657 individuos en 1981. Dos décadas más tarde, en 2001, permanecían en la Alpujarra granadina algo más de 33.000 personas, es decir, la mitad de la población que en 1950. La pérdida de habitantes en los cortijos fue tal que el sistema de producción e intercambio tradicional colapsó, y con ello el papel que cumplía el trovo como catalizador de reciprocidad, pegamento social, resolución de conflictos, válvula de escape, construcción identitaria frente a los otros e incluso arma satírica contra el poderoso y todo aquel que estigmatizaba al cortijero.

Muchos de estos troveros siguieron y siguen reuniéndose hoy en el Poniente almeriense, y otros pocos aún celebran sus fiestas en los escasos cortijos que todavía se mantienen en pie en la Alpujarra. La democracia consolidó una estructura socioeconómica productivista, a la que ya apuntaba el desarrollismo tardofranquista. Trajo consigo también el fin de ciertas discrecionalidades y sometimientos políticos, una mayor horizontalidad de las relaciones y aun un clima de libertad que los troveros aprovecharon para que sus pullas fueran más allá de sus reuniones particulares. Durante un tiempo el verbo trovero fue el

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

azote de los poderosos. Aún hoy, los troveros siguen fustigando a quien consideran que comete una tropelía, tanto a nivel local, como regional, nacional o internacional. No han perdido del todo la función de vocero social, especialmente cuando se les llama a alguna fiesta. Sin embargo, el trovo ya no forma parte de ese sistema de convivencia estrecha, en que se intercambiaba trabajo, productos agrarios, versos e incluso esposas, dado que aquel sistema de reciprocidad implicaba también unos intercambios en clave de parentesco según el cual era más propicio que el trovero acabara casándose con la hija de algún individuo con el que su familia ya mantenía una densidad de intercambios recíprocos.

Las armas de los débiles

Las «armas de los débiles» es un concepto acuñado en 1985 por el antropólogo norteamericano James C. Scott tras su estudio sobre los conflictos en un pueblo de Malasia. La noción da cuenta de cómo pobres, excluidos y oprimidos rechazan su ubicación marginal y desarrollan resistencias cotidianas, ocultas, escondidas, a veces bajo lo que parece servilismo, incluso sumisión. Los estudios de campesinado han puesto énfasis durante mucho tiempo en las grandes acciones políticas de resistencia, tales como los levantamientos. Sin embargo, como denuncia Scott (1997: 14), centrarnos en esas formas es como intentar comprender la historia de los obreros fijándonos exclusivamente en las grandes huelgas y los disturbios más notorios. Las armas de los débiles no serían tanto movimientos organizados, revolucionarios, de gran escala, sino todo un repertorio expresivo que incluye multitud de formas orales, tales como los chismorreos, las murmuraciones, las maldiciones, las historias engañosas, los halagos fingidos, los abucheos a los poderosos o los versos improvisados y satíricos. Si bien es cierto que estos pequeños actos no transforman el *statu quo* de manera inmediata, sí sirven para visibilizar las formas de opresión, criticar las desigualdades, reivindicar otras formas de reparto o, incluso, abrir procesos de negociación entre las partes (Ginzberg, 2014: 32). Estas expresiones de micro-resistencia tienen que introducirse, a veces, en contextos extraordinarios, ritual-festivos, allí donde la habitual mordaza de las convenciones sociales desaparece por unos días para dejar paso a un clima de licencia y libertad que tan lúcidamente estudiara en su día Bajtin (1995).

Siguiendo la perspectiva de Scott, podemos decir que, a través del trovo, los alpujarreños hicieron política en una época —el franquismo— marcada no solo por las desigualdades, sino por la búsqueda de formas de protesta y negociación que pudieran pasar desapercibidas, camufladas bajo expresiones artísticas, lúdicas y festivas. La dictadura velaba por el control de las manifestaciones de crítica y así prohibió algunas de las expresiones lúdico-festivas que experimentaba como una amenaza: el Carnaval, por ejemplo. Pero se olvidó de otras, minoritarias, si se quiere, pero que constituyeron, en algunos lugares, una forma oblicua de soportar el poder. Los troveros sabían que podían acabar con sus huesos en la cárcel si osaban levantar la voz contra el régimen de una manera explícita. Una de las estrategias de resistencia radicaba en mantener su circuito de trabajos y fiestas entre los propios cortijeros. Así, las condiciones de opresión o la arbitrariedad de tal o cual alcalde podía ser el tema de controversia en una velada de trovo privada, concurrida solo por familiares y amigos de confianza. Para Scott (1985: 27), dado el dominio que tiene la élite local sobre los recursos, esta se sale con la suya casi siempre. No solo controla la vida económica de la aldea, sino la ritualidad y la conducta pública de la mayoría de los pobres de la comunidad. Por eso es en espacios discretos, privados, donde los subalternos juegan a sabotear el orden instituido.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

En contextos públicos y abiertos, donde no se podía controlar la asistencia, el trovero se mostraba más prudente. Lo mismo que si ciertas autoridades estaban presentes, a menos que estas mismas permitieran excepcionalmente que los troveros dieran rienda suelta a su verbo cáustico. Como muestra un botón: En los *años de las hambres* posteriores a la Guerra Civil, algunos chiquillos se veían obligados a robar higos o almendras de los árboles de algún vecino, para sobrevivir. A mediados de los años 40, el que llegaría a ser el más célebre trovador alpujarreño de todos los tiempos —Miguel García, *el niño de Candiota*— fue sorprendido por un Guardia Civil robando higos. El jovencísimo *Candiota*, que contaba con tan solo nueve años, fue instado por el guardia en cuestión a que improvisara alguna copla en contra de la Benemérita. No se le escapaba que los troveros fustigaban a la Guardia Civil en sus veladas privadas, como hacían contra los señoricos, el alcalde o cualquier otro personaje que simbolizara el poder establecido. El guardia aseguró al *Niño Candiota* que eludiría el cuartelillo y dejaría pasar aquel robo si era capaz de hacerle reír con una copla satírica, de esas que las tomaban habitualmente con las autoridades. *Candiota* improvisó:

> Mi abuelo me dijo a mí
> que un gitano se murió
> sin parar de maldecir
> al cura que bautizó
> al primer Guardia Civil.

Según relataba el propio *Candiota*, el Guardia Civil en cuestión «no era de los peores»: es más, permitiendo que el ladronzuelo compusiera uno de los trovos satíricos que normalmente le estaba vedado oír, demostraba a la vez su gusto por este arte, tanto como su poder. Permitir que a uno le fustiguen es un acto de benevolencia, clemencia y aun de autoridad, que los poderosos han practicado siempre. Los generales que entraban triunfantes en Roma se dejaban satirizar por las bromas militares (*ioci militares*). A Julio César, los legionarios le dedicaban canciones que se mofaban de su calvicie y le tildaban de homosexual y adúltero. De la misma manera, en el Siglo de Oro la aristocracia organizaba certámenes en que se invitaba a célebres improvisadores que competían entre sí por inventar los versos más graciosos sobre temáticas que, a menudo, implicaban cuestiones sonrojosas de los propios anfitriones de la velada.

Han quedado en la memoria de los alpujarreños varias coplas satíricas que fueron improvisadas con el beneplácito y, a veces, ante la explícita petición de alguna autoridad (alcalde, boticario, cura, Guardia Civil) o algún acaudalado señorico. El poder tiene también su estrategia para desarmar a los subalternos. Si yo permito que te rías de mí, se diluye la capacidad de ridiculización. Claro que algunos de los trovos más impactantes y satíricos se convirtieron en lo que los alpujarreños llaman *coplas viejas*, que pueden ser cantadas en cualquier momento de fiesta por aquellos que no tienen dotes repentísticas. En muchos casos, estas coplas son trovos fosilizados que han triunfado y son versátiles para diferentes situaciones. Cantándolas una y otra vez, ciertas composiciones alargaban su vida más allá del instante efímero en que fueron improvisadas. Y, además, extendían el contenido de su mensaje no a sus primeros destinatarios, sino a cualquiera que fuera objeto de diatriba en un momento ulterior. La conversión de ciertos trovos en coplas viejas tiene además otra ventaja: no se explicita su autor. Como en los sabotajes, el trabajo a bajo rendimiento o los robos, la resistencia implica que se hace de manera encubierta. El que se arrancaba cantando lo que fue en su día un trovo mordaz elude, en gran medida,

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

el control dado que tiene la justificación de estar ejerciendo el papel de mero transmisor, divulgador o simplemente de utilizar una composición, cuya autoría no se le puede achacar a él mismo. Además, dado que la composición fue realizada hace años, con protagonistas que ya no están, queda siempre la duda sobre a quién se alude implícitamente como destinatario de la pulla en la copla cantada con posterioridad. Si alguien se siente aludido, y se ofende, los alpujarreños dirán aquello tan conocido de que «el que se pica, ajos come».

Piensa Scott (1997: 35) que el empleo de medios de resistencia locales y poco coordinados es mucho más coherente con la organización campesina en pequeñas comunidades diseminadas, lo que concuerda con la habitación semidispersa en cortijos que ha existido tradicionalmente en la Alpujarra. Además, presenta ciertas ventajas organizacionales porque, al faltar una estructura distinguible, es difícil su neutralización y tiene más flexibilidad y adaptabilidad. Inventando trovos satíricos o cantando coplas viejas, en contextos cotidianos (en la bodega de uno de los troveros o en una venta adonde concurrían con otros trabajadores del campo), los troveros defendían su modo de vida cortijera, aunque alentaban el estigma de gente ruda, dada a las trifulcas y a emborracharse. El trovo se consideraba parte de un sistema de vida que les permitió sobrevivir en los peores años del franquismo. Los troveros decían poner a cada uno en su sitio, limando las asperezas entre los propios cortijeros, pero también enfatizando su carácter subalterno y rebelándose, a través de la burla, contra aquellos que les estigmatizaban y abusaban de su poder.

No es difícil observar paralelismos con otros contextos campesinos estudiados por los antropólogos. Regalado (2016: 120) encuentra en la experiencia latinoamericana zapatista que las luchas se llevan a cabo en el espacio de la cotidianidad, no en el espacio público y oficial, donde se desarrolla la política con mayúscula. Lo mismo observa Gahman (2020: 519) en el contexto de las mujeres feministas del México zapatista. Es en los espacios cotidianos donde se hace política, generando y divulgando, por ejemplo, proclamas, dichos y adagios que contienen el germen de una propuesta de cambio: «Queremos un mundo donde quepan muchos mundos»; «Para todos, todo; para nosotros nada»; «Cuando una mujer avanza, no hay hombre que retroceda». Estas expresiones cultivan la disidencia con los patrones mayoritarios, a la vez que promueven valores antihegemónicos, tales como la ayuda mutua o una ideología de los cuidados. El subalterno ha de buscar el espacio y el tiempo apropiados, y utiliza aquello que tiene a mano: la lengua.

Evidentemente, ciertas armas de los débiles no son monopolio de la gente de campo. Los obreros de la ciudad también profieren, a escondidas, burlas al jefe o inventan chistes que le degradan. Por otra parte, las clases medias y altas también tienen sus tácticas informales de resistencia, desde los boicots y las políticas estatales, hasta la evasión de impuestos o la economía sumergida. Sin embargo, Miller (1995: 486) plantea algunas características comunes de lo que Scott llamaría «armas de los débiles». Así, alude al desprecio del poderoso, ejecutado con unas convenciones particulares, un estilo que se caracteriza —entre otros rasgos— por no ignorar la posición jerárquica del inferior, centrarse frecuentemente en la revelación de la hipocresía y la indignidad moral del superior teniendo en cuenta la posición que ocupa, y desarrollarse en muchas ocasiones bajo el modelo de sátira burlesca. El trovo encaja en esta descripción, como se puede comprobar por algunas de las quintillas que inventaron los troveros más mordaces. Algunas son ejemplo de anticlericalismo popular y denuncian la hipocresía de quien controlaba la moralidad:

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Tú eres el cura más pillo
de los que dicen sermones.
Cuando vas a Algarrobillo
la hostia entre los condones
la llevas en el bolsillo.

La pervivencia de la velada de trovo —típicamente en la bodega o en un salón del anfitrión de turno— nos habla de cómo los troveros han mantenido en gran medida sus vínculos estrechos de amistad. De hecho, toda fiesta de trovo que se precie sigue siendo una exhibición de intercambios, empezando por los productos agrarios, dado que cada cual trae de su huerta o invernadero lo que puede aportar. Sin embargo, finalizado el sistema tradicional cortijero, las veladas de trovo suponen una especie de reliquia, donde se divierten personas mayores, según códigos que pueden parecer obsoletos a las nuevas generaciones. Por otra parte, se ha perdido la necesidad de subvertir festivamente la realidad, acorde con unos tiempos en que el enemigo no es tan fácilmente identificable. Los troveros siguen disparando sus dardos satíricos, pero el destinatario se ha difuminado y surgen otras formas de sátira social:

> Yo creo que antes [durante el franquismo] teníamos que estar más callados, pero el poder nos temía más, porque se hacían coplas muy brutas y había gente muy lanzada, como Antonio *el de las Hoyas*, que era de derechas, pero era capaz de decir las barbaridades más grandes. Pero ahora los troveros son más comedidos. Como hay más libertad, yo creo que no hay tanta necesidad de disparar, aunque se sigue trovando contra los políticos corruptos o contra el que no hace las cosas bien. Pero la gente se informa por otras vías y se ríe de otra manera. Ya no está comentando a ver qué copla hizo *Candiota* en la fiesta del Trebolar. Esto de pegarle un tortazo donde más le duele al poder, pero con la palabra, ya está en internet, en los memes. ¿A quién le importa lo que diga el trovero?

El humor ha sido en todas las culturas y todas las épocas un arma que han utilizado las clases subalternas y a la que han temido, más o menos, los gobernantes y, en general, los poderosos (Petrovi, 2018: 205). La comicidad juega un ambivalente rol en las relaciones de poder y dominación. El subordinado ha de usar sus armas con prudencia pues, aunque le sirven para negociar con el poderoso, teme que este pueda aniquilarle. Por otro lado, el dominante quiere prevalecer, pero teme que el humor popular puede minar su durabilidad. Participar de unas mismas bromas, sobre todo cuando se satiriza a otro, genera vínculos de pertenencia y solidaridad. El hecho de introducir esta lógica bajo el ropaje de una diversión tradicional, ritual-festiva, y aun una forma artística, supone una hábil maniobra para encarar las circunstancias adversas.

A finales de los años 40, un grupo de troveros se agrupó en una especie de asociación que llamaron *Escuela de Trovadores de Huarea*. Sus miembros habitaban en tres cortijadas de la Alpujarra Baja, cerca de la costa: Huarea, El Pozuelo y Los Garcías. En 1949 lograron editar en Granada un pequeño librito en el que fijaban en quintillas una especie de reglamento que recogía las normas que debía seguir esta jocosa agrupación, en realidad, un grupo de amigos fiesteros. Entre dichos preceptos se establece la curiosa norma de no estar permitida la comunicación en prosa mientras dure la fiesta:

Mientras estemos de fiesta,
a todo el que hable en prosa
no se le dará respuesta

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

y si prosigue en su cosa,
lo ponemos en la puerta.

La regla puede interpretarse como una especie de cierre social dado que obstaculiza la presencia y participación de aquellos que no sepan usar el repentismo. Otras quintillas apelan a que los troveros de la Escuela habrán de unirse para dar una paliza improvisando a cualquier viejo trovador que ose enfrentarse a ellos. El grupo garantiza la solidaridad y la defensa de sus miembros, incluso cuando no sea otro trovero el antagonista:

El socio que sea ofendido
por cualquiera, sin razón,
pronto será defendido
por toda nuestra reunión
y el agresor punido.

Es más, se preceptúa que será despachado convenientemente cualquier intruso, aunque se trate del mismísimo Franco:

Si entrara algún intruso
dispuesto a dar opiniones,
aunque fuera Franco incluso,
sin aguardar a razones,
se le despide confuso.

El ropaje lúdico-festivo de las quintillas permitía a los troveros encarar la autoridad del mismísimo dictador, rebajado al nivel de cualquier borracho que osare plantar cara al grupo de repentistas. Lo sorprendente es que dicha quintilla no fue improvisada en la oscuridad de una bodega, sino que salió a la luz, aunque fuera en el limitado número de ejemplares que se editó de este librillo. Durante algún tiempo, la existencia de esta publicación fue casi una leyenda. La gente hablaba de ella, pero era difícil dar con un ejemplar. Afortunadamente, tuvimos uno de estos delgados volúmenes en nuestras manos en el año 2002. Pudimos, incluso, hablar con algunas de las personas responsables de la iniciativa, quienes nos confirmaron que no se trataba de una escuela propiamente, sino de una especie de peña, y que el reglamento tampoco constituía un código de preceptos que se aplicara rígidamente, aunque sí recogía reglas básicas de funcionamiento junto con alusiones a cómo se desarrollaba la práctica repentística en la Alpujarra.

El grupo de troveros que fundaron la *Escuela de Trovadores de Huarea* y editaron en Granada ese libro sin duda tuvieron presente la oportunidad de aliarse con ciertos individuos de prestigio a los que incluyeron en su asociación como socios de honor. Por otra parte, los troveros se aprovecharon de la libertad expresiva y la permisividad que reinaba en la tradición de trovo alpujarreña. La costumbre manda que no hay que tomarse en serio los trovos satíricos, sino que estos solo pueden ser repelidos con otras composiciones aún más jocosas. Pero lanzando dardos contra el enemigo, no presente, la copla burlesca quedaba en el aire, para sorpresa de muchos de los que jamás osarían levantar la voz contra el régimen ni siquiera bajo una forma lúdico-festiva como esta.

Décadas después, ya en democracia, algunos troveros se atrevían a satirizar al poder en público, delante de los agraviados. Así, se cuenta que *Candiota* hizo levantar a los guardias civiles de su asiento durante un festival por los trovos descarnados con los

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

que les fustigaba. Paco Megías —ejemplo también de lengua mordaz— no tenía empacho de improvisar, hace unas décadas, en contextos públicos, versos tan irreverentes como estos:

> Un gitano en Viernes Santo
> le dio por culo a una zorra
> en la puerta de un estanco,
> y viendo que era machorra
> se cagó en Cristo y en Franco.

Aún hoy, el veterano trovero va por la vida consciente de que transgrede las normas del decoro, pero se justifica por ser un cortijero que no tiene miedo a nadie ni calla ante nadie. Cuando las autoridades pertinentes forzaron a la población de Benínar a que abandonara su pueblo y sus campos por la construcción de un pantano que anegaría las tierras, muchos estallaron en ira, aunque no tuvieron más remedio que plegarse a la voluntad del poder. A principios de los años 80 los troveros ya podían deslenguarse en público. Y así, durante una fiesta multitudinaria, Paco Megías alzó la voz para motejar al cura de Benínar, del que se sospechaba que se había enriquecido con las expropiaciones de las tierras de sus feligreses:

> Con escritos de villano
> y con cristiana cultura
> hundió un pueblo soberano,
> y se merece este cura
> ahogarlo en el pantano.

Para Miller (1995: 487), «la sátira impulsa un desprecio que encuentra en lo superior […] la base para la risa despectiva. Si no se les puede convertir en payasos y tontos, la sátira puede mostrarles con seguridad que son unos truhanes». La diatriba burlesca no niega el poder del otro, sino que, de forma, sardónica y amarga, expone la hipocresía de los de arriba por incumplir las normas y virtudes compartidas, al menos públicamente. Otra forma de invectiva denuncia la estupidez de las conductas de los de arriba entre el regocijo, la alegría y la risa de la gente, en la momentánea negación de la diferencia y la deflación de la pomposidad institucionalizada. En ese sentido, Miller advierte que «la democracia no destruye las condiciones para el desprecio ascendente. A pesar del lenguaje de la igualdad, seguimos reconociendo estatus, clases y rangos que construyen jerarquías» (Miller, 1995: 495). En ambos casos, se celebra el desgobierno como «espacios de autoestima, convirtiendo en personajes cómicos a los despreciadores de la propia respetabilidad» (Miller, 1995: 487).

Desde hace décadas se debate si este tipo de sátiras tiene capacidad de desafiar a la autoridad o si se permite precisamente para que el desafío no se traslade al escenario político. Al respecto, Tokofsky (2000: 367) opina que no son proposiciones mutuamente excluyentes. Si las burlas contra el poder son esencialmente radicales o conservadoras constituiría una falsa discusión: durante largos periodos puede vivir una costumbre sin efectos políticos, pero ante un antagonismo político y social de suficiente intensidad, puede prender y actuar como lugar de resistencia (simbólica y real). Las sátiras troveras actuaron en el franquismo de una forma velada, oculta, y a veces bajo la supervisión, incluso la aquiescencia, del poder. Pero en la democracia el verbo fustigador de algunos troveros no deja títere con cabeza, a pesar de que ya no se perciba una dialéctica tan clara

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

entre el cortijero y los otros. Claro que los troveros han perdido fuelle: son pocos, viejos y ya no llevan la voz cantante en cómo la sociedad local sanciona positiva o negativamente lo que acontece y les afecta.

Cierto es que algunas coplas viejas han pervivido y se recitan o cantan a modo de aforismos contestatarios. En ese sentido, suponen formas de resistencia como los proverbios campesinos que han sido estudiados en diferentes partes del mundo. Por ejemplo, en el norte de China (Arkush, 1984: 463-464), los campesinos critican el sistema de préstamos: «El frío viene del viento, la pobreza de las deudas»; «Mejor plantar cebada que prestar, mejor plantar mijo que pedir prestado»; «Si tienes hijos no adoptes, si tienes dinero no hipoteques tu tierra». Y aun cómo ocuparse de las deudas, cuando todo se hunde: «Uno no se preocupa de las deudas cuando se muere de hambre, ni de salir a la lluvia cuando tiene que cagar». Arkush descubre en su estudio que, a través de estos proverbios, los campesinos sancionaban el espíritu de empresa y tienen un fuerte sentido de la identidad familiar. En la Alpujarra, aún hay quien recuerda coplas que ensalzan la cultura cortijera y denigran la parte negativa que los cortijeros consideran ha traído la modernidad, por ejemplo, el «tanto tienes, tanto vales»:

> En un cortijo campero
> con mi familia vivía
> con poco dinero, pero
> como persona valía
> más que otras con dinero.

Encontramos fructífera una línea de indagación que compara las diversas formas de poesía popular en términos de «armas de los pobres». Por poner otro ejemplo, Rice y Hamdy (2016) se acercan a la poesía popular tunecina, transmitida de boca en boca, que tiene una larga y consolidada historia política que combina la poética árabe clásica de la cultura nómada con la resistencia comunitaria y elusiva a la opresión: «No es tanto una poesía marginal como una poesía deliberadamente marginada, así como una herramienta de resistencia utilizada por los oprimidos y los políticamente excluidos» (Rice y Hamdy, 2016: 284). Durante una de las veladas poéticas a la que asistieron (en Ghannoush, un pueblo costero cerca de Gabes, en el sur de Túnez, en el año 2007), los poetas populares recitaron sus poemas de memoria e intercalaron sus actuaciones con momentos humorísticos. No expresaron ninguna crítica clara al régimen de Ben-Alí, que gobernaba entonces, pero sí sátiras y denuncias de la corrupción. Estas prácticas de poética oral popular hacen del poema un acontecimiento colectivo que implica la participación activa de un público entusiasta: «Las redes textuales y conceptuales de la poesía oral árabe definen el genio individual como algo relacionado orgánicamente con la práctica comunal y el arraigo histórico. El genio no consiste en distinguirse de los demás, sino en expresar la experiencia comunitaria» (Rice y Hamdy, 2016, 289). La identificación poeta-público, así como la participación de la gente en la poesía oral, han convertido a esta última en un arma de resistencia y acción comunitaria en el mundo árabe. La insubordinación está inscrita en el humor de juegos de palabras y dobles sentidos que el forastero no siempre capta: «Si ves los dientes del león, no creas que el león sonríe».

Para hacer más compleja y fructífera la aplicación de la noción de "armas de los débiles» a la literatura oral, consideramos interesante vincularla a otros conceptos clásicos de los estudios de campesinado. Uno es el de «economía moral» y otro, la «imagen del bien limitado». Aunque provienen de tradiciones intelectuales diferentes, consideramos que ambos son compatibles con la noción de «armas de los débiles».

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

La economía moral

Desde una perspectiva marxista, E. P. Thompson (1984; 2000) trata de explicar los disturbios y las protestas de la multitud basándose en concepciones populares de justicia y legitimidad. El historiador inglés afirma que las relaciones de intercambio y producción no pueden separarse de las concepciones morales que las preceden y las dotan de significado. Situado en la transición histórica de la revolución industrial y la mercantilización, Thompson encuentra que la gente consideraba vigente el orden paternalista en el que se suponía que las autoridades debían satisfacer las necesidades de la plebe en tiempos de crisis o escasez y que la forma de hacer valer este derecho era la agitación popular. Si el gobierno quería liberalizar el comercio de granos y finiquitar una política basada en el proteccionismo, los abastecimientos regulares y los precios fijos, el pueblo protestaba porque consideraba que lo más importante era salvaguardar la subsistencia y el bienestar colectivo. Aunque su modo de vida conllevara situaciones de sufrimiento, inequidad y desigualdad, las clases populares defendían aquella economía moral, en la que el estatus no provenía de la acumulación de bienes, sino de ser partícipe en la garantía de abastecimiento de la comunidad.

La economía moral serviría de legitimidad para utilizar las armas de los pobres y exigir al poderoso que cumpla con su obligación. No sería necesario un alto grado de organización, ni un programa articulado de reivindicaciones. Algunas de las tácticas incluyen formas expresivas orales, tales como lemas de rebelión. La ejecución puede ser individual, pero implica, según Thompson, la toma de conciencia de que colectivamente tienen poder y de que juntos pueden resultar más eficaces que con las habituales tácticas individuales o familiares.

Algunos de los colectivos de los que hablan Thompson y Scott guardan similitudes suficientes con los alpujarreños como para considerar seriamente el paralelismo y la aplicabilidad de las respuestas. Para Scott (1977: 157), el campesino que desarrolla una economía moral tiene al menos dos características: por un lado, es un cultivador rural cuya producción está orientada en gran medida a las necesidades de consumo de la familia; por otro, es precisamente a partir del problema de subsistencia que deduce gran parte de su concepción de la decencia o indecencia. Así la noción de explotación parte de que «algunos individuos, grupos o clases se benefician injusta o injustamente del trabajo de otros o a expensas de ellos». El campesino proviene de una sociedad que le proporciona valores morales, relaciones sociales concretas, expectativas sobre el comportamiento de los demás y la memoria sobre cómo los suyos han procedido en el pasado en situaciones similares (Scott, 1977: 166). Es esta herencia moral la que selecciona ciertos objetivos en lugar de otros, ciertas formas en lugar de otras, y que hace posible acciones concretas. Cómo percibe el campesino los problemas de subsistencia, a quién considera responsable, qué espera de los otros o cómo reacciona, no puede verse exclusivamente como fruto de su nivel de bienestar material. Tanto la norma de la reciprocidad como el derecho a la subsistencia serían los componentes morales de esta tradición (Scott, 1977: 167).

Naturalmente, no resulta conveniente exagerar la eficacia de las armas de los débiles en la defensa de una economía moral porque la resistencia campesina no suele dirigirse directamente contra un sistema de dominación, sino a favor de la mera supervivencia cotidiana. Normalmente no cambia la estructura social y cuando se genera alguna transformación perdurable, aquello no estaba frecuentemente en el ideario del desafío (Scott, 1997: 31). El ánimo que impulsa la protesta es la necesidad de supervivencia, para lo que se exige la redistribución de la riqueza, no específicamente la modificación de las lógicas de producción y reproducción.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

La literatura sobre tradiciones artísticas orales del campesinado está frecuentemente teñida de cierto romanticismo. Las descripciones de la moral que guiaría al campesino recuerdan, en gran media, al mito del buen salvaje. El rústico no estaría contaminado por la voraz competitividad del sistema productivista capitalista. Frente al individuo y el *do it yourself*, el campesinado expresaría, sobre todo en sus manifestaciones ritual-festivas, incluso en sus juegos, un ideal de colectivismo. Así, las descripciones de las acciones de resistencia del campesinado se tiñen frecuentemente de ideales que constituyen, frecuentemente, más el desiderátum del que las describe —culto, urbano, desengañado con la época que le ha tocado vivir—, que algo contrastable empíricamente en las prácticas cotidianas de la gente que vive en el campo. Frente a esta idealización, hay que reconocer que las armas de los débiles son frecuentemente acciones «egoístas, individuales y desorganizadas» (Scott, 1997: 33). Solo una visión edulcorada puede ver en la política campesina el contexto de una resistencia «con principios», frente a las formas de reivindicación urbanas y obreras que estarían más volcadas en perseguir el interés crematístico individual: salarios, condiciones de trabajo, etc.

El carácter individual de muchas de las armas de los débiles no quiere decir que no formen parte de una misma cultura cómica popular, que valora ciertas formas de plantar cara o de expresar sus específicas verdades, aun cuando ello no imponga una ideología común ni una forma organizada de reivindicación. Es más: en la porfía de trovo, cada cual da su toque personal y la reivindicación busca, muchas veces, martillear sobre una cuestión que interesa al trovador de turno o se ajusta a sus ideas. En todo caso, sí existen ciertas concepciones comúnmente admitidas y que caracterizarían al colectivo de cortijeros: por ejemplo, el criterio de reciprocidad, como ya hemos visto, y el de redistribución, del que enseguida daremos un ejemplo.

El concepto de economía moral ha sido profusamente utilizado. Por ejemplo, Laurent (1984) se sirve de él para analizar su aplicación en la Italia del siglo XVII. Scott (1977), por su parte, aplicó el concepto al campesinado del siglo XX, ejemplificado en la agricultura de subsistencia del sudeste asiático. Desde entonces son muchos los antropólogos, sociólogos, economistas y politólogos que han usado la noción de economía moral en el ámbito de los campesinos. La norma de la reciprocidad y el derecho a la subsistencia constituyen pilares de un orden al que los campesinos acuden para reclamar al poderoso que se involucre en las necesidades del campesinado o para reivindicar la pervivencia de un sistema que consideran opuesto a la lógica capitalista. Scott no se centra tanto en los disturbios como en la amenaza que supone la muchedumbre en cuanto a la circulación de rumores y manchas en la reputación de la élite.

Desde luego, algunos autores han formulado críticas a la concepción de Scott. Así, por ejemplo, se ha argumentado que los campesinos no están solo preocupados por la subsistencia material, ni las comunidades tienen el grado de armonía, cohesión, homogeneidad y solidaridad que imagina Scott (Adas, 1980). Han pasado más de cincuenta años desde que Thompson formulara su concepto de economía moral y cuatro décadas y media desde que Scott aplicara el concepto a los campesinos. Desde entonces, el concepto de economía moral ha sufrido diferentes interpretaciones (Siméant, 2015) con propuestas que inciden en el clientelismo y el paternalismo en relación con las acciones colectivas de reivindicación de necesidades materiales; las que inciden en el ethos económico o religioso de las prácticas de acumulación; y finalmente las que describen la economía moral como una auténtica cultura del intercambio.

Para nuestros propósitos, consideramos la economía moral un sistema de prácticas y valores que, en contextos de privación relativa, promueve la reciprocidad, la solidaridad

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

y la redistribución de la riqueza. Esta ética de la subsistencia se encuentra difundida en diferentes contextos históricos, allí donde ha existido escasez (Scott, 1977: 2). Ello supone un horizonte de expectativas en la dialéctica entre ricos y pobres, de tal manera que los segundos desarrollan específicas armas para que la economía moral sea efectiva, singularmente en lo que supone que los que más tienen han de velar por la supervivencia de los que tienen menos. Las presiones sociales se ejercen sobre las personas relativamente acomodadas de la aldea o la comarca para que sean generosas con sus vecinos menos afortunados (Scott, 1977: 176). «Este derecho es, sin duda, la mínima reivindicación que un individuo hace a su sociedad y es quizás por esta razón que tiene tanta fuerza moral», dice Scott (1977: 177). Los pobres parecieran con derecho a estar enfadados por la desigualdad y a expresar su rabia. Así, no solo ejercen una reivindicación sobre los recursos, sino que reclaman la riqueza de los más adinerados.

La mencionada *Escuela de Trovadores de Huarea* alude —no por casualidad— a las parrandas de trovo y lo hace, además, en las jocosas quintillas que le sirven de reglamento. La violencia verbal del trovo, así como su carácter deslenguado y eminentemente festivo, cuando no tabernario, es aducido frecuentemente por los troveros más viejos como justificación de que no hayan existido jamás mujeres improvisadoras en la Alpujarra. El Reglamento de la *Escuela de Trovadores de Huarea* es sintomático de lo que se consideraba normal en aquella sociedad en que los sexos estaban mucho más segmentados en tiempos y espacios que hoy. Se preceptúa que se admite a las mujeres solo para las tareas culinarias, el baile «y otros menesteres», pero se les prohíbe explícitamente cantar y, muy en particular, asistir a las parrandas:

> La escuela admite mujeres
> sin aportación pecuniaria.
> Y entre sus pocos deberes,
> solo función culinaria,
> baile y otros menesteres.
>
> No se les permite cantar,
> ni asistir a las parrandas,
> por no ser tradicional
> que en nuestra tierra las faldas
> lo hubieran hecho jamás.

Queda claro el carácter eminentemente masculino de este colectivo de Huarea, como lo han sido otras agrupaciones de hombres: las sociedades gastronómicas en el País Vasco o ciertas peñas fiesteras de la comarca de Pinares soriana. El reglamento que analizamos establece algunas normas que tienen como objetivo hacer viable la parranda, considerada una costumbre un tanto licenciosa, en la que los hombres podían estar lejos de casa a veces durante días. En esencia, los troveros se mostraban lisonjeros en sus composiciones poéticas cuando el anfitrión que les recibía era generoso o, por el contrario, sacaban a relucir su arsenal satírico cuando no se les brindaba hospitalidad o las dádivas eran magras.

El reglamento de esta peculiar agrupación de troveros establece —es de suponer, medio en serio, medio en broma— que nunca deberán visitar una casa ajena más de siete amigos, sin duda porque plantarse allí con más bocas para comer y beber se consideraría un exceso. La parranda habrá de dirigirse a la residencia señalada, tocar a la puerta y empezar a improvisar trovos. Claro que cabría la posibilidad de que el anfitrión no les abriera la puerta. En ese caso, los trovadores de Huarea consideran una ambigua medida:

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Si a las catorce canciones
no se da por enterado,
serán sobradas razones
que nos digan al contado
que no admite invitaciones.

La quintilla juega con un gracioso equívoco. Porque, en caso de que el habitante de la vivienda en cuestión haga oídos sordos a las quintillas de los troveros, estos exigen que muestre su negativa «al contado», lo que puede interpretarse de dos maneras: bien, «contando», relatando las razones por las que no puede dejarles entrar (por ejemplo, porque se encuentra de luto), bien «al contado», entregando un importe como pago.

A continuación, los guasones creadores de dicho reglamento establecen —tal vez como irónico guiño cual si quisieran pasar por educados varones— que los parranderos no exigirán ser invitados a nada. Es más, irán preparados con vino y coñac. Ciertamente, fue habitual que estos grupos de músicos y troveros itinerantes fueran convenientemente pertrechados para el camino, habida cuenta de que, entre una visita y otra, tenían que recorrer largas distancias. Sin embargo, el reglamento en verso de la *Escuela de Trovadores de Huarea* establece también que se aceptará el vino como regalo, y que, si son agasajados como manda la tradición, no repetirán la visita hasta pasados tres meses. Con ello se establece taxativamente el plazo máximo que el donante puede esperar verse libre de las inoportunas visitas de los troveros. Claro que el que compraba el silencio de los troveros de Huarea no podía tener la mínima seguridad de que no fuera a verse importunado por otros grupos de improvisadores. Hasta tal punto fueron perseverantes los repentistas en su ánimo de imponer, a golpe de trovo, una economía moral, que algunos señoricos decían en ocasiones —medio en serio, medio en broma— que no valía la pena un buen año, con la despensa llena de grano y productos de la matanza, y la bodega repleta de vino, dado que ello atraía a los troveros «como la mierda a las moscas». Sin duda, el rico propietario sufrió reiteradas veces el embiste de los troveros y si no tuvo más remedio que admitir la redistribución fue porque temía la violencia con que algunos improvisadores se comportaban, de obra, pero, sobre todo, de palabra. Al fin y al cabo, nadie quiere «andar en coplas», noción que aparece en los diccionarios del siglo XIX como sinónimo de «ser ya muy pública y notoria alguna cosa, andar en lenguas de todos, saberse en todas partes, especialmente hablando de lo que redunda en menoscabo de alguno, de lo que ataca su estimación, compromete su crédito, desprestigia su fama» (Domínguez, 1882, I: 463). El tradicional «miedo al qué dirán» se convertía en la Alpujarra en el «miedo a que trovarán» y aun el «miedo a qué cantarán en coplas viejas», dejando en la memoria las diatribas que podían repartir los satíricos troveros ante todo aquel que no se plegara a uno de los fundamentos de la economía moral alpujarreña: compartir y redistribuir la riqueza. Como afirma Scott (1985: 300), «no es exagerado decir que gran parte de la cultura popular de la "pequeña tradición" campesina equivale a una legitimación, o incluso una celebración, precisamente de los tipos de formas evasivas y astutas de resistencia».

La imagen del bien limitado

El criterio de redistribución se vincula en las sociedades campesinas no solo a un sistema de relaciones de intercambio en que los humanos quedan anudados por estrechos lazos de solidaridad y ayuda mutua. Ni tampoco se asocia exclusivamente con la idea de que la supervivencia de todos es un bien de más relevancia y tiene mayor legitimidad que el deseo de enriquecerse y acumular bienes. Desde nuestro punto de vista, la economía

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

moral, y más aún las armas de los pobres que esta desata, se articula con la noción del bien limitado. El concepto fue desarrollado por George Foster en su ensayo «Peasant society and the Image of Limited Good» (1965), a raíz de sus investigaciones entre el campesinado de América Central. Según la teorización gestada por el antropólogo norteamericano, los campesinos perciben su mundo como «uno en donde todas las cosas deseadas en la vida, como la tierra, la salud, la riqueza, la amistad, el amor, la virilidad, el honor, respeto y status, poder e influencia, seguridad y protección, existen en una cantidad finita y limitada y son siempre escasos» (Foster, 1974: 65). Este constituiría una de las certezas que caracterizan la cultura campesina y, en nuestra opinión, la economía moral que sugiere densidad relacional, reciprocidad, solidaridad y redistribución. No solo cualquier cosa existiría en una cantidad limitada, sino que el campesino considera que no habría forma de incrementar las cantidades disponibles. De ello se deriva que un individuo, una familia o cualquier grupo de humanos solo puede mejorar su posición a expensas de otros. Así, dicha mejora es vista por los demás como una amenaza. El hombre debería trabajar para comer, no para enriquecerse, pues de lo contrario estaría mermando el bienestar de los demás. No es cuestión solo de riqueza material: también el afecto o la salud son un bien limitado.

La concepción de Foster (1965b) se aleja del ideal cooperativista y comunitarista del campesinado y retrata al campesino como un ser llevado por el individualismo y la preocupación por el bienestar de su economía doméstica. En realidad, individualismo y cooperativismo no son excluyentes, como demuestra el caso de la cultura cortijera alpujarreña. El cortijero es un minifundista, sistema heredado de los nazaríes y posteriormente los repobladores de la Alpujarra, tras la expulsión de los moriscos. Este rasgo explica que surjan frecuentes desavenencias entre los cortijeros y que, de hecho, utilizaran el trovo como un mecanismo de resolución de disputas. La concepción del bien limitado implica no solo que si tú tienes más agua, o accedes a otro recurso, yo tendré menos, sino que también son finitos los elementos de prestigio como el honor y la valentía. Sin duda, ello alentó la rivalidad entre los troveros. Someter a otro contrincante en público constituía una de las formas principales de ganar estatus, tanto en clave de agresiva virilidad, como en cuanto a rasgos como el ingenio, muy valorado entre los cortijeros. Así, cualquier ataque de un trovero debía ser respondido a la mayor brevedad. Y, contestando a viejos troveros como el *Ceacero*, se ganó *Candiota* su reputación:

> Usted será el toro bravo
> que yo voy a torear:
> cien banderillas le clavo
> y le tengo que cortar
> las dos orejas y el rabo.

Ningún trovero se consideraría inferior a otro, al menos no lo aceptaría en público. La bravuconería, proverbial del cortijero, constituía el acicate para que otro rival intentara superarlo, dado que si *Candiota* era considerado el mejor, otro debía ser visto como el más débil. Durante décadas, todo trovero quiso enfrentarse al más grande, hasta el punto de que *Candiota* acabó agotado. No podía eludir ningún enfrentamiento y pasaba más tiempo fuera de su casa, en veladas de trovo, que trabajando la tierra. El honor de no arrugarse ante un rival y mantener su prestigio alentó su crecimiento como poeta, y así murió en 2007 siendo reconocido como el más grande versificador que haya dado la Alpujarra.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Dada la imagen del bien limitado, el trovo constituía también un arma para procurar la merma del que más tenía no solo en términos de estatus y reconocimiento, sino en términos de riqueza. En la teorización de Foster, la concepción del bien limitado generaría una permanente lucha por la posesión de bienes o el control de lo que cada uno considera su parte. El individuo o familia que adquieren «más de lo debido» deben someterse a diversos mecanismos culturales para reparar el desequilibrio. Esto nos lleva de nuevo a la redistribución, pero también a mecanismos que tienen por fin el empobrecimiento de los que más tienen para reequilibrar la comunidad y aun el cosmos. En varios trabajos de campo con campesinos hemos podido comprobar cómo a los que han tenido un buen año se les endosa la obligatoriedad de servir como mayordomos en las fiestas de la comunidad, con los consabidos gastos que ello conlleva. No se trata, entonces, solo de que se repartan bienes (en forma de comilonas, por ejemplo), sino de que el patrimonio de los más afortunados se iguale con el de la mayoría. También en la Alpujarra, si el que atesoraba mayor fortuna que los demás no aceptaba la mayordomía u otro cargo oneroso se exponía a sanciones informales tales como habladurías, calumnias, difamaciones y, naturalmente, los trovos satíricos.

Como en los anteriores casos, también el concepto de bien limitado ha sido objeto de discusión y revisión. Por ejemplo, Sardan (2013: 283) considera la visión de Foster reduccionista y estereotipada. Ginzberg (2014: 22-24), por su parte, cree que el principio del bien limitado se articula frecuentemente con otras concepciones de índole contraria, como la vocación comunitarista que sirve, en muchas sociedades campesinas, como una estrategia tendente a asegurar la subsistencia del colectivo.

En nuestra opinión, la concepción del bien limitado subyace a ciertas manifestaciones del trovo como las parrandas y sirve de legitimación a otras muchas costumbres insertas en las cuadrillas petitorias, especialmente activas en el ciclo navideño. Por toda España, y aun en diferentes lugares de Latinoamérica, los meses de invierno son propicios para que salgan a la calle grupos de músicos —aguilanderos, parranderos, animeros, etc.— que van de casa en casa ofreciendo sus coplas con la expectativa de tomar allí una copa de anís, unos dulces o algún producto de la matanza. La costumbre está en desuso en muchos lugares, sin duda por la quiebra de ciertas lógicas que aquí estamos describiendo, incluyendo la economía moral y la concepción del bien limitado. Pero por las coplas que se han conservado, y las que aún se cantan en muchos lugares, queda clara la lógica según la cual la negativa a desprenderse de bienes acarreaba en los que formulaban la petición de reparto el deseo de que el mal de ojo o el infortunio se cebara sobre el tacaño[2]:

> Te he pedido el aguinaldo,
> no me lo has querido dar.
> Ojalá que se te seque
> la tripa de cagalar.

[2] Tacaño no es, según Scott (1985, 187), una palabra azarosa. En su estudio sobre los campesinos de Sedaka observa los siguiente: «Lo que llama la atención, sin embargo, es que el vocabulario local de la explotación se encuentra menos en esta colección de verbos, en conjunto, que en los conceptos de tacañería y arrogancia. Cuando un inquilino arremete contra su casero por subirle el alquiler, puede o no decir en privado que el casero le está extorsionando (telean) o "comiendo" (malean). Pero es casi seguro que acusará al propietario de ser tacaño o avaricioso (kedikut, kikir, bakhil, berkira, lokek, tamak, keras hati, tanleai jering, haloba) y, a menudo, de ser orgulloso o arrogante (sombong). Un aldeano pobre cuya petición de un préstamo o de caridad a un patrón ha sido rechazada puede no decir en privado que su patrón le oprime, pero rara vez dejará de quejarse de que es tacaño y no tiene vergüenza. Los términos en que se formulan estas acusaciones entre bastidores constituyen el núcleo de los conceptos "populares" de explotación en Sedaka. En su conjunto, encarnan algo parecido a un concepto de explotación "popular"».

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Las parrandas navideñas utilizaban la misma lógica que los cantos de ánimas en el mismo mes de diciembre. En teoría, las donaciones para las ánimas benditas servían para sufragar los gastos del entierro de los cofrades y aun de los pobres de solemnidad. También se recaudaban fondos para el culto de las ánimas. Pero en la práctica, la cita servía, sobre todo a los más jóvenes, para unos días de cachondeo y abundancia. En algunos lugares los animeros recogían dinero que utilizaban para gastar en vino, para las fiestas que organizaban a lo largo del mes de diciembre. En todo caso, los animeros también consumían, en las casas o delante de ellas, los alimentos y bebidas que los anfitriones les brindaban.

En la población de Cádiar ya no salen estas cuadrillas de ánimas, pero las composiciones que se cantaban hasta hace unas décadas dejan claro esta doble dinámica de sanción positiva y negativa. Como ocurría con las parrandas, las canciones de ánimas servían también para congratularse con los poderes fácticos. Así, cuando los animeros de Cádiar pasaban por el cuartel de la Guardia Civil, dedicaban a la temida autoridad composiciones de esta guisa:

> Frenesí, que las ánimas socorran a *toa* la Guardia Civil.
> Por esta calle venimos, cantando con frenesí,
> que las ánimas socarran a *toa* la Guardia Civil.

La Guardia Civil sacaba así pecho, dado que todos conocían que los animeros podían recurrir a coplas satíricas, como las que dedicaban a aquellos vecinos que recibían la visita de la cuadrilla petitoria y no se mostraban generosos, especialmente si sabían que la familia en cuestión había estado ocupada en una matanza recientemente:

> *Matao*, que en lo alto de la ventana tienes el morcón *corgao*.
> Por esta calle venimos, no digas que no has *matao*,
> que en lo alto de la ventana tienes el morcón *corgao*.

Llamar a alguien *matao* equivale en Andalucía a tildarle de incompetente, de la misma manera que lo del morcón que aparece colgado de la ventana tiene sus connotaciones obscenas. La ambigüedad es santo y seña de muchas composiciones de sabor carnavalesco en el cancionero del ciclo invernal. Pero evidentemente, a nadie se le escapaba el significado literal de la sátira: el habitante de la vivienda visitada no podía justificar su intención de no menguar su patrimonio y de no redistribuirlo entre los presentes, dado que los morcones que se secaban en la planta superior delataban la abundancia de la que gozaba en esos momentos.

Algunas coplas hacen referencia a que la limosna solicitada cumplirá su propósito con las ánimas benditas, como en este canto de ánimas recogido en Murtas:

> Si las ánimas benditas
> llegaron a tus umbrales,
> dale limosna y no temas,
> mira que somos mortales.
>
> Mira que somos mortales,
> para las ánimas es.
> Para nosotros no es nada,
> que aquí no cabe interés.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

En este caso, el empobrecimiento de uno no conlleva la ganancia del otro, dado que la limosna iba para la Iglesia o, en última instancia, servía para dar sepultura a los que no se lo podían permitir. Sin embargo, los mortales sí tenían interés en que el visitado se mostrara generoso. Y así, pocas coplas más tarde de haber defendido el propósito espiritual de la recolecta, los animeros podían reivindicar:

Nos has cerrado la puerta
por no darnos *mantecaos*.
Nosotros venimos hartos
de raspas de bacalao.

De raspas de bacalao.
No te quites la camisa.
Por debajo de la puerta,
nos echas la longaniza.

Si el sujeto no se daba por enterado, se insistía:

Nos echas la longaniza,
que ya la veo venir.
Que en una mano trae el vaso
y en la otra el candil.

Alégrate compañero,
que ya la veo venir,
que en una mano trae el vaso
y en la otra el candil.

Así pues, el vino, el embutido y los dulces no podían faltar. Cada cual debía repartir lo que tuviera. Higos, por ejemplo, que se criaban magníficos en los cortijos de Albondón:

Si nos vas a sacar higos,
no les quites los palillos,
que yo traigo aquí a un amigo
que se los echa a chorrillo.

Las canciones de ánimas de Cádiar se ejecutaban, a veces, improvisadamente, de la misma manera que hacían los parranderos en idénticas fechas. Según nos cuentan, lo más común en diciembre y enero era martillear sobre la tacañería del sujeto que había recibido la visita. En los días del ciclo navideño se justificaba la obligatoriedad de la donación por aquello de que también al Niño Jesús, que había nacido en un pobre portal, le habrían colmado de regalos los mismísimos Reyes Magos. Si alguna familia había tenido un año abundante en cosecha, se consideraba justo que, antes de llegar al uno de enero, se reequilibrara la riqueza entre los vecinos. Traía mala suerte entrar en el nuevo año con un exceso de desigualdad. En todo caso, tanto en las cuadrillas de ánimas como en las parrandas de trovo, se improvisaban canciones picantes que caldeaban el ambiente. Las autoridades las permitían dado que se ocultaban bajo un ropaje religioso. Además, las lisonjas a la Guardia Civil y a otras autoridades suponían un guiño para que hicieran la vista gorda. Claro que, en privado, los animeros y los troveros seguían deslenguándose contra ellos, riéndose de cómo se dejaban comprar por unos versos hipócritas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Conclusión: el ocaso del trovo

La dinámica de la vida corriente en las clases populares esconde frecuentemente acciones que no responden a lo que consideramos habitualmente la esfera política, pero que constituyen parte de la misma (Balockaite, 2011: 423). Los troveros desarrollaron sus formas de resistencia cotidiana a través de versos no solo satíricos, sino frecuentemente subidos de tono, irreverentes, utilizando un lenguaje que identificaba a los cortijeros, como un signo más de su rudeza. Ciertas expresiones vulgares, incluso obscenas y escatológicas, han constituido el código central de cierta cultura cómica popular y los troveros no han vivido ajenos a esa tradición (Del Campo, 2007; 2008; 2010). Pero, en gran medida, ya no son asumidas ni valoradas en muchos contextos, por considerarlas contrarias a los cánones de educación y aun de contención de las expresiones de agresividad.

El trovo más chocarrero y combativo tampoco está acorde con las nuevas reformulaciones de la masculinidad. Makovicky (2018) ha estudiado las formas de resistencia cotidiana entre los campesinos polacos. La ocultación del empleo, los ingresos y la propiedad a las autoridades, la corrupción de bajo nivel y el robo de recursos públicos entran dentro de lo que en ciertas zonas se denomina «kombinowanie». Es este un término que se circunscribe a un cierto modelo de masculinidad. A través de las narrativas de estos engaños, los lugareños se presentan a sí mismos como hombres totalmente independientes, capaces de subvertir el orden. Son héroes típicamente locales, casi icónicos, en un contexto en que las economías morales tienen una fuerte relación con la identidad local, la subjetividad y los modelos de autoridad. Cuando los sujetos etiquetan su acción como «kombinowanie», no hablan solo de problemas de recursos, sino que parecen demostrar el comportamiento subversivo e insubordinado que se les supone en la identidad masculina local.

Desde nuestro punto de vista, también el verbo irreverente y escandaloso de los troveros cumplió durante el franquismo ese papel. El estigma de cortijeros, incluso en un régimen de represión, debía combatirse precisamente enfatizando aquellos rasgos de virilidad. Varios troveros cumplieron penas en la cárcel, pero la mayoría sencillamente buscaban vericuetos para mantener su hombría contestataria y eludir el control. En ambos casos, la forma de presentarse como hombre está en desuso y en decadencia.

El trovo sirvió como mecanismo de disputa, incluso como sustituto de la violencia física dado que, según un antiguo aforismo, «quien afila versos, no afila navajas». El individualismo derivado de una estructura minifundista tenía que aliarse, de igual modo, con costumbres colectivistas, dado que nadie podía sobrevivir sin la ayuda de los demás. A los troveros se les remunera hoy cuando se suben a un tablao. Pero en la cultura cortijera, la asistencia de los improvisadores tenía que enmarcarse como regalo, como un favor dentro de un sistema de reciprocidades que incluía también la prestación de trabajo. El trovo era en lo expresivo lo que el *tornapeón* en lo instrumental.

Según Thompson (2000: 291), «el avance de la nueva economía política de libre mercado supuso también el desmoronamiento de la antigua economía moral». Cuando los troveros emigraron al Poniente se vieron sujetos a un sistema económico monetario, con contratación de trabajadores del campo. Los fabulosos beneficios de los invernaderos, así como la entrada de trabajadores inmigrantes y, en general, la monetarización y capitalización de toda la agricultura, dejó el sistema cortijero como un recuerdo del pasado que los viejos cortijeros añoran en sus noches más nostálgicas. En el nuevo mundo bajo plásticos desapareció la economía moral y la concepción del bien limitado, al mismo ritmo que se afianzaba la cultura de la competitividad, el éxito económico y la rentabilidad del trabajo. La penetración del control burocrático, así como la creciente globalización,

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

dieron al traste con las posibilidades de regulaciones internas, locales. Mientras algunos cortijeros se aferraban en los años 70 y 80 a los antiguos anclajes de su economía moral, en descomposición, sus compañeros emigrados al Poniente almeriense empezaron a ver en aquel sistema un arcaísmo, tanto como el candil con el que se alumbraba el cortijero. Algunos alpujarreños se enriquecieron, máxime cuando pudieron vender algunas de sus tierras dedicadas a los invernaderos durante el *boom* urbanístico, asociado al turismo. Scott (1977: 7) señala directamente dos causas de desaparición de la economía moral de subsistencia: el sistema cultural capitalista y el desarrollo del estado moderno con prácticas intrusivas, si bien fue la transformación de la tierra y el trabajo en mercancías susceptibles de ser enajenadas lo que dio el golpe definitivo.

Lo que vivieron los alpujarreños no se circunscribe, naturalmente, a su comarca. Antes bien, son evidentes los paralelismos en muchos otros lugares del mundo. Por ejemplo, no cabe duda de que el asistencialismo del Estado sustituyó, en gran medida, al paternalismo de las élites y aun a la solidaridad entre los subalternos.

> El desarrollo del capitalismo, la comercialización de las relaciones agrarias y el crecimiento de un estado centralizador representan el lugar histórico de las revueltas campesinas en la era moderna. Porque, sobre todo, estas grandes fuerzas históricas cortan el tegumento de las costumbres de subsistencia y las relaciones sociales tradicionales para sustituirlas por los contratos, el mercado y las leyes uniformes. El efecto, como ha señalado Wolf, es negar al campesino «su contexto institucional acostumbrado para reducir sus riesgos» y promover así las tensiones que pueden llevar a la rebelión. El intento de restaurar los patrones de seguridad social y económica que están a punto de ser barridos es lo que da a muchos movimientos campesinos su carácter «retrógrado» (Scott, 1977: 189).

A nivel ideológico, también se ha apuntado a la deslegitimación en los últimos años de las luchas de los pobres (Hughes, 2019). Cuando se rebelan, se les acusa de envidiosos o codiciosos, cuando no de subvertir lo más sagrado: la competitividad individualista. Las armas de los pobres no están de moda.

No todos los alpujarreños experimentaron la modernidad con satisfacción. *Candiota*, por ejemplo, murió añorando la cultura cortijera y deseando volver al *Collao*, un cortijo donde vivió sus veladas de trovo más memorables. Cuando uno de los que suscriben este texto lo conoció a finales del siglo XX, el mundo al que aludía nostálgicamente ya se había derrumbado. *Candiota* mantuvo siempre su espíritu contestatario, sensible ante las nuevas injusticias que padecían los emigrantes que trabajaban bajo los invernaderos. Aquello le recordaba a lo que él mismo había padecido durante el franquismo:

> Cuando el rico vendimiaba,
> entraba el vino en sus cubas
> y al pobre que trabajaba
> por un racimo de uvas
> el guarda lo denunciaba.

Como afirma Scott (1985: 182), los pobres entienden que están siendo progresivamente marginados. Si insisten en las causas locales y personales de su angustia, no es por ignorar el contexto más amplio del capitalismo agrario en el que viven. No utilizan, obviamente, la terminología de las ciencias sociales para describir su situación. Por el contrario, son pródigos en discursos emotivos que enlazan con su experiencia.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

Frente a la abstracción generalista, los troveros llevan las contradicciones de cualquier sistema al terreno personal. Y así *Candiota* se mostraba siempre orgulloso de su cultura originaria, que consideraba opuesta a la actual:

> Mirando yo esa era,
> recuerdo la infancia mía.
> Era que en otro tiempo era
> sentimiento y alegría
> para la afición trovera.

La era, efectivamente, constituyó durante mucho tiempo uno de los espacios de trabajo, fiesta y trovo, de ahí que haya quedado entre los antiguos cortijeros como un símbolo de un mundo que se ha desmoronado delante de sus narices. En pocos años se afianzó mayoritariamente la concepción de que la nueva manera de producción e intercambio no solo era más moderna, eficaz y rentable, sino que era inexorable: no había vuelta atrás. Al fin y al cabo, los cortijeros siempre se habían considerado gente ruda, de arcaicas formas de vida y costumbres. El trovo pasó a considerarse una antigualla que servía para avivar la memoria de los que habían bajado de las montañas para establecerse en la playa; una costumbre de viejos alpujarreños, sin vinculación con las formas de expresión de la juventud: el *rap*, por ejemplo. Hace falta tiempo y ganas para convertirse en trovero. Son muchos años de práctica para los que se requiere una motivación que está ausente tanto en los jóvenes alpujarreños, como en los que viven junto a los invernaderos del Poniente almeriense. El trovo no se halla imbricado en su mundo, ni le ven utilidad alguna. Como «cosa de viejos», constituye, si nadie lo remedia, una costumbre que tiene todos los visos de desaparecer en los próximos años.

Cada vez que un viejo trovero se ofrece a otro para echarle una mano en cualquier trabajo doméstico, cada vez que no rehúsa una invitación no solo para comer y beber, sino para satirizarse mutuamente y, de paso, poner en la picota a todo aquel que atente contra su concepción del bien y la justicia, los improvisadores alpujarreños están rememorando una cultura extinta o a punto de desaparecer. Si bien es cierto que aún mantienen su verbo fustigador, ya no son capaces de provocar la redistribución, ni la igualación. Al fin y al cabo, todo —el progreso tecnológico como la acumulación de capital— parece infinito. Y aquello de la solidaridad está en manos de las ONGs que ayudan a los más necesitados y de los sistemas públicos de protección social:

> El propio Estado ha asumido el papel de proporcionar una renta mínima con dispositivos como la política fiscal anticíclica, la compensación por desempleo, los programas de bienestar, la medicina social y el impuesto negativo sobre la renta. Uno de los efectos de estas garantías, por cierto, ha sido hacer más racional el comportamiento de los individuos para maximizar los beneficios (Scott, 1977: 10).

El mundo se ha hecho más extenso: siguen hablando de los suyos, sus parientes, sus amigos, pero no conocen a la mayoría de los que viven en El Ejido o en cualquiera de las pedanías, donde todo el mundo va y viene, sin orden ni concierto. Todo se ha diluido, incluyendo las identificaciones colectivas, mucho más porosas, híbridas, líquidas. El mundo no les parece dicotómico, formado por ricos y pobres, poderosos y subalternos, gente de ciudad, de pueblo, que mira de soslayo al cortijero. ¿Contra quién utilizar las armas de los pobres? Si ya no pueden considerarse pobres ni dominados; si estructuras

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7723

difusas, económicas y políticas, han sustituido a las antiguas encarnaciones del poder (la Guardia Civil, al cacique, al señorico); si las tiendas de todo a un euro han alentado la ficción de que cualquiera puede todos los días comprar algo superfluo; si la riqueza y el bienestar de mi vecino es admirada cuando deriva de su éxito profesional y en nada me perjudica; si, en fin, la economía no tiene moral, sino constituye un mecanismo presuntamente aséptico, matemático, de oferta y demanda, el único sistema que existe; si a nadie puedo exigir, con nadie puedo aliarme, y ningún poder debo burlar, ¿a qué seguir trovando? Máxime si las porfías de trovo ya no pueden generar prestigio, ni estatus; si ya no es útil para hacerse un nombre, para mostrar el altivo orgullo del que se sabe subalterno, pero no sumiso.

Los troveros no han perdido el humor. Pero son conscientes de que ya les sirve de poco más que para juntarse al atardecer, tomar un vino y hablar en quintillas de los viejos tiempos.

Bibliografía

Adas, Michael (1980): «"Moral Economy" or "Contest State"?: Elite Demands and the Origins of Peasant Protest in Southeast Asia », *Journal of social history,* 13(4), pp. 521-546. DOI: https://doi.org/10.1353/jsh/13.4.521

Arkush, R. David (1984): «"If Man Works Hard the Land Will Not Be Lazy": Entrepreneurial Values in North Chinese Peasant Proverbs», *Modern China* 10(4), pp. 461-479. DOI: https://doi.org/10.1177/009770048401000405

Bajtin, Mijail (1995): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.

Balockaite, Rasa (2011): «Pleasures of Late Socialism in Soviet Lithuania: Strategies of Resistance and Dissent», *Journal of Baltic studies* 42(3), pp. 409-425. DOI: https://doi.org/10.1080/01629778.2011.597132

Del campo, Alberto (2006): *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Diputación de Salamanca.

Del campo, Alberto (2007): «El trovo verde. Poesía improvisada satírico-obscena en la fiesta de la cosecha», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 62(2), pp. 239-258. DOI: https://doi.org/10.3989/rdtp.2007.v62.i2.41

Del campo, Alberto (2008): «El certamen fructífero de los sexos. Agricultura, fecundidad y lujuria en la poesía improvisada epitalámica», *Confluencia, Revista Hispánica de Literatura y Cultura* 23(2), pp. 2-31.

Del campo, Alberto (2010): «Trovando con Príapo. Para una historia de la sátira obscena en la poesía improvisada hispánica», *Hispanófila* 158, pp. 21-50. DOI: https://doi.org/10.1353/hsf.2010.0014

Domínguez, Ramón Joaquín (1882): Diccionario Nacional o Gran Diccionario Clásico de la lengua Española. Madrid, Librería de Miguel Guijarro. 15ª Edición. 2 Vols.

Foster, George M. (1965): «Peasant society and the Image of Limited Good», *American Anthropology,* 67, pp. 293-315. DOI: https://doi.org/10.1525/aa.1965.67.2.02a00010

Foster, George M. (1965b): «El carácter del campesinado», *Revista de psicoanálisis, psiquiatría y psicología* 1, pp. 83 -106.

Foster, George M. (1974): «La sociedad campesina y la imagen del bien limitado», En L. J. Bartolomé and E. E. Gorostiaga, (eds.) *Estudios sobre el campesinado latinoamericano: la perspectiva de la antropología*, Ediciones Periferia, pp. 57-90)

Gahman, Levi (2020): «Contra Plantation, Prison, and Capitalist Annihilation: Collective Struggle, Social Reproduction, and the Co-Creation of Lifegiving Worlds», *The Journal of peasant studies* 47(3), pp. 503-524. DOI: https://doi.org/10.1080/03066150.2019.1572606

Ginzberg, Eitan (2014): «The Image of the Limited Good: A Lesson on the Striving for Communal and Human Solidarity», *GSTF Journal of Law and Social Sciences (JLSS)* 4(1), pp. 20-35.

Hughes, Geoffrey et al. (2019): «Introduction: Ugly Emotions and the Politics of Accusation», *Cambridge anthropology* 37(2), pp. 1-20. DOI: https://doi.org/10.3167/cja.2019.370202

Improvisación poética y performance. Aspectos antropológicos, literarios y musicales (2022), *Gazeta de Antropología*, 38(1).

Laurent, Jane K. (1984): «The Peasant in Italian Agrarian Treatises», *Agricultural history* 58(4), pp. 565-583.

Makovicky, Nicolette (2018): «Kombinowanie: Agency, Informality, and the Poetics of Self in Highland Poland», *The Journal of the Royal Anthropological Institute* 24(3), pp. 493-511. DOI: https://doi.org/10.1111/1467-9655.12857

Mauss, Marcel (2009): Ensayo sobre el don: Forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas. Buenos Aires, Katz Editores.

Miller, William Ian (1995): «Upward Contempt», *Political theory* 23(3), pp. 476-499. DOI: https://doi.org/10.1177/0090591795023003004

Petrovi, Tanja (2018): «Political Parody and the Politics of Ambivalence», *Annual review of anthropology* 47(1), pp. 201-216. DOI: https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-102215-100148

Regalado Santillan, Jorge y Gravante Tommaso (2016): «Acción colectiva y prácticas políticas emergentes en México», *Revista de ciencias sociales (San José)* pp. 113-154.

Rice, Laura, and Hamdy Karim (2016): «Folk Poetry, Local Knowledge, and Resistance in Tunisia», *The journal of North African studies* 21(2), pp. 283-300. DOI: https://doi.org/10.1080/13629387.2016.1130940

Sardan, Jean-Pierre Olivier de (2013): «Embeddedness and Informal Norms: Institutionalisms and Anthropology», *Critique of anthropology* 33(3), pp. 280-299. DOI: https://doi.org/10.1177/0308275X13490307

Scott, James C. (1977): *The Moral Economy of the Peasant: Rebellion and Subsistence in Southeast Asia*, Yale University Press.

Scott, James C. (1985): *Weapons of the Weak: Everyday Forms of Peasant Resistance*, Yale University Press.

Scott, James C. (1997): «Formas Cotidianas de Rebelión Campesina», *Historia Social* 28, pp. 13-37.

Siméant, Johanna (2015): «Three Bodies of Moral Economy: The Diffusion of a Concept», *Journal of global ethics* 11(2), 163-175. DOI: https://doi.org/10.1080/17449626.2015.1054559

Thompson, Edward P. (1984). *Tradición, revuelta y consciencia de clase: estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*, Editorial Crítica.

Thompson, Edward P. (2000): *Costumbres en común*, Editorial Crítica.

Tokofsky, Peter (2000): «A Tale of Two Carnivals: Esoteric and Exoteric Performance in the Fasnet of Elzach», *The Journal of American folklore* 113(450), pp. 357-377. DOI: https://doi.org/10.2307/542037

Fecha de recepción: 24 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2023

Vampira, santa y curandera: la construcción de la leyenda urbana de Sarah Ellen en Pisco-Perú

Vampire, saint and healer: the construction of urban legend of Sarah Ellen in Pisco-Perú

Sara Viera Mendoza
(Universidad Privada del Norte)
sara.viera@upn.pe
https://orcid.org/0000-0003-4785-1817

Abstract: This article focuses especially on one version of the Sarah Ellen legend. The results of the confrontation with three other versions will show that in this version she is a healer and not a vampire. When comparing it with other characters from the Pisqueño imaginary, it is observed that they share similar characteristics. She also had contact with something, someone or went through some transcendent event that transformed her, made her hierophane and endowed her with sacredness. In addition, the configuration of this legend is developed through well-known topics and motifs from oral narration, such as. «The encounter with death», «the ghost lady» and with the type D 672 of Aarné Thompson's classification «Obstacle flight» («Escape through obstacles»).

Keywords: Legends, folk matrix, Sarah Ellen, popular stories.

Resumen: Este artículo se centra especialmente en una versión de la leyenda de Sarah Ellen. Los resultados de la confrontación con otras tres versiones mostrarán que en esta versión ella es curandera y no vampira. Al compararla con otros personajes del imaginario pisqueño, se observa que comparten características similares. Ella también tuvo contacto con algo, alguien o pasó por algún evento trascendente que la transformó, hierofanizó y dotó de sacralidad. Además, la configuración de esta leyenda se desarrolla mediante conocidos tópicos y motivos de la narración oral, como. «El encuentro con la muerte», «la dama fantasma» y con el tipo D 672 de la clasificación de Aarné Thompson «Obstacle flight» («Huida mediante obstáculos»).

Palabras-clave: Leyendas, matriz folklórica, Sarah Ellen, narraciones populares.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

Introducción

La leyenda de Sarah Ellen forma parte de un corpus de 78 narraciones folklóricas[1] que recopilamos entre los años 2003-2013[2] mientras realizábamos una investigación sobre la tradición oral afrodescendiente en la ciudad de Pisco, departamento de Ica-Perú. Este relato surgió mientras era presidente Alberto Fujimori (1990-2000). Durante su gobierno se rompió el orden democrático[3], se quebrantaron los derechos humanos[4] y se cometieron diversos actos de corrupción[5] como la compra de congresistas tránsfugas[6], el espionaje telefónico, la censura de los canales de televisión que se oponían al régimen y la manipulación de la prensa sensacionalista (también llamada «prensa chicha» o «diario chicha»[7]). Vladimiro Montesinos, a través del Servicio de Inteligencia Nacional, se encargó de difundir «cortinas de humo» y «psicosociales» gracias a los titulares publicados en los diarios que fueron manipulados por el expresidente. Las llamadas «cortinas de humo» tuvieron como finalidad encubrir algún acto de corrupción con noticias falsas. En el caso de los «psicosociales», aunque el término se emplea para hablar sobre salud mental, en el país adquirió otro sentido, ya que aludía a las noticias montadas por el gobierno de turno para generar miedo, rechazo y desconfianza entre la población. Incluso hasta se apeló al enardecimiento del fervor religioso de la colectividad para causar distracción. Los ejemplos más conocidos son los de la Virgen que llora y el de los cristos que sudan[8] (Díaz, 2015).

La historia de Sarah Ellen salió a la luz a inicios del año 1993, cuando la presentadora de televisión Cristina Saralegui, en su conocido programa estadounidense *El show de Cristina*[9], presentó el tema del vampirismo. Allí se afirmó que Sarah Ellen Roberts era una de las supuestas amantes del conde Drácula y estaba enterrada en el cementerio de Pisco. La historia comenzó a ganar relevancia y despertar el interés entre la población en junio, meses después de la emisión del programa. Por otro lado, en los

[1] Esta recopilación fue publicada gracias al auspicio del Seminario de Historial Rural Andina (SHRA) y el Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos bajo el título *Desde la otra orilla la voz afrodescendiente* (Viera, 2013).

[2] La investigación concluyó con la defensa de la tesis *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco* (2014) para optar el grado de magíster en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

[3] Ello se evidenció con el autogolpe de 1992 cuyas consecuencias fueron nefastas para el Perú en ese entonces, ya que se aisló al país de los organismos internacionales después del autogolpe.

[4] Los casos más sonados de los que se les acusa al exdictador Alberto Fujimori son los de La Cantuta (10 personas asesinadas), los de Barrios Altos (15 muertos) y los de las esterilizaciones forzadas donde más de 217 000 mujeres fueron sometidas a este procedimiento entre 1996 y 1998.

[5] La política empleada por el fujimorismo se perennizó en la canción "Las torres" del grupo de rock peruano Los Nosequien y los Nosecuantos, cuya letra dice así: «[…] Como cinco policías en la esquina de Larco / Vendiéndole rifas a los más zampados / Y total corrupción hay en todos lados / Y por cinco lucas me compro un disputado / Un juez, un fiscal / Un par de abogados / Un arquitecto, un subprefecto / Un novelista, un par de periodistas / Un arzobispo, un cardenal / Una virgen que llora y una virgen de verdad / Y quizás a Fujimori».

[6] Este calificativo refiere a los congresistas que se dejaban sobornar para que abandonen los partidos políticos a los que pertenecían y se vayan a las filas de otras bancadas que estuvieran a favor del gobierno de turno.

[7] Entre los diarios que publicaron este tipo de titulares estaban *El Chino*, *La Chuchi*, *El Tío*, *La Yuca*.

[8] Esta noticia salió en los diarios manipulados por el fujimorismo y desvió la atención de la epidemia de cólera que en esos momentos estaba afectando a los sectores más humildes de la población.

[9] El conocido programa era transmitido por la cadena Univisión y fue de los más vistos en varios países de habla hispana.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

diarios de circulación nacional Sarah Ellen fue la protagonista de varios titulares: «En pisco venden estacas contra mujer Drácula», «Zambos le agarraron cariño a bella amante de Drácula», «Pisqueños ni duermen por tumba de mujer vampiro».

Pronto Sarah Ellen se convirtió en tema para la construcción de varias novelas y cuentos[10] que llamaron la atención de los críticos por los aspectos góticos y fantásticos que rodeaban al personaje. Y así como emergió toda una narrativa escrita sobre ella, también se construyó un conjunto de versiones en la tradición oral. Por eso, en este artículo, analizaremos la versión que proviene de la tradición oral afropisqueña, pues en la memoria de este sector de la población su protagonista no es vampira, sino curandera. El tema del curanderismo es el aspecto que diferencia esta versión de las otras que se han documentado en tres publicaciones locales que circulan en Pisco. Además, se explicará el motivo de su afincamiento dentro del corpus narrativo pisqueño, se identificarán los puntos de contacto que tiene esta leyenda con otras matrices folklóricas, así como los rasgos culturales que le permiten identificarla como parte del acervo de la narrativa oral de Pisco.

1. Relato folklórico, leyenda urbana y matriz folklórica: precisiones teóricas y metodológicas para su abordaje

La primera interrogante que nos surgió acerca de este relato es su categorización como leyenda. Los estudiosos del relato folklórico han ido ofreciendo los rasgos estilísticos para su identificación y sentando las bases para su estudio y comprensión. Por cuestiones de espacio, no realizaremos un exhaustivo estado del arte sobre la teorización que se ha realizado sobre la leyenda, pero sí acudiremos a los estudios indispensables para comprender el género y para analizar esta en particular. Con respecto a la definición, Arnold Van Gennep la entiende como un tipo de narración en la que «el lugar se indica con precisión; los personajes son individuos determinados, tienen sus actos un fundamento que parece histórico y son de cualidad heroica» (1943: 28). Más adelante añade que en este tipo de historias «se requiere lugar, personaje y momento […], pero ni la indicación del lugar del tiempo ni la del personaje pueden considerarse de valor exacto y riguroso; [además] es evidente que pueden modificar muchos factores de la relación de la afirmación legendaria con la verdad histórica» (1943: 122). Esta primera conceptualización nos permite realizar un acercamiento al género y nos sirve como referente para su definición; sin embargo, hay otros elementos importantes que Van Gennep no contempla, como sus rasgos estilísticos, por ejemplo. Además, su propuesta trae a debate el binomio verdad/historia, que el autor no problematiza.

Todos estos aspectos serán desarrollados por la folklorista norteamericana de origen húngaro Linda Dégh y Andrew Vázsonyi en su artículo «Leyenda y creencia» ([1976] 1994). Los autores consideraron que no era un requisito indispensable incluir en la definición de la leyenda a la verdad objetiva como tal. No hay forma de que un narrador sostenga qué tan verdadero es el suceso que se cuenta en la leyenda. Según

[10] Mencionaremos las novelas *Doble vampiro* de José Donayre (2012), la tetralogía de Carlos Calderón Fajardo *El viaje que nunca termina* (*la verdadera historia de Sarah Ellen*) (2009), *La novia de Corinto* (*El regreso de Sara Ellen*) (2010), *La ventana del diablo* (*Réquiem por Sarah Ellen*) (2011) y *Doctor sangre* (2014). A ellas se suman la novela gráfica *Tinieblas de ultratumba. La tenebrosa historia de Sarah Ellen* (2016) y el volumen de cuentos titulado *Tres veces Sarah* (2017).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

argumentan los autores, «el narrador en la mayoría de los casos no sabe o no puede saber sobre la veracidad de lo que se cuenta. Tampoco sus oyentes pueden saber, ni harían una investigación para hallar la verdad de los hechos» (p. 26). Cabe acotar que la presencia de la verdad objetiva no determina si una historia narrada es o no una leyenda. El factor determinante que permite considerarla como tal es la forma en la que se transmite la información adquirida, es decir, entre narradores y receptores. Durante este proceso, la leyenda atraviesa por transformaciones, mutilaciones, distorsiones y hasta puede correr el riesgo de desaparecer. Los autores zanjan el asunto verdad/creencia afirmando que toda leyenda afirma algo y sin importar si el narrador-receptor cree en lo que está narrando lo importante es la *creencia en sí*, ya que en algún momento del proceso de transmisión de esa leyenda hubo alguien que sí creyó en ella.

Otro aporte importante que nos ayuda a su reconocimiento como tal son sus rasgos estilísticos. Estos están conectados con el evento narrativo, es decir, todo lo que la rodea en el momento de su construcción. Resumiremos los elementos mencionados por Dégh y Vázsonyi ([1976] 1994) a continuación: a) el carácter polifónico del relato, ya que hay una cooperación conjunta y alternada entre el narrador y su auditorio al momento de su narración; b) el repertorio limitado de leyendas que posee su portador, quien siempre es invitado a contar leyendas entre los miembros de la comunidad; c) la inexistencia de autorías, pues el suceso o sucesos en cuestión son conocidos por todos los integrantes de una localidad y a los cuales se hace referencia al momento de contar; d) el narrador de leyendas cita testigos presenciales de los sucesos narrados y comenta sus declaraciones; e) el narrador expresa sentimientos de credibilidad, pasividad, desapasionamiento, incredulidad e inseguridad acerca de lo narrado; f) el narrador de leyendas no es un creador inspirado, sino un investigador que busca esclarecer y explicar sucesos a través de la elaboración de su historia; g) hay un marcado interés del informante por tener datos que le permitan convencer a los escépticos o desacreditar a los creyentes de la historia.

En «¿Qué es una leyenda después de todo?» ([1991] 1998), Dégh señala que la leyenda admite distintas denominaciones como "relato de creencia urbana", "leyenda urbana" y "leyenda moderna", pero no el de "leyenda contemporánea" porque la contemporaneidad es el rasgo indispensable de este tipo de narración. Cabe añadir que durante el largo proceso de construcción en un espacio y tiempo determinados «los elementos anacrónicos que forman parte de ella son tamizados gradualmente» (p.33). Sin embargo, ello no significa que se convertirá en un producto terminado. Al contrario, es un tipo de relato que posee libertad de movimiento porque además de viajar por medios orales y no orales, va emergiendo de situaciones históricas, sociales y culturales creadas por los individuos. También va sufriendo transformaciones según los eventos que ocurran en el entorno donde se desarrolla. Por ello, para su comprensión resulta necesario situarla dentro del contexto sociocultural y situacional en el que aparece, pues como afirma la autora «no existe expresión folklórica ajena al espíritu de su base social» (p. 32).

Otra autora interesada en estudiar el surgimiento de la leyenda es Martha Blache (1998). A la estudiosa le interesa comprender esta narración dentro del espacio social en el que surge. Su propuesta significó un viraje importante en el estudio de la leyenda porque se propone prestar atención al contexto en el que surge, a todo lo que rodea el acto narrativo en el que se construye la leyenda y la identidad del sujeto narrador. Según sus planteamientos las historias reflejan el contexto cultural y los valores de donde proceden. Siguiendo estas afirmaciones resulta indispensable conocer todo lo que rodea el evento narrativo durante su construcción: como la situación narrativa, el ambiente en que se produce la narración, las circunstancias apropiadas para narrar, la identidad de los

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

narradores, las sustituciones de roles entre el narrador y los oyentes, las interacciones de los participantes de una situación narrativa, los artificios retóricos y las técnicas proxémicas, kinestésicas y paralingüísticas.

Basándose en los postulados de la crítica genética y debido a su interés por reconstruir la génesis de un texto a partir de las variantes que pueda tener, María Inés Palleiro (2018) propone el concepto «matriz narrativa folklórica», noción que considera indispensable para su estudio. Tomando los postulados de Bajtín la define «como una constelación de núcleos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a un conjunto de realizaciones narrativas diferentes, identificadas mediante la confrontación intertextual de un conjunto de relatos» (p.27). La autora se nutre de los estudios de la genética textual propuestos por Grésillon con la finalidad de rastrear la génesis del relato folklórico a estudiar. Su intención es hallar esa matriz que funciona como elemento germinal de innumerables relatos. En la construcción de su concepto, Palleiro asimila el concepto de hipertexto, pero no el planteado por Genette en *Palimpsestos*, sino el acuñado por Ted Nelson (1992) desde la teoría informática. Para Nelson, un hipertexto es un «texto que se bifurca» y está compuesto por «bloques de texto conectados entre sí por nexos flexibles que forman diferentes itinerarios para el usuario y que permiten que el lector elija, en una pantalla interactiva» (citado en Palleiro, 2018: 30).

En este artículo, asumiremos el concepto de Nelson y no el de Genette (1989) debido a que en la definición del teórico francés el hipertexto es el texto que repite o nos remite a otro (un hipotexto), que viene a ser el texto repetido o el texto base sobre el que se cimenta otro u otros relatos. Cuando se analizan narraciones folklóricas es difícil afirmar la existencia de «base» u «original» sin que se explique cómo es que el relato oral toma distintos itinerarios durante su recorrido mientras viaja y se desplaza por distintas latitudes. Además, esta definición del teórico francés no contempla los recorridos que puede tomar el relato ni las innumerables variantes en las que se puede bifurcar. Aspecto que la conceptualización de hipertexto propuesta por Nelson sí, pues el autor alude a la flexibilidad que existe entre los nexos temáticos los cuales funcionan como una red de espacios que le permiten al narrador realizar transformaciones, supresiones o cualquier otra modificación a la matriz.

Otro aporte importante para el estudio de esta leyenda es el de Herminia Terrón de Bellomo (2014). En el libro *Todas vestían de blanco*, establece las confluencias y divergencias entre la leyenda y el mito. Su propuesta nos ayuda a situar la historia de Sarah Ellen como leyenda urbana con rasgos que la emparentan con el mito y el cuento maravilloso. En su propuesta demuestra que tanto el mito como la leyenda comparten núcleos temáticos, tal como ocurre con esta historia. Al igual que Van Gennep coincide en señalar que la leyenda presenta datos precisos de tiempo, espacio, personaje, hechos y lugares específicos. Además, menciona que la leyenda es un relato individualizado y esta cualidad permite que el narrador establezca proximidad con los eventos narrados. Otra característica mencionada por la autora jujeña, que se conecta con la leyenda estudiada y con otros protagonistas de las leyendas pisqueñas, es la irrupción de lo inusual que transforma el espacio de lo cotidiano, aspecto sobre el que hablaremos más adelante.

Cabe añadir que a las características señaladas por los autores antes mencionados, sobre el estudio de esta leyenda, hemos encontrado otras que detallaremos a continuación: a) asimila nuevos personajes que pueden ser extraídos de la literatura, de la cultura contemporánea o del pasado histórico; b) incorpora objetos de la sociedad tecnológica y sucesos reales descritos con tal precisión de detalle que permiten ubicar el lugar exacto del evento, el año y hasta de los personajes (si fueron históricos es posible hallar documentos

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

como partidas de defunción, lápidas, como fue el caso de Sarah Ellen); c) evoluciona desde una matriz folklórica tradicional debido a que los narradores van añadiendo, quitando, modificando y reinventando su estructura de modo que los motivos se acercan o alejan de su matriz. Incluso adoptan nuevas unidades narrativas que nos conectan o con el pasado lejano o con una realidad más contemporánea; d) los personajes míticos pueden desmitificarse hasta perder sus elementos constitutivos tradicionales que los caracterizan. Por ejemplo, podemos tener un vampiro que transita por las calles de día sin que le afecte la luz del sol, puede portar un crucifijo sin que este objeto le cause daño alguno y no necesita consumir sangre de mujeres jóvenes para sobrevivir.

Todo este breve estado del arte nos permitirá estudiar la leyenda de Sarah Ellen a partir de la confrontación de la versión afropisqueña que recopilamos en el año 2011 con otras tres versiones publicadas en Pisco en años y contextos diferentes. Asimismo, observaremos cómo el núcleo flexible de una matriz folklórica permite que un relato tenga distintos itinerarios de dispersión, los cuales reflejan la identidad del sector social que lo relata. En el caso de Pisco, evidenciaremos la manera cómo sus habitantes hierofanizan y dotan de sacralidad a algunos de los personajes de sus leyendas.

2. El corpus narrativo de la leyenda de Sarah Ellen en Pisco

Pisco es una de las cinco provincias que forma parte del departamento de Ica. Durante la colonia contó con varias haciendas productoras de caña, dátiles e higos como Santa Rosa de Caucato, Santa Cruz de Lancha, San Juanito, Humay, entre otras. En cuanto a su conformación social, desde su fundación hasta 1790 la zona albergó 164 indígenas, 994 esclavos negros, 202 españoles, 950 mestizos y 161 mulatos (Reyes, 1994). Para el siglo XXI estas cifras se revirtieron y la población de origen afrodescendiente, que antes era mayoritaria, pasó a ser minoritaria[11]. La confluencia de estas tres etnias produjo una tradición oral sincrética y transculturada en la que convergen lo histórico (tiempo de la esclavitud, las haciendas y la reforma agraria), lo mítico (las carcachas[12], los condenados[13], brujas, el diablo, las penas[14], los

[11] Según el último censo realizado por el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI) en el año 2017, el 5% de la población se identifica como afrodescendiente (dentro de esta denominación étnica los pobladores utilizan los términos negro, zambo, moreno y mulato para referirse a sí mismos). Mientras que el 70,9 % son mestizos y el 14,3 % como quechua. Del total de la población actual, el 92, 3 % vive en el área urbana y el 7,7 % en el área rural.

[12] La *qarqacha*, *qarqaria* o carcacha es el personaje del mundo andino que ha sido castigado por cometer incesto entre hermano y hermana, padre e hija, madre e hijo, tío y sobrina, tía y sobrino, padrino y ahijada, madrina y ahijado y entre compadres. En la tradición quechua, también se convierte en carcacha el cura que mantiene relaciones sexuales con la sirvienta.

[13] El condenado es un alma en pena que ha cometido algún tipo de infracción en su comunidad, como suicidio o incesto (algunas veces el condenado es identificado como *qarqacha*). Alguien que fue asesinado o murió de mala muerte también puede convertirse en un condenado. En la tradición oral andina, existe un amplio corpus de relatos sobre condenados que han sido estudiados por Nicole Fourtané (2015).

[14] Una pena es un alma que no descansa en paz y sale a vagar por las noches. Hay varios tipos de relatos que abordan a este tipo de personaje. Algunas veces se le identifica con un hombre («Acá es chacra y siempre penan»), otras con una mujer («Supieron ustedes la historia de la chica de blanco», «Señoooor señoooor una mujer mala me quiere matar», «La llorona es la mujer que no cumple con el esposo») o no se especifica sexo «En esa casa siempre penan, hay oro pes»).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

gentiles[15], los duendes[16], los entierros[17] y las calaveras[18]) y las prácticas tradicionales de sus pobladores (Viera, 2013a). La leyenda de Sarah Ellen forma parte de esta rica tradición folklórica que aún se cuenta entre un sector de la población[19]. Su rápida difusión y popularidad originó varias versiones que han sido recopiladas en distintos contextos. No es posible establecer con exactitud cuántas se cuentan en la ciudad porque las que fueron documentadas en publicaciones locales forman una fusión o «condensado de distintas versiones» (Huamaní, Huamaní y Quiroz, 2011: 55).

La versión que trabajaremos en este artículo, en adelante versión 1 (V1), nos la contó un narrador de origen afrodescendiente en el año 2011, mientras realizábamos una investigación sobre la tradición oral de este sector de la población. Al momento de la narración, Gerardo Gamero Rivas tenía de 43 años, trabajaba de forma independiente y tenía estudios secundarios completos. Aunque ya había fallecido al momento de la recopilación, su abuelo, don Ciriaco Rivas Castillo, fue un conocido curandero chinchano que se fue a vivir a Pisco después de que se casó. Este es el retrato que de él realizan su hija Sensión Rivas (madre de Gerardo) y su nieta Julia Pozú Rivas (hija de una hermana de la señora Sensión):

> Mi papá era curioso, curaba huesos, uuuuuh. Curaba un montón de cosas, con hierbas curaba bastante. Mi abuelita también curaba. Mi papá llamaba. Yo he aprendido de mi papá. Ciertas cosas me buscan y yo socorro acá a la gente. Aprendió por mi bisabuela, mi bisabuela le gustaba curar con hierbas así. También en libros. Cuando yo rezo ajunto mi plata y compro mi ramo de flores en nombre de mi papá. Ahí tengo un florero y le pongo su ramo de flores y en el altar en agradecimiento. (Sensión Rivas en Viera, 2013a: 110)

> Mi abuelo era un curandero bien conocido. Yo no creía en esto hasta que fui con mi madre, que en paz descanse, a Pisco, a hacerle una curación a mi tío que le habían hecho daño, la brujería como se dice. […]. De Lima viajaba gente a Pisco, para curarse. En carros hermosos iban, eran gente de plata. […] Un día invitaron a mi tío Domingo, que en paz descanse, a la altura de la Plaza de Armas de Pisco: él no quería ir y a tanta insistencia fue. Resulta que al pobre le dieron en carapulcra a comer brujería ¡porquería pues! ¡Sabe dios qué cochinada le echarían! Ya le faltarían unas tres cuadras para llegar a su

[15] Según los narradores el gentil es la persona que habitó en el pasado y proviene del tiempo de los incas. Este tipo de personaje recibe distintas denominaciones como los antiguos o los abuelos. A este tipo de personaje se le relaciona con tesoros sepultados. Físicamente los describen como hombres de tez blanca y con el cabello colorado y grueso como la cerda de un caballo.

[16] Los duendes son los niños que murieron sin bautizar o los no nacidos que fueron abortados y enterrados clandestinamente en los patios de las casas. También se le conoce como duende al muki que habita en las minas.

[17] Este tipo de relatos trata sobre huacos y monedas de oro escondidos debajo de la tierra, que si no se sabe cómo desenterrar se encuentra la muerte o el oro desaparece.

[18] Las historias sobre calaveras están asociadas al mundo de los muertos. En ellas se relata cómo se utilizan los cráneos para que cuiden las casas o las utilizan los curanderos en sus rituales.

[19] Decimos minoritario porque durante nuestras múltiples visitas a Pisco nos fue difícil encontrar relatos folklóricos. Cuando nos acercábamos a los pobladores para preguntarles sobre leyendas, relatos tradicionales o cualquier otra manifestación cultural nos respondían amablemente «no conocemos historias». Algunos pobladores sí conocían, pero no quisieron hablar con nosotros porque consideraban que los relatos «eran creencias de gente ignorante». Parecía que nuestro viaje era infructuoso hasta que el señor José Meneses nos llevó a la casa de las familias Gamero Rivas y Rivas Custodio. Ante la manifestación del motivo de nuestra presencia en su casa y en la ciudad al instante se mostraron muy dispuestos a narrarnos los relatos que conocían.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

> casa cuando mi abuelo escuchó que alguien gritaba como buey; dice que mi tío Domingo sentía la muerte, con la justa decía: «¡llamen a don Ciria!» «¡Llamen a don Ciria»! Ciria le decían a mi abuelo de cariño. Entonces lo llamaron y mi abuelo al verlo le dijo: «¡te han jodido Domingo!» ¿Qué has comido?, «carapulcra[20]» contestó mi tío. Mi abuelo mandó comprar timolina y otras cosas más y se quedó en su cuarto encerrado con él; le salvo la vida, sino hubiera muerto.
>
> Mi abuelo fue comisario de Pisco, muy mentado. En Chincha lo recuerdan todavía, ¿no ves que él era Chinchano? […] Los libros, cuadernos o sea esas cosas que él apuntaba, sus menjunjes[21], cómo curar, cómo proteger, los tiene mi tía Sensión, lo cual dice que se lo va a dar a mi hija, le va a dar a saber ciertas cosas para que aprenda a rezar y a curar (Julia Pozú Rivas en Viera, 2013b: 265).

El origen familiar de nuestro narrador ayudará a comprender la inserción del tema del curanderismo en la versión que nos narró. La familia Gamero Rivas es considerada por los pobladores que tienen trato cercano con ellos como la depositaria de una rica tradición narrativa y la que posee la autoridad para contarla. Esta leyenda nos la relató Gerardo en un clima de conversación y confianza en presencia de toda su familia: su madre (Sensión), su prima (Julia) y sus hermanos (Erlinda y David). Dentro del entorno familiar, Sensión Rivas es la guardiana de los saberes ancestrales recibidos de sus padres. Ella es partera (saber heredado de su madre), rezadora y también practica el curanderismo, conocimientos aprendidos de su padre don Ciriaco. Entre sus familiares, es quien posee mayor autoridad cuando de contar relatos se trata y también es la que autoriza cuál de sus hijos tiene cualidades y conocimiento suficiente para narrar «historias», como ellos les llaman. Por ejemplo, Gerardo sí cuenta con su venia para narrar.

Respecto de las otras tres versiones con las que contrastaremos la contada por Gerardo, las hemos tomados de tres recopilaciones locales que circulan en la ciudad: *Cuentos, mitos y leyendas de Pisco* del colegio José de San Martín[22] (1999), que llamaremos versión 2 (V2), *Nuevas leyendas pisqueñas* de César Luis Huamaní, Liliana Huamaní Huamaní y Mirella Quiroz Palomino (2011), que identificaremos como versión 3 (V3) y *Leyendas pisqueñas del más allá* de Ysabel Allccaco Ypurre, Miriam Echevarría Valle y Carmen Neyra Mendoza (2013), que denominaremos versión 4 (V4). Nuestra elección por estas versiones se debió que en nuestras continuas visitas al lugar para continuar con el levantamiento del corpus narrativo los pobladores nos remitían a estas publicaciones para el conocimiento de esta leyenda.

En cuanto a los narradores solo ha sido posible conocer el nombre de quien ofreció la versión publicada por el Colegio San Martín. Esta recopilación fue parte de una práctica pedagógica de los maestros de este Centro educativo para que los estudiantes del quinto

[20] Es un plato tradicional peruano que se cocina con papa seca y chancho o pollo.

[21] Es un localismo que alude a la mezcla de distintos ingredientes con el objeto de preparar un remedio.

[22] En este libro se percibe la intencionalidad de los profesores editores en conservar la autoría de los narradores orales, por eso al final de cada relato se registró su nombre, edad solo en algunos casos y su domicilio. También se documentó los nombres de los estudiantes que recopilaron, pero no hay más información sobre el origen étnico o social de los narradores. Según se comenta en la publicación, muchos de esos relatos fueron fusionados y reescritos: «era casi un maremágnum, una avalancha de narraciones, mitos, cuentos, leyendas; muchas veces, el fondo era el mismo, cambiando solo la forma, el lugar, el título, tergiversado quizás de boca en boca, variando algunas veces los nombres de los personajes. Y junto con ellos, con los alumnos, se les dio forma literaria, se les aplicó las diversas técnicas» (Colegio San Martín,1999: 9).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

de secundaria se acercaran a la literatura que se transmite en la ciudad. Los recopiladores fueron los estudiantes Leydi Hernández Aquije, Susana Castillo Vásquez, Carolina Rocha Trujillo y Edith Allccaco Laura. El narrador fue Óscar Flores Conislla, ingeniero mecánico e interesado en la historia pisqueña y conocido historiador local que cuenta con distintas publicaciones sobre la ciudad[23]. Por su incansable interés por documentar todo lo referente a Pisco, ha recibido reconocimientos en la ciudad como narrador, poeta y ocupó el cargo de director de la Casa de la Cultura de Pisco. Desconocemos quienes fueron los narradores de las otras dos publicaciones. En cuanto a los recopiladores, el único dato que tenemos de ambas publicaciones es que son maestros de educación secundaria. Los libros no tienen una introducción donde se explique el origen de los relatos o de los autores. Al final de esta versión que fue recopilada por Huamaní, Huamaní y Quiroz, se menciona que es producto de la fusión de distintas versiones.

3. Carácter polifónico de la leyenda de Sarah Ellen

Antes de realizar el análisis de esta leyenda, pasaremos a revisar las múltiples versiones que resuenan en la contada por Gerardo y que se manifiestan en lo que los antropólogos Valderrama y Escalante (1997) denominan lenguaje épico. Según la intencionalidad y de lo que se desee dar a conocer, el narrador lo emplea cuando está construyendo su relato frente al investigador. Esta forma de lenguaje contiene «afirmaciones terminantes y sin dudas; pero cuando narra eso mismo para un forastero, su lenguaje se llena de sutilezas; tiene reparo en realizar afirmaciones, por eso utiliza el "dicen que dicen", "así se lo contaron a mi abuelo", "posiblemente haya sido así"» (1997: 23). Estas frases mencionadas por los estudiosos, además de emplearse para camuflarse dentro de sus propias afirmaciones, también denotan las distintas versiones que posee un relato al ser el producto de varias voces y múltiples memorias. Para efectos de análisis, separaré por barras (//) los enunciados cuyos marcadores discursivos[24], diferenciados con comillas, usa el narrador para mostrarnos las huellas de las memorias que se convocan para construir la leyenda.

Cuando el narrador nos dice: «A ella supuestamente allá en su país la juzgaban por ser una hechicera». El uso del marcador epistémico orientador «supuestamente» refleja la actitud que toma sobre su propio enunciado. En este caso su discurso no refleja su opinión, más bien se está refiriendo a lo que ha oído a través de otros. Luego continúa su relato: «Dice que ella curaba como hay personas que curan acá con hierba, con todo eso.». En esta parte el narrador opta por una cita de estilo indirecto para introducir la versión de otra voz que no es la suya, por eso no afirma la veracidad de su versión, al contrario, manifiesta duda.

Aunque aparentemente tenemos un relato donde hay solo un locutor que habla, en el fondo hay más voces resonando en su narración. En este caso el hablante asume una versión ajena de esa otra voz de quien escuchó el relato que, a su vez, acepta como suya, por eso se responsabiliza del enunciado. Observemos que cuando continúa con su relato ya no vacila en su afirmación, sino ratifica los sucesos como si fuesen ciertos: «Y esos años allá habían muchas hechiceras en Europa y las castigaban pue con quemarlas en la hoguera».

[23] Ha publicado los libros *Fundación española de Pisco* (1998), *Historia de Pisco etapas preinca e inca* (1991).

[24] Amparo Tusón y Helena Casamiglia (1999) definen los marcadores discursivos como una de las categorías pragmáticas más representativas porque constituyen una huella directa de la enunciación sobre el enunciado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

Casamiglia y Tusón (1999) afirman que en un discurso puede aparecer un enunciado ajeno, probablemente interpretado y traído hacia el discurso de base con el propósito de brindar más vivacidad, dramatismo, veracidad, autoridad u orientación argumentativa como ocurrirá en las siguientes frases del narrador. En ellas trae una tercera versión: «y dice que él ya se la trajo en un barco porque la perseguían», que luego asume como suya: «la querían eliminar en el trayecto»; y continúa con una cuarta: «tonce la traen en un cajón de acero dice» y como en enunciados anteriores vuelve a asimilar como propia: «Y en ningún país le recibían. Hasta que el barco toca las costas de Perú y la desembarcan por acá por Pisco» Más adelante, continua con otras dos versiones más: «una de las supuestas vampiras, una nieta de la vampira dice que una de sus abuelas se encontraba sepultada». Esta penúltima frase es la más compleja porque está encubierta. En este texto el locutor trae una pluralidad de voces de otros contextos y enunciaciones distintas a la suya: «una persona logra ver por cable de una de las supuestas vampiras» (1°), una nieta de la vampira dice que una de sus abuelas se encontraba sepultada en Pisco, (2° versión que otra persona cuenta), «Los hechiceros esos que vienen del norte supuestamente ingresaron a la tumba» (3° nuevamente emplea un marcador epistémico «supuestamente» para evidenciar lo que oyó de otros, pero al igual que estos, él también duda por eso se interroga: ¿Se reencarnará? Esa era la incógnita).

Este último enunciado es complejo porque contiene una pregunta encubierta. Es como si con la interrogante el narrador tuviese la intención de iniciar una conversación con un acto directivo para provocar el enfrentamiento discursivo con el auditorio, y para ver el grado de accesibilidad y conocimiento que este posee sobre el relato. Su propósito es dirigirse a los oyentes y trasladar el uso de la palabra a alguno de ellos. La misma intención contiene la otra pregunta que presenta el relato: «Entonces ¿qué hizo él para que, al menos, se pudiera alimentar?». Con ninguna de las dos preguntas se logra la interacción conversacional del auditorio mientras nos contaba el relato, por eso continúa con el uso de la palabra y responde su propia interrogante.

Otro aspecto que también salta a la vista en las primeras ocho líneas del relato son las personas gramaticales que se hacen presentes con el verbo «dice». Estas otras voces nos aportan nuevos puntos de vista, otras perspectivas con las que el locutor puede o no coincidir, tal y como lo vemos en la voz colectiva cuando ponen en tela de juicio la veracidad del relato de ahí que pregunta en forma dudosa: «¿se reencarnará?». Contrariamente, frente a la posición tomada de las otras voces, el locutor ratifica la autenticidad de lo contado y continúa su narración. En todo el relato el locutor evocó y trajo a su discurso una diversidad de voces y versiones (la propia, la de otro tiempo y espacio, la ajena del interlocutor presente que asentía cuando contaba —el auditorio que lo escuchaba mientras él relataba—, la de las voces anónimas de la gente y la ajena del interlocutor ausente (aquellos que escucharon a la gente).

Un rasgo importante de su discurso es el uso de los tiempos verbales para referirse al pasado lejano: «A ella supuestamente allá en su país la juzgaban por ser una hechicera. Dice que ella curaba como hay personas que curan acá con hierba, con todo eso. Y esos años allá habían muchas hechiceras en Europa y las castigaban pue con quemarlas en la hoguera» (Viera, 2013a: 119). El contado por Gerardo emplea este tiempo verbal para aludir a una experiencia pasada de la cual no ha tenido parte. Sin embargo, para él no hay una diferenciación clara entre los sucesos pasados y los actuales. Su intención es establecer que ambos tiempos están ligados en un proceso de mutua interacción, de ahí que emplee los deícticos «acá» y «allá». Tampoco toma distancia de los hechos históricos del pasado («habían muchas hechiceras…») y los mezcla con los de su experiencia

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

personal. Esa es la razón por la que utiliza una forma verbal que establece una relación con el espacio temporal en el que se encuentra y lo sitúa en el lugar del evento histórico («vinieron periodistas de todas partes del mundo; yo fui a ver. Fuimos todo el pueblo»). El uso del testimonio directo le sirve al narrador para reafirmar que los conocimientos dados al auditorio, tanto históricos como los recientes, son de su pleno conocimiento. Esta estrategia discursiva le permite tornar las historias verídicas e inmediatas. Aunque no todo lo contado es fruto de su experiencia personal, hay eventos que provienen de fuentes secundarias: «dice que ella curaba», «supuestamente la juzgaban».

En este sentido, el narrador interpreta la temporalidad según su memoria mítica, pues este tipo de memoria se recrea continuamente debido a la concepción del tiempo cíclico o atemporal que fue asimilado por el individuo de su entorno cultural. No debe olvidarse que para una sociedad en la que los relatos míticos, los rituales y las tradiciones forman parte de sus vivencias cada vez que se realizan remiten a un momento fundacional. Además, cada acontecimiento nuevo se inserta en su estructura buscando un sentido preexistente, ya que «utiliza los modelos de ser y hacer reformulando y reactualizando sus acontecimientos dentro del imaginario colectivo» (Pérez Orozco, 2019: 83). Es su memoria mítica la que le permite borrar toda diferencia entre el pasado y el presente y, al mismo tiempo, pasa de un marco temporal a otro sin establecer distancia entre un pasado lejano (la quema de brujas en Europa y la vida de Sarah Ellen en su pueblo natal), un pasado próximo (cuando su esposo quería alimentarla) y un presente reciente donde ubicamos la experiencia del narrador cuando resucitaría la supuesta vampira. Desde una perspectiva racional la superposición de planos temporales es imposible; no obstante, la temporalidad paralela posee unos criterios que solo el pensamiento mítico[25] puede asimilar. Esta forma de alterar el tiempo permite que la memoria histórica (tiempo de la quema de brujas), se entremezcle con la memoria colectiva (lo que la gente cuenta sobre la vida de Sarah Ellen en su país antes de llegar a Pisco) y esta, a su vez, con su propio testimonio de vida (memoria personal). Los acontecimientos narrados en una estructura temporal donde no hay fronteras definidas reflejan sus capas múltiples. Por eso, a veces se narran los recuerdos que forman parte de la historia de vida (memoria personal), en otros momentos toman distancia de los sucesos relatados porque la experiencia es el recuerdo de otra persona (memoria colectiva), pero también puede ser la manera como interpretan la historia (memoria histórica).

Un relato, aunque haya sido contado por un narrador no posee solo la voz de quien participa, sino que es el espacio de la *polifonía* donde se confrontan múltiples voces. Siguiendo a Bajtín (1998), la presencia de varias voces que resuenan en la misma enunciación es una especie de escenario donde entran en juego relaciones dialógicas de carácter interno (la actitud del locutor ante el objeto de su discurso y su manera de asumir o no los enunciados de otros) y externo (el enunciado como respuesta del interlocutor). Se trata de una interacción de voces y de intercambio de conciencias donde se producen contrapuntos de los puntos de vista y de las ideologías de sus portadores. Con esta operación, Bajtín circunscribe el enunciado como un espacio intertextual donde resuenan otros enunciados, otras voces que entran en contacto dialógico con otros textos, con sus

[25] Juan Ansión (1987) define el pensamiento mítico como la manera en que las personas dan sentido a sus relaciones con la naturaleza y con la sociedad. La forma en que una sociedad explica los eventos de la realidad se basa en sus creencias, sus símbolos y sus mitos. Teniendo todos estos elementos como fundamento es que los relatos se transforman, pero siempre siguiendo esta lógica de pensamiento.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

contextos y con sus elementos abstractos (signos dentro de un texto) porque un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto).

4. Matrices folklóricas de la leyenda de Sarah Ellen

La leyenda que abordaremos tiene su matriz folklórica en el relato «El encuentro con la muerte», «la dama fantasma» esta última estudiada por Palleiro (2018). También comparte motivos folklóricos con «The vanishing hitchhiker» («El autoespista evanescente») de Thompson (E 322.3.3.1) y con el tipo D 672 de la clasificación de Aarné Thompson «Obstacle flight» («Huida mediante obstáculos»). Estas funcionarán como «pretextos» por ser el texto precedente que «actúa como generador de realizaciones textuales diversas y da margen, a su vez, para una deconstrucción hipertextual» (Palleiro, 2018: 46).

a) «La huida mágica» *pretexto* de la leyenda de Sarah Ellen

En este apartado, veremos cómo la primera parte de la construcción de esta leyenda se articula en torno al tipo D 672 de la clasificación de Aarné Thompson (AT) conocido como «La huida mediante obstáculos» o «La huida mágica». Este es un relato que ha tenido una gran difusión a nivel internacional. Los dos antecedentes más significativos de estudio del tipo «La huida mágica» en el contexto peruano han sido los abordajes realizados por Efraín Morote Best (1988) y Jair Pérez Brañez (2009). Por el recorrido y la articulación temática que ha tenido «La huida mágica» en el relato andino, es que citaremos los motivos recurrentes en las variantes estudiadas por Pérez Brañez debido a que tres de sus motivos se conectan con la leyenda de Sarah Ellen, como veremos más adelante. Tanto la huida como la persecución[26] también forman parte de esta leyenda; además, los tres primeros motivos mencionados por el autor se vinculan con nuestro relato. Veamos a continuación:

> 1. Existe una pareja de jóvenes amantes que cultivan amores no consentidos o sancionados moralmente por la comunidad.
> 2. Huyen a los "extramuros" de la comunidad, por lo general se alojan en una cueva.
> 3. El varón retorna a la casa paterna y es muerto por un familiar de casualidad[27]. (Pérez, 2009: 46)

[26] Hay un extenso corpus de relatos sobre las huidas, como las realizadas por las divinidades (huidas teogónicas: «Cuniraya y Kavillaca», «Dios Kon y de las Willkas», «El mito de Adaneva», entre otros.), la efectuada por los hombres (huidas antropogónicas: «Juan Oso o el oso raptor», «El achikee», «No hay que insultar a los condenados», «El condenado de 'Rumi-Llama», solo por citar algunas) y la realizada por animales con características humanas para huir de sus rivales (huidas zoogónicas: « Pisuruyso », «El pan es bueno contra los condenados», «El bastón parlante del condenado», entre otros). Estos relatos con sus variantes fueron comentados por Pérez Brañez (2009) en su tesis sobre *La huida mágica. literatura oral, control social y prácticas matrimoniales en el Valle del Mantaro*.

[27] Los demás motivos son los siguientes: 4. Vuelve el varón, ahora condenado y evidencia signos de la fatalidad; 5. Convence a la mujer para continuar la marcha, ésta emprende la huida; 6. La mujer es auxiliada por un "ayudante" quien descubre al condenado y le entrega objetos que evitaran que éste alcance a la muchacha; 7. Los objetos mágicos se transforman en elementos de la naturaleza que imposibilitan que el condenado alcance a la muchacha; 8. La muchacha logra salvarse generalmente resguardándose en un templo, con lo cual también induce a la salvación del amante. (Pérez, 2009: 46)

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

También apelaremos a la clasificación estructural propuesta por Vladimir Propp en su clásico estudio *La morfología del cuento ruso* (1981). En su afán por encontrar un relato primigenio del cuento maravilloso, se propuso encontrar una misma estructura y para ello estableció 31 funciones[28] que fueron identificadas de las acciones realizadas por los personajes. En el análisis realizado sobre esta leyenda, observamos 6 de las 31 que fueron identificadas por Propp. La versión que presentaremos a continuación nos la contó Gerardo Gamero Rivas en el año 2011, después de que ya llevábamos 8 años de conocerlo y ya nos había ofrecido un amplio corpus de relatos. Esta leyenda nos la relató inmediatamente después de otras dos que están ampliamente difundidas a nivel internacional «La historia de la chica de blanco» y «Señooor, señoooor, una mujer mala me quiere matar»[29]. Para efectos de análisis dividiré la leyenda de Sarah Ellen en dos partes: a) el relato sobre su vida antes de morir y ser sepultada en Pisco y b) el que se formó ya muerta. Veamos el relato *in extenso*.

> A Sarah Ellen la desembarcaron por el muelle fiscal en la playa pe'. A ella supuestamente allá en su país la juzgaban por ser una hechicera. Dice que ella curaba como hay personas que curan acá con hierba, con todo eso. Y esos años allá habían muchas hechiceras en Europa y las castigaban pue con quemarlas en la hoguera. Así quemaban a las hechiceras, a las brujas y a ella la catalogaban como una hechicera, como una bruja. Y entonce su esposo se retiró. Como la gente la atacaba se fueron como por decir para las afueras de la ciudad y ella se enfermó. Él mencionaba que tanto así que se enfermó del pulmón. Él quería alimentarla. Iba con dinero a comprarle y no querían ni venderle nada. Entonces ¿qué hizo él para que, al menos, se pudiera alimentar? Le mataba animales y ella bebía la sangre de los animales pa' poder recuperarse de esa anemia que padecía. Hasta que seguía enferma, enferma, enferma y dice que él ya se la trajo en un barco porque la perseguían. La querían eliminar en el trayecto. Tonce la traen en un cajón de acero dice. Y en ningún país le recibían. Hasta que el barco toca las costas de Perú y la desembarcan por acá por Pisco. Llegó el ataúd, pero la gente no sabía nada de quién se trataba.
>
> La enterraron y la gente normal. Pisco seguía normal hasta que en un programa de Cristina Saralegui, ese era un programa internacional, una persona logra ver por cable que

[28] I. Alejamiento. Un miembro del grupo se aleja; II. Prohibición. Al héroe se le prohíbe algo; III. Transgresión. El héroe transgrede la prohibición; IV. Conocimiento. El héroe y su antagonista entran en contacto; V. Información. El antagonista obtiene información sobre su víctima; VI. El engaño. El antagonista engaña a su víctima; VII La complicidad. La víctima, engañada, ayuda al antagonista; VIII. El daño. El antagonista causa daño a un miembro del grupo; IX. La mediación. Se pide u ordena al héroe partir para reparar el daño; X. La aceptación. El héroe toma la decisión de partir; XI. La partida. El héroe parte; XXII. La prueba. El héroe es sometido a una prueba para obtener una ayuda; XIII. La reacción. El héroe supera la prueba o no logra hacerlo. XIV. El regalo. El héroe recibe la ayuda, un objeto mágico para su travesía; XV. El viaje. La búsqueda del héroe lo conduce a otros lugares; XVI. La lucha. El héroe y su antagonista se enfrentan; XVII. La marca. El héroe es marcado por el enfrentamiento; XVIII. La victoria. El héroe derrota a su antagonista; XIX. La enmienda. Se repara el daño; XX. El regreso. El héroe regresa a casa; XXI. La persecución. El héroe es perseguido en su regreso; XXII. La ayuda. El héroe recibe la ayuda de alguien; XXIII. El regreso como incógnito. El héroe regresa sin ser reconocido; XXIV. El fingimiento. Un falso héroe hace suyos los logros del real; XXV. La tarea difícil. El héroe se enfrenta a una tarea difícil; XXVI. El cumplimiento. El héroe cumple con la tarea; XXVII. El reconocimiento. El héroe es reconocido; XXVIII. El desenmascaramiento. El falso héroe es desenmascarado; XXIX. La transfiguración. El héroe toma una nueva apariencia; XXX. El castigo. El antagonista recibe su castigo; XXXI. La boda. El héroe se casa.

[29] Estas dos leyendas pertenecen a ese amplio corpus de mujeres espectrales que presentan temas confluyentes con «El autoespista evanescente», con «la muerte personificada» y «La dama fantasma». Pueden revisarse los trabajos de Palleiro (2018), Terrón de Bellomo (2014) y Mañero Lozano (2021).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

una de las supuestas vampiras, una nieta de la vampira dice que una de sus abuelas se encontraba sepultada en una ciudad de Perú que se llamaba Pisco y que era vampiresa. Dio el nombre y el cuartel donde se encontraba. Una chica escuchó pe'. Una periodista de acá se ganó con todos los datos y se fue al cementerio a buscar. La chica se ha tomado como dos, tres días creo para buscar todas las tumbas y hasta que dio con ella pe'. Ahí empezó a propagar y que ella iba a revivir en un nueve de junio de hace ya como…, del año 93

Vinieron periodistas de todas partes del mundo; yo fui a ver. Fuimos todo el pueblo. La gente estaba acostumbrada a salir así como ahorita, pero la gente seis, siete de la noche ya casi no caminaba por la calle. Entonces la calle [estaba] así un poco sólidas[30]. Ya no caminaba la gente por el temor pe' que venía la vampiresa que se iba a reencarnar. La gente compraba su crucifijo, ajos, todo eso pa' dale la contra a la vampira ¿no? Y llegó el día esperado. En el cementerio habían holandeses, franceses. Los aviones llegaban a aterrizar a Pisco y todos con esa antena pe' que así nomás no se veían en Pisco pa' transmitir en directo. Ahí llegó las doce de la noche y nada. Los hechiceros esos que vienen del norte supuestamente ingresaron a la tumba y lograron clavarle la daga. Los brujos, los norteños pue. Bueno llegó las doce de la noche y todo el mundo frente a la tumba las luces, los flashes de las cámaras todo y nada. Como a las tres de la mañana nos hemos ido del cementerio. ¿Se reencarnará? Esa era la incógnita. Y vienen turistas y si vamos mañana a la tumba ahí vienen las parejas de enamorados piden pa' que los ayude, por salud, por unión de la pareja. La veneran pue y es la tumba que tú vas a encontrar más adornada y más con velas prendidas. Después del terremoto la tumba no le pasó nada porque decían que tenía poderes. (Viera, 2013a: 119-121).

Dividiremos la primera parte de esta leyenda en los siguientes motivos:

a) Ella curaba a las personas con hierbas, pero fue la gente quien la comienza a tildar de hechicera. (Motivo VIII de Propp: se divulga la noticia de una fechoría)
b) Por la difícil convivencia en su ciudad se retiran a las afueras, donde ella cae enferma de anemia y debe alimentarse con sangre de animales (Motivo I y II de Propp: La heroína hace caso omiso a la prohibición, es expulsada y llevada lejos de su casa).
c) Nadie les quería vender comestibles para sobrevivir (Motivo 3 de Pérez Brañez)
d) Ella fallece por enfermedad de pulmón y su esposo se ve obligado a buscar enterrarla lejos porque aún muerta la siguen persiguiendo (Motivo XXI de Propp: los héroes expulsados son perseguidos y no poseen voluntad para liberarse).
e) Se produce el viaje en barco de la fallecida Sarah Ellen en un ataúd y, a diferencia de otros lugares, Pisco acoge a la desconocida y la entierran en el cementerio de la ciudad (Motivo XV: El viaje entre dos espacios geográficos distintos)

Al inicio del relato observamos una inversión, ya que aparece el motivo VIII y luego los motivos I y II. Pérez Brañez (2009) refiere que generalmente la pareja cultiva amores incestuosos, aunque no siempre es así. En la versión de Markawasi recogida por Morote Best, por ejemplo, se propone: «Una pareja de enamorados vive en el pueblo y sus padres se oponen a estos amores» (Morote, 1988: 121). Lo que está presente en nuestra leyenda es la pareja que comete una infracción, pero no por incesto, sino la cura

[30] Para el narrador, este término quiere decir calle solitaria.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

con hierbas. El tema de la curandería solo está presente en el relato de Gerardo. En la V2 se nos dice que «Ella era oriunda del pueblo de Blackburn, Inglaterra, y que, desde su pueblo, tenía fama de vampiro, atribuyéndosele que succionaba sangre de la gente» (Colegio San Martín, 1999: 72). Por ejemplo, en la V3 «se menciona que era una mujer muy hermosa, casada, pero muy conocida por su afición a la magia negra y a los embrujos […] fue acusada de asesinato y la práctica de la brujería» (Huamaní, Huamaní y Quiroz, 2011: 49) y en la V4 el relato refiere a lo contado por los ancianos, la llegada del barco misterioso del que todos realizaban comentarios de ultratumba: «Unos decían que en sus bodegas se escondía un ataúd, la de la mujer del diablo. Otros en cambio que era la mujer del conde Drácula, que fue muerta en su tierra natal Gran Bretaña. Que por ser maldita, no dejaron que la enterrasen» (Allccaco, Echevarría y Neyra, 2013: 5-6). La impronta de la V2, V3 y V4 es relacionarla con el vampirismo, el contacto con el diablo y la brujería para hacer el mal. No nos detendremos a analizar sobre estas prácticas, ya que serán abordadas en otro acápite.

Los motivos I y II nos informan la causa del alejamiento de la pareja a las afueras de la ciudad. Podemos asumir este distanciamiento como la primera huida que emprenden los esposos. El motivo 3 de Pérez Brañez solo informa el retorno; sin embargo, el motivo 3 de Morote Best (1988) es más específico porque sí menciona el tema del hurto de alimentos, dinero u objetos. En nuestra leyenda, como no hay condiciones para la sobrevivencia, el esposo de Sarah se ve obligado a volver para comprar comestibles. En la V1 se sustituye el hurto por la intención de comprar. En las demás versiones se omite este motivo. El único punto de contacto entre la V1 y la V2 es el tema de la enfermedad. Mientras que en la V1 la esposa enfermó de anemia por no consumir alimentos, en la V2 la epidemia de anemia es viral y afectó a toda la población no solo a Sarah. Además, como su enfermedad la orilló a «nutrirse con sangre fresca de los animales recién sacrificados de los camales» (Colegio San Martín, 1999: 72), la población la catalogó de vampira. En la siguiente secuencia se desarrolla el motivo de Thompson C 932. Esta unidad refiere a la pérdida de la esposa por romper un tabú. Este motivo está presente en las versiones trabajadas, aunque por motivos diferentes como veremos a continuación. En la V1 muere de enfermedad de pulmón causada por la anemia. Las otras versiones refieren a la muerte de Sarah por ser vampira, bruja o estar maldita. Por ejemplo, para la V2 unos dicen que fue expulsada y otros «que ese tribunal la condenó a morir siendo clavada con una estaca en el corazón», en la V3 ella fue «encadenada y sellada viva en un ataúd de plomo». La V4 suprime la causa de muerte. El deceso de Sarah no calma a la población y continúa su persecución, y posterior viaje de su esposo con su cadáver. Notamos que la concurrencia del vampirismo solo se observa en la V2, V3 y V4 porque están más ligadas con el relato mediático construido por la prensa. La siguiente secuencia ya es un quiebre de la matriz folklórica «La huida mágica» y más bien el tema del viaje será el pie que permite anclarse a la siguiente matriz folklórica.

b) «El encuentro con la muerte» y «La dama fantasma»: *pretextos* de Sarah Ellen

Antes de pasar a la identificación de esta otra matriz folklórica en la segunda parte de la leyenda estudiada, identifiquemos sus unidades episódicas: «el encuentro» de un hombre joven con una muchacha en un baile, un hotel o un espacio similar; «la despedida» de ambos, ella conservará alguna huella o rastro que le permita al joven reconocerla (una mancha en su ropa, u otro similar); «la búsqueda» de la muchacha emprendida por el joven; «el hallazgo» de su casa o de su tumba; y «el reconocimiento» como persona muerta a partir de los indicios que encuentra quien la está buscando (Palleiro, 2018).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

Durante su análisis de las variantes de «La dama fantasma», Palleiro (2018) hace hincapié en la flexibilidad de los núcleos sémicos de una matriz pretextual para poner de relieve cómo en algunas variantes pueden alterarse el orden entre bloques textuales con el fin de agregar, eliminar, cambiar de posición, incluso reemplazar unidades temáticas a nivel micro o macro. Este preámbulo nos permite señalar que en esta leyenda las unidades de «el encuentro» y «la despedida» se han visto desplazadas por el tema del viaje. Recordemos que su esposo escapa con ella en barco porque «la perseguían y la querían eliminar en el trayecto». El narrador ofrece un contexto geográfico concreto y ofrece datos del itinerario recorrido en el viaje: «Y en ningún país le recibían. Hasta que el barco toca las costas de Perú». Toda esta información otorga verosimilitud a lo narrado por Gerardo y, al mismo tiempo, le permite pasar de una narración *in illo tempore* a una con un ambiente más realista y contextualizada con su realidad, como el viaje en barco, el rechazo en varios países, la llegada a Pisco y el programa de televisión anunciando la existencia de una supuesta vampira. Esta inserción temática le permite al narrador expandir el relato y brindar un contexto secuencial que más adelante sirva para dar pistas de su paradero y se inicien las otras unidades temáticas: «la búsqueda», «el encuentro» y «el reconocimiento».

Es importante señalar que en las otras versiones (V2, V3 y V4) sobre Sarah Ellen se omiten estas otras unidades secuenciales. Veamos a continuación:

> Como nadie quería recibir ese cadáver, su esposo tuvo que traerla hasta Sudamérica. El hecho es que ambos llegaron a Pisco, en donde, después de pagar cinco libras peruanas y veinte céntimos a la Beneficencia Pública de Pisco, su esposo logró que fuera sepultada en el Cementerio General. Dicen que el ataúd que contenía su cuerpo despedía un extraño calor, por lo menos así lo habrían manifestado los estibadores pisqueños que la transportaron desde el muelle hasta el cementerio. Los marineros del barco que la trajo desde Inglaterra, en una de sus borracheras, habrían manifestado que habían transportado el cadáver de una mujer vampiro, pues ningún país la quiso recibir y que antes de morir habría jurado que resucitaría ochenta años después de su muerte, es decir, el 9 de junio de 1993. (Colegio San Martín, 1999: 72)

> Después del citado programa el interés por la historia de Sarah Ellen se dispara[31]. La gente empezó a visitar el cementerio; abundaron los rumores sobre lo que sucedería cuando regrese. Cuando se le preguntó acerca de la historia a un funcionario de la embajada británica informó: "Ella murió en Blackburn, el pueblo tuvo miedo, pero no se atrevió a dejar su cuerpo enterrado allí. Me temo que la leyenda se ha apoderado de Pisco. Creen firmemente que la mujer era un vampiro y regresará a atormentarlos a ellos. Las personas están llegando de todo el país. Es bastante increíble". (Huamaní, Huamaní y Quiroz, 2011: 50)

> […] que por ser maldita no dejaron que la enterrasen; por eso su esposo iba de puerto en puerto para darle cristiana sepultura. Sin tantos papeleos, la difunta, llamada Sarah Ellen, fue enterrada en el cementerio general bajo un mar de comentarios e historias de terror. El tiempo es el soberano que desviste a las historias, dando conocer la verdad y sus toques de fantasía. Así fue, ya en 1993 llegó al clímax la leyenda de la vampira de Pisco, que no era otra que la enigmática Sarah. Ya que se comentaba que iba a resucitar para castigar a aquellos que la trataron mal. (Allccaco, Echevarría y Neyra, 2013: 6).

[31] Es un localismo que significa despertar el interés.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

A primera vista observamos que en esta leyenda no hay referencia explícita alguna al encuentro amoroso entre un joven y una muchacha donde se reconozca que él está vivo y ella sea un ser espectral. La V1 omite el tema del encuentro de los jóvenes fuera del espacio del cementerio. Lo que sí está presente es el tema de «la búsqueda», «el hallazgo» y «el reconocimiento». En la V1 es el programa de televisión quien ofrece los datos de la supuesta vampira y con estos datos es que la periodista busca entre todas las tumbas del cementerio para hallar la de Sarah. El tema de «reconocimiento» también se produce allí, ya que su condición de vampira muerta se conoció desde el inicio. Las otras versiones (V2, V3 y V4) omiten la búsqueda, el hallazgo; sin embargo, «la gran grieta» que apareció en su tumba es el indicio que en la V3 se indica como la señal que permitiría dar crédito a la afirmación de que allí está enterrada una vampira. En la matriz folklórica, «El encuentro con la muerte», está presente lo erótico y lo tanático; sin embargo, en estas versiones solo está presente la imagen mortuoria no la erótica.

5. Realidad y ficción: construcción y hierofanización sacral de Sarah Ellen y otros personajes de las leyendas pisqueñas

En este apartado observaremos como algunos de los itinerarios narrativos de esta leyenda presenta una hierofanización sacral en su matriz, rasgo característico de la literatura oral pisqueña. Para este análisis, citaremos cinco relatos, de los cuales tres provienen del texto que consideramos base del pasado por ser la primera recopilación de la narrativa de la zona. Me refiero a los que están contenidos en *Monografía de Pisco* y en *Cuentos, relatos y cosas añejos del pueblo de Pisco* (1937) de Castillo Negrón[32]. Las otras dos narraciones provienen de nuestra recopilación *Desde la otra orilla. La voz afrodescendiente*[33] (2013a). Ambas publicaciones contienen relatos sobre brujas, aparecidos, pactos con el diablo, carcachas y penas que son los protagonistas constantes que aparecen en las recopilaciones sin importar si son antiguas o más contemporáneas. En las historias, «La bruja de la playa» (Castillo Negrón 1947: 479-480) y «San Andrés[34]» (Castillo Negrón, 1937: 92-93) encontramos a dos pobladoras de la zona (Juana Macao y la señora Catita) que viven por los alrededores de la playa y son identificadas por los

[32] Fue un historiador local que publicó los libros *Monografía de Pisco* (1947), *Cuentos, relatos y cosas añejos del pueblo de Pisco* (1937) y *El terruño: libro que en Pisco trata por primera vez de resolver el problema del pasado histórico de la provincia* (1939), libro íntegro que forma parte de uno de los capítulos históricos de *Monografía de Pisco.* Este segundo libro se encuentra en el cuarto capítulo de la *Monografía de Pisco* bajo el título de «tradiciones, costumbres, creencias y supersticiones» con excepción de los relatos «San Andrés» y «La carcacha del teatro viejo». El autor contó con prestigio dentro de la ciudad y es el referente bibliográfico básico de los autores pisqueños que han publicado sobre la ciudad. Mientras que *Monografía de Pisco* es una fuente que documenta la historia local a través de diarios de viajes, boletines, anales, revistas locales, revistas del archivo nacional, diarios de la época, libros publicados por historiadores, geógrafos, arqueólogos. Cabe señalar que también registró sucesos cotidianos de la ciudad que evidencian el panorama de la composición social de la zona y documentó las costumbres y las festividades que aún hoy es posible hallar en la memoria de los pobladores.

[33] El libro fue producto de un trabajo de campo que la investigadora realizó durante diez años (2003-2012).

[34] Otros relatos contemporáneos sobre brujas que fueron recopilados en el 2013a son los siguientes: «Es una bruja me dijo mi apá», «San Andrés es la mata de las brujas en Pisco», «Una bruja estaba en una planta de choclo», «La mamá de la chica es bruja», «Como contrarrestar el daño que hacen las brujas», «Mi papá era curandero», «Cómo espantar las brujas», «Para curar el daño tienes que ir con curandero», «Las brujas blancas hacen cosas buenas para llegar a Dios», «Cuando hacen daño la persona se seca», «El saber se transmite de padre a hijo y de hijos a otros», «Los saberes se heredan» y «Sarah Ellen». (Viera, 2013a)

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

habitantes como brujas que salen a volar o se transforman en animales para cometer sus fechorías. Según las narraciones, ambas mujeres estaban aliadas con el diablo. Mientras que a Juana Macao la hirieron con un puñal untado con el aceite de la lámpara del sagrario que estaba en el altar de la iglesia y fue a morir a su casa, a la otra la atraparon los pobladores y murió de muerte natural. La leyenda «La carcacha de la calle del teatro viejo[35]» (Castillo Negrón, 1937: 62-65) narra la historia de una hermosa mujer llamada Adela que mantiene amoríos con un hombre casado. Debido a la transgresión social ella reaparece como una carcacha que deambula por la ciudad en búsqueda de la salvación de su alma.

Otro personaje sobre el que se ha tejido historias es Alfonso Rivas, poblador pisqueño ya fallecido hace varios años. Este personaje ha originado otra serie de relatos que posee cuatro versiones. En la primera, «Mi tío Alfonso nunca fue malo[36]» (Viera, 2013a: 146), se dice que Alfonso fue una persona religiosa que se sacó la lotería, pero para la gente de la zona hizo pacto con el diablo (compactado) y su riqueza le fue otorgada por el diablo. Las otras tres versiones se concentran en narrar los sucesos maravillosos que ocurren en su casa, cómo hizo pacto con el diablo y cómo se encontró una suerte de oro. Finalmente, otro personaje histórico sobre quien existe una leyenda urbana y del cual se derivaron varias versiones, es el hacendado Montero. En el relato «En la hacienda Caucato penan» se cuenta la historia de Montero[37] quien fuera dueño de la hacienda Santa Rosa de Caucato, una de las haciendas jesuitas más importantes de la zona que luego pasó a manos de otros compradores (Cajavilca, 2000). Según la leyenda la falta de agua lo obligó a pedirle al diablo que construyera un sequión para que pase el agua del río a sus tierras. Si el diablo lo concluía antes de que amaneciera, se llevaría su alma. Caso contrario se iría derrotado y sin el alma de Montero. Sin embargo; cuando el hacendado percibió que el diablo le estaba ganando empleó una argucia para que el gallo cante antes del amanecer. Al escuchar el canto del gallo el diablo se fue y dejó todo inconcluso. En algunas versiones, a la muerte del hacendado sí se llevó su cuerpo.

En los cinco relatos citados, es posible encontrar pobladores históricos reales que forman parte del mundo representado de las narraciones. A la asimilación de elementos reales que asimila un autor-narrador para construir su relato con elementos, ideas y personajes tomados de la realidad, Benjamín Harshaw (1997) los denomina campos de referencia (CR). Un CR posee una multitud de marcos de referencia (mr)[38] entrecruzados e interrelacionados de diversos tipos: personajes, acontecimientos, situaciones, ideas diálogos, etc. Cuando leemos un libro, obtenemos información heterogénea e inconexa (ideas, personajes, descripciones de lugares, etc.) que es percibida como un punto diverso

[35] En la recopilación contemporánea, es posible seguir encontrando varios relatos sobre carcachas: «Pá, pá, papáaaaaaaaaaaaa gritaba la carcacha», «Por acá por Ocas, allá arriba andaba una carcacha» y «Una carcacha es un alma muerta que ha cometido un pecado» (Viera, 2013a)

[36] Otros dos relatos contemporáneos sobre el tío Alfonso son los siguientes: «Mi tío Alfonso», «El diablo estaba cuidando la casa de Alfonso» y «Una vez mi tío Alfonso se encontró una suerte de oro». (Viera, 2013a)

[37] La familia Montero pertenece a ese grupo de empresarios nacionales de fines de siglo XIX e inicios del XX que fue emergiendo y se convirtió en uno de los dueños de las varias de las haciendas más importante de la región, como lo fueron Santa Rosa de Caucato, Batán Grande, La Viña, Santa Ana y Hacienda Caudivilla. Posteriormente, como empresarios agroindustriales invirtieron en la construcción de ferrocarriles de Tarapacá. (Véase Reyes, 1998).

[38] Los marcos de referencia son continuos semánticos de dos o más referentes sobre los cuales se puede hablar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

dentro de un amplio mapa. Un texto literario posee un CRI (campo de referencia interno) y un CRE (campo de referencia externo), por eso es posible hallar elementos del mundo representado en el CRI que pueden confrontarse con el CRE.

Ello explica que Juana Macao, ña[39] Catita, Adela, Alfonso, Montero y Sarah Ellen personajes principales de los relatos «La bruja de la playa», «San Andrés», «La hechicera ña Catita» (recopilado por el colegio San Martín), «La carcacha de la calle del teatro viejo», «Mi tío Alfonso», «Mi tío Alfonso nunca fue malo», «El diablo estaba cuidando la casa de Alfonso», «En la hacienda Caucato penan» y «Sarah Ellen» sean cotejables con personas reales que vivieron o llegaron a Pisco. El CRI se sirve del CRE seleccionando elementos y reorganizando sus jerarquías para crear un campo autónomo el cual está configurado de acuerdo con el mundo real; sin embargo, la selección será parcial y sesgada. Un CRI es un objeto semiótico multidimensional que no presenta un despliegue lineal, sino un haz de estructuras heterogéneas: acontecimientos, personajes, escenarios, ideas, temporalidades, situaciones sociales, políticas, etc., que interactúan entre sí y con otras estructuras textuales. La naturaleza bipolar de los campos de referencia hace posible que el carácter ficcional de una obra literaria no sea una invención, ya que también puede tomar como base observaciones u experiencias verídicas.

La interrelación entre la realidad y la ficción también es posible gracias a la mentalidad mitológica que posee una sociedad como lo demuestra Thomas Pavel (1995). Según el autor, este tipo de sociedad posee tres tipos de aseveraciones: las de hecho (que son las de la vida cotidiana), las aseveraciones verdaderas (referidas a dioses y héroes) y las aseveraciones ficcionales (que incluyen historias diferentes de los mitos). La existencia de la permeabilidad de las fronteras, propuestas por Pavel (1995), promueven la convivencia de la ficción con la no-ficción y permite la transferencia semántica entre ambos niveles. Un acontecimiento real, histórico u ordinario puede pasar a mitificarse[40] y/o transformarse en leyenda otorgando «vivacidad y significación a los seres y los acontecimientos. Ello ocurre no porque los contrasta con esquemas convencionales, sino porque los sitúa dentro de dichos esquemas, sobre todo al transportarlos más allá de las fronteras de la realidad insignificante hacia las fronteras del mito» (1995: 99).

Ejemplificaremos lo expuesto tomando a un personaje sobre el que se ha creado múltiples historias, nos referimos al señor Alfonso, protagonista de los relatos «Mi tío Alfonso», «Mi tío Alfonso nunca fue malo» y «El diablo estaba cuidando la casa de Alfonso». Según lo narrado por Juan Carlos Rivas Custodio y los pobladores de Pisco, él se encontró un entierro de oro e hizo un pacto con el diablo. La obtención del oro lo volvió un hombre poderoso y con dinero, pero miserable con los demás. Esa es la leyenda

[39] Coloquialmente en la Lima del siglo XIX e inicios del XX se usaba la palabra «ña» como abreviatura de señora.

[40] Pavel sustenta esta afirmación con la balada de un folklorista ruso. Un joven novio hechizado por un hada silvestre es arrojado por un precipicio, pocos días antes de que pueda casarse con su novia; al día siguiente unos pastores encuentran su cuerpo y lo llevan a la aldea, donde lo espera su novia. Ante los sucesos funestos la novia entona un hermoso lamento de muerte. Cuando el investigador pregunta por la fecha de los acontecimientos le dicen que fue hace mucho tiempo. Sin embargo, descubre que los sucesos son de apenas hace cuarenta años atrás y que la supuesta víctima murió por un casual accidente cuando cayó por el barranco. El joven fue encontrado por los aldeanos, quienes lo llevaron de retorno y expiró a los pocos días.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

urbana que sobre él se ha construido y es la que se difunde por la ciudad. Por otro lado, para sus demás familiares (Sensión Rivas y su hijo Gerardo) que vivieron con él hasta sus últimos días, el dinero fue fruto de sus ahorros y de un premio que se ganó en la lotería. Además, lo describieron como un hombre sumamente religioso, pues siempre andaba con su biblia en la mano y falleció en paz con Dios.

Sin importar si estos protagonistas de estas leyendas provienen del siglo pasado o han sido recientemente incorporados en los relatos que se cuentan en la ciudad, como el caso de Sarah Ellen, se constituyen como personajes modelo alrededor de los cuales se construyen historias que sintetizan una época y articulan la ética de toda una comunidad ya sea en el cumplimiento o en la transgresión de valores, que al ser infringidos generan una culpa o un delito. Desde la perspectiva de Sánchez Parga (1989), así como la memoria colectiva recoge el evento episódico más conocido y más ampliamente compartido por el grupo, también reemplaza las imágenes de antaño buscando otras nuevas con el objetivo de tapar los olvidos, los vacíos y las fugas del tiempo para devolver a la memoria colectiva experiencias fundadoras y reconstructoras del grupo social sustituyendo, seleccionando o rectificando hechos del pasado.

Contextualizando estas afirmaciones con el escenario pisqueño tenemos que un personaje como el de Sarah Ellen, al igual que los otros protagonistas de los relatos que circulan por la ciudad, también se convierte en una estratagema de memoria que logra restituir el pasado histórico de brujas, carcachas, pactos con el diablo, entre otros eventos inexplicables que sucedían en Pisco. Esta creencia en sucesos que escapan a toda racionalidad fue documentada por Amadeo Frazer en un diario de viaje de esta manera: «estas pobres gentes se quedan como los demás criollos españoles [que] están tan obsesionados por mil apariciones, sean estas reales o imaginarias, que hacen de ellas el principal objeto de su devoción (Frazier, [1712] 1982: 163).

La característica esencial de estos sujetos es su alta «densidad significativa» para quienes construyen historias alrededor de ellos. Además, en estas leyendas se evidencia la existencia de un imaginario mítico que sigue presente en la memoria oral de sus habitantes pese al paso del tiempo. En este sentido la memoria oral se erige como el soporte que Ronald Eyerman (2011) llama «mapa cognitivo», pues está conformado por los valores culturales y las formas estéticas de representación simbólica que se reproducen en los discursos con la finalidad de recuperar o reinventar la tradición. Es la manera como los individuos piensan la vida en sociedad y cómo esta vincula la memoria y la identidad colectiva con una tradición común. Tanto la confluencia temática como el entramado simbólico contenido en las narraciones forman parte de la historia de la ciudad, por eso hay relatos sobre carcachas que traen al imaginario los castigos sobrenaturales por transgredir las normas sociales; los gentiles que provocan la reaparición de tiempos pasados (los incas); los tapados que castigan la ambición de los hombres y convocan la valentía, la audacia, el saber tradicional y la conducta ritual de quienes lo practican; las brujas que traen al presente las prácticas del curanderismo tan duramente sancionadas durante la colonia; las penas que reaparecen en la ciudad cuando sus habitantes infraccionan las conductas inadecuadas de los hombres contra las mujeres o atentan contra el orden social y moral, las calaveras que muestran la relación cotidiana con la divinidad y con la muerte —además de representar la simbolización sincrética del imaginario andino-occidental—, el hacendado que trae a la memoria el pasado histórico de la localidad sobre la esclavitud y sobre quienes vivieron el

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

duro trabajo del sistema opresivo del yanaconaje (chinos y negros) y, finalmente, el diablo que convoca el enfrentamiento de las fuerzas del bien con las del mal.

La permanencia de estas estructuras cognitivas se debe a la preexistencia de personajes que perennizan una etapa y logran mantener vivo en el inconsciente colectivo a estos seres míticos del mundo de la noche que conviven día a día con el poblador pisqueño. A esta clase de seres, los hemos denominado *personajes epifánicos*, pues a través de ellos se revela o manifiesta lo sagrado y se constituyen como *núcleos paradigmáticos*. Este término lo emplea Terrón de Bellomo (2007) para referirse a los «relatos que relacionan y aglutinan relatos base con sus respectivas versiones y contiene variaciones del que las historias particulares son solo derivaciones» (2007: 109-110). Para este artículo, emplearemos la noción para referirnos a los personajes con características base y de los que se pueden derivar otros con los mismos rasgos, según detallamos a continuación:

a) Son personajes extraídos de la realidad cotidiana que se vuelven *epifánicos* debido a distintos motivos como una infracción social cometida, algún evento trascendente y por contacto con un ser humano, animal, objeto o cualquier otro elemento de la naturaleza que de pronto cambia su vida y los transforma hierofanizándolos y dotándolos de sacralidad. Entonces este personaje se convierte en otro y asume características sobrenaturales, pero sin cambiar su aspecto externo. Así tenemos que varios de los protagonistas de los relatos que se cuentan en la zona tienen su referente real con algunos pobladores o personajes históricos reales como Alfonso Rivas, Juana Macao, Adela, Sarah Ellen y la señora Catita.
b) Aparecen como receptáculos de una fuerza extraña que además de hacerlos diferentes, cambia automáticamente el espacio donde habitan manifestando la inserción de lo sagrado en un espacio profano. Una muestra de ello lo tenemos en la tumba de Sarah Ellen, la casa del tío Alfonso, la hacienda Santa Rosa de Caucato, todos ellos lugares donde ocurren una serie de sucesos inexplicables.
c) Son personajes que no se desvanecen con el tiempo, es decir, su constitución se ve perennizada debido a la naturaleza simbólica de su origen, la misma que los torna invulnerables. Además, siempre retornan al imaginario pisqueño ya sea como personajes del pasado o con la reapropiación de otros tomados de la realidad cotidiana. Ello explica las historias sobre carcachas, brujas que se transforman en animales, penas que transitan por las calles, el diablo que hace de las suyas por la ciudad y hacendados que retornan bajo la imagen del hacendado abusivo y codicioso que maltrata a sus esclavos.
d) Se constituyen como *núcleos paradigmáticos* porque condensan la historia de una localidad, es decir sintetizan un pasado mítico, un tiempo perdido que revela la nostalgia de la época que se fue y ya no volverá.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

e) Son capaces de asimilar otros significantes, o sea que pueden cambiar de aspecto y reaparecer como otro, pero su connotación simbólica, su significado es el mismo no varía, como Sarah Ellen quien sufrió dos transformaciones primero curandera/vampira luego santa.
f) Aseguran su supervivencia volviéndose «personajes familiares» para los pobladores (bruja, carcacha, penas, diablo, compactado, etc.) y asumiendo significantes del mundo cotidiano como un tío, una hermana, una suegra, un amigo, un hacendado o un poblador cualquiera.
g) Son personajes articuladores de una serie de historias que revelan la ética, la religiosidad y la vida social de toda una comunidad ya sea en el cumplimiento o en la transgresión de sus valores.
h) La característica esencial de estos sujetos es su alta «densidad significativa» para quienes construyen relatos sobre ellos, de ahí que los doten de múltiples sentidos y poderes sobrenaturales.

De la compilación contemporánea *Desde la otra orilla la voz afrodescendiente* (Viera, 2013a), los personajes que poseen los rasgos antes descritos son el hacendado Montero, el tío Alfonso y Sarah Ellen. Mientras que de la recopilación de Castillo Negrón en sus libros *Cuentos relatos y cosas añejos del pueblo de Pisco* (1937) y en *Monografía de Pisco* (1947) están Juana Macao Juárez, la señora Catita o ña Catita, según el vocablo de la época, y Adela. Tenemos a seis sujetos de estado que luego de pasar por un evento sufren una transformación y pasan de un estado disyuntivo a un estado conjuntivo.

(S_1 v O) donde S_1 = Sarah Ellen, el hacendado Montero, el tío Alfonso, Juana Macao, Ña Catita y Adela

O = tener -poder y un saber hacer

Así que el sujeto de estado S_1 (formado por los personajes epifánicos) se encuentra en disyunción con el objeto de deseo O (O = un poder y un saber-hacer). Luego de sufrir una transformación, la cual habrá de producir un cambio de situación, este sujeto de estado adquiere un poder y un saber-hacer gracias a un sujeto operador (S_3) que pondrá en marcha su transformación. Resumimos lo expuesto a continuación:

$$S_3 \longrightarrow \quad [(S_1 \text{v } O) \longrightarrow (S_1 \wedge O)]$$

Donde:

S_3 = es el sujeto operador que pone en marcha la transformación
S_1 = sujeto en estado inicial
O = es el poder que se ha de adquirir y que transformará su estado.

Este proceso de transformación de un estado a otro produciendo cambios de estado se resume en el siguiente cuadro:

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

	RELATOS						
	«LA BRUJA DE LA PLAYA»	**«LA CARCACHA DE LA CALLE DEL TEATRO VIEJO»**	**«SAN ANDRÉS»**	**«SARAH ELLEN»**	**«SARAH ELLEN»**	**EL HACENDADO MONTERO**	**«EL TÍO ALFONSO»**
Personajes históricos reales	Juana Macao	Adela	Señora Catita (Ña Catita)	Sarah Ellen Roberts	Sarah Ellen Roberts	Manuel Montero	Alfonso
Antes No saber- no poder	Mujer viuda que vive sola en la playa	Mujer soltera y vive sola	Mujer común	Curandera fallecida que estaba en el cementerio	Vampira/ curandera	Dueño de la hacienda Santa Rosa de Caucato	Poblador común de Pisco
Agente transformador	Contacto con el diablo	Mantiene relaciones con su compadre	Vive en San Andrés, lugar conocido como originario de las brujas	Programa de televisión	Terremoto año 2007	Contacto con el diablo	Contacto con el diablo
Motivo/evento de la transformación	Pacto con el diablo	Incesto	Aliada con el diablo[41]	Amante de Drácula	No se derrumba su tumba después del terremoto.	Pacto con el diablo	Pacto con el diablo
Transformación del espacio	Su casa se torna un espacio de refugio y transformación	No se menciona[42]	No se menciona	Su tumba se torna en un espacio indestructible (se mantuvo en pie en el terremoto del 2007)	Su tumba se transforma en lugar de peregrinación	Penan en la hacienda y es escenario de sucesos insólitos.	Su casa es espacio de sucesos inauditos (él vuela por los aires)
Resultado de la transformación	Bruja	Carcacha	Bruja	Vampira	Santa local protectora de los enamorados	Compactado con el diablo	Compactado con el diablo
Duración de la transformación	Permanente	Permanente	Permanente	Temporal	Permanente	Permanente	Permanente

[41] La historia local de la zona revela que San Andrés es a Pisco como Cachiche es a Ica, ambos lugares son considerados enigmáticos porque allí habitan las brujas. En las leyendas locales, se menciona que una mujer es bruja cuando hizo pacto con el diablo (es una compactada), por lo tanto, hay una relación estrecha con un ser mítico que lo dota de ese rasgo sobrenatural que caracteriza a este tipo de personajes.

[42] En el relato no se menciona la transformación del espacio, sin embargo, en las otras historias más contemporáneas sobre carcachas que se cuentan en la ciudad estas no permanecen en un solo lugar. Además, vagan por espacios solitarios, los cuales se convierten en lugares sobrenaturales e intransitables sobre todo en las noches.

6. Sarah Ellen curandera y santa

Sara Ellen es un personaje que hace poco más de tres décadas fue incorporado al imaginario pisqueño. La única documentación historiográfica que existe sobre ella son los datos sobre su lápida: «en memoria de Sarah Ellen, amada esposa de JP Roberts de Blackburn, Inglaterra. Nacida el 6 de marzo de 1872 y murió 9 de junio de 1913», la partida de defunción que está en la municipalidad y la información que es posible encontrar en las redes sociales.[43] Allí se desmiente la historia de la existencia de la supuesta vampira y se afirma que fue una tejedora de Burnley que falleció de un paro cardiaco seis días después de haber traído a un niño al mundo.

La historia de la vampira y el temor a la reencarnación quedaron atrás y ahora la Sarah Ellen de la versión de Gerardo no es el de la mujer vampira, sino un personaje epifánico que ha sido incorporado al imaginario local con las características de una bruja andina que practica el curanderismo y, posteriormente, después de una segunda transformación, se le identifica como una santa. Eso explica por qué ahora hallamos en su tumba agradecimientos por los favores concedidos.

A diferencia de la historia sobre la vampira que predomina en la narrativa, en la tradición oral este relato se afincó junto a otros y se construyó en base al saber colectivo, a los aspectos de la vida cotidiana de los pisqueños y a la historia local de la zona que se trasmite de una generación a otra a través de la voz. Hay otras tres versiones que se difunden en la ciudad donde se añaden otros elementos que la conectan con la imagen del vampiro. Cabe resaltar que estas otras versiones presentan un mayor grado de manipulación debido a que estas incorporaciones son parte de la composición y redacción de un texto con una clara intencionalidad: crear el mito de la mujer vampira. En la V2, además del conocido programa *El show de Cristina*, agrega varios núcleos temáticos como su relación amorosa con el conde Drácula, el proceso de juzgamiento en un tribunal, la epidemia viral de anemia que la llevó a alimentarse de sangre de animales (mientras ella se sanaba los pobladores enfermaban de anemia), la condena a muerte con una estaca, entre otros elementos que permiten catalogarla como vampira. La V3 presenta cuatro partes: a) «Introducción» donde se menciona que fue sometida a juicio y declarada culpable por asesinato, brujería y vampirismo; b) «Orígenes», en este apartado se reitera su afición por la magia negra, los embrujos y la negativa de enterrarla en tierra consagrada; c) la siguiente se titula «Comienza la leyenda: julio de 1993». Además de lo señalado en otras versiones se menciona una señal aparecida en la tumba de Sarah Ellen «una gran grieta apareció misteriosamente en la tumba, sin duda esto habría tenido algún efecto sobre la audiencia que vio el show en Pisco». Más adelante los pobladores compran cruces, ajos, estacas y hasta realizan exorcismos para evitar el regreso de la vampira. Cierra este apartado con la interrogante «¿estamos en Perú o en Transilvania?»; d) el último apartado, «Después del 2007», se narra la transformación de la vampira después del terremoto en una santa del amor. En la V4 la certeza de que es una vampira no es tan evidente. Aunque sí hay mención de los objetos que ayudan a combatirlos como el ajo, los crucifijos y el agua bendita, hay un titubeo en la

[43] Hay varios canales de YouTube y un diario de origen británico donde se desmiente la historia de Sarah Ellen, tal como se presenta a continuación: «Vampiro aparecido en ciudad peruana es desenmascarado como una desafortunada turista británica. (Mi traducción)». Puede revisarse el link: http://www.dailymail.co.uk/news/article-1186290/Vampire-haunting-Peruvian-village-unmasked--tragic-British-holidaymaker.html. https://www.infobae.com/america/peru/2022/05/21/cientos-de-curiosos-y-un-fiscal-que-no-dejo-que-abrieran-su-tumba-la-leyenda-de-sarah-ellen-la-mujer-vampiro-que-aterrorizo-pisco-y-hoy-tiene-creyentes/ https://larepublica.pe/datos-lr/respuestas/2022/06/01/sarah-hellen-el-mito-de-la-mujer-vampiro-que-fue-enterrada-en-pisco-dracula-evat/

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

narración el informante. Él no afirma con certeza los sucesos, pues continuamente utiliza marcadores discursivos que denotan duda: «*cuentan* los ancianos que hace muchos años, llegó a Pisco un barco misterioso […] *unos decían* que en sus bodegas se escondía un ataúd, la de la mujer del diablo. *Otros en cambio* que era la mujer del conde Drácula […] *se comentaba* que iba a resucitar» […]. «¡Nada pasó! La dulce Sarah dormía el sueño de los justos» (Allccaco, Echevarría y Neyra, 2013: 5-6). A Sarah Ellen se le sigue vinculando con el diablo y el conde Drácula, pero ni se menciona el programa de televisión que avisó el lugar de reposo de la supuesta vampira. También surgió una canción que conservó en gran medida los motivos de las versiones que circulan en la ciudad.[44]

a) Nadie la recibía por temor a lo acaecido en su ciudad (transgresión).
b) Su ataúd llegó de un puerto lejano y desembarcó en Pisco (viaje).
c) El alcalde acepta que se sepulte en la ciudad.
d) Se menciona que fue amante de Drácula (evento que la transforma en ser sobrenatural: vampira).
e) Se espera que resucite para combatirla con ajos y estacas (rituales para que no regrese de la muerte).
f) El alma de la vampira nunca aparece.

Aunque no es un objetivo realizar un estudio estilístico de esta canción, sí nos interesa poner de relieve el interés local por construir el personaje del vampiro. A diferencia de estas versiones, la ofrecida por Gerardo Gamero (Viera, 2013a) posee núcleos temáticos que la conectan con la historia local de la zona, por eso el narrador nos circunscribe a la concepción de idolatría y hechicería que se condenaba durante la colonia, ya que en su imaginario no existe la bruja ni la vampira europea sino una curandera con el conocimiento sobre el uso de las hierbas que le permiten curar a las personas. Ello explica por qué la imagen de la vampira se diluyó y ahora se presenta a una mujer que fue condenada por practicar el curanderismo

El personaje de Sarah Ellen vino a sumarse a otros de similares características en los que también ocurrió un cambio de estado y todo un proceso de construcción que le permitió adquirir rasgos identitarios locales y, al mismo tiempo, ir perdiendo elementos que la conectaban con la imagen vampírica que fue construida a pocos años de emitido el programa de televisión. Van Gennep (1943) explica que este tipo de relato no se forma inmediatamente después de un acontecimiento, todo lo contrario, se modela poco a poco, se complica y se fija relativamente. Además, es posible que los hechos históricamente separados se yuxtapongan para cohesionar una historia. Tomando estas afirmaciones como premisas para el estudio de esta leyenda urbana pasaremos a detallar las secuencias que estructuran el relato después de diez años de que se conociera la historia de Sarah Ellen:

[44] Esta canción, titulada Sarah Ellen, fue compuesta por el cantautor peruano Julio Andrade. A continuación, dejamos la letra de la canción: Una mañana brumosa / De altitud de 110 / llegó de un puerto lejano / un caballero ingles / fue inútil su recorrido / nadie la quiso aceptar / temían por lo ocurrido / allí en su ciudad natal / El caballero correcto / supo muy bien explicar / al alcalde y al prefecto / nada malo iba a pasar/ My lady Sarah ya duerme / nunca más despertara / de noche tan 100 años / no hay vuelo de allá pa'ca / Sarah Ellen/ quiere descansar / Sarah Ellen déjenla dormir / Pasaron 80 años / Y el murmullo empezó / El pueblo revoloteado / el plazo ya se cumplió / El centro es lluvia y hermosa / nadie la va a rechazar / de veras es peligrosa / Drácula la supo amar / A las 12 de la noche / clavos estacas, agua bendita y mucho ron / Sarah, Sarah Ellen / todo el mundo la esperaba / y a la fiesta no asistió / Saritah es mosca / Sarah Ellen / quiere descansar / Sarah, Sarah Ellen / cuando vivió nunca imaginó / que iba a ser una leyenda / En Pisco, Sarita / Sarah, Sarah Ellen / las 12 ya van a dar / Sarita ya va a llegar / escóndete / Sarah Ellen / Déjenla dormir

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

1. Situación inicial: ruptura de un orden
2. Transgresión y posterior castigo
3. Huida, viaje y llegada de incógnito a un nuevo lugar
4. Aparición del ser sobrenatural
5. Adquisición de un saber / conjuros para que no vuelva al mundo de los vivos
6. Desaparición de la supuesta vampira/ aparición de la santa

Esta organización de las secuencias nos permitirá realizar distintas operaciones como: separar las funciones que forman parte de la matriz folklórica, detectar las nuevas unidades narrativas que fueron incorporadas por los narradores de este relato y establecer los vínculos que acercan al personaje de Sarah Ellen con los arquetipos del vampiro, aunque con una imagen desacralizada.

La situación inicial (1) tiene dos partes. La primera, inicia con la llegada de su esposo al muelle de Pisco con el ataúd donde estaba su cuerpo. En la segunda parte, la analepsis nos lleva a la vida que lleva en Blackburn donde curaba con hierbas y por eso la catalogaban como hechicera y bruja. La secuencia (2) transgresión y posterior castigo posee los siguientes núcleos narrativos: a) se alude a la expulsión como castigo por una transgresión cometida (téngase en cuenta que anteriormente se contextualiza que las brujas o hechiceras se les quemaba vivas), pero en el caso de Sarah Ellen es expulsada de la ciudad por practicar curandería. Habría que mencionar que este dato no estaba presente en las primeras versiones que circulaban por Pisco, b) la anemia contraída por falta de alimento, c) el espíritu de sobrevivencia la lleva a alimentarse de la sangre de los animales que le mataba su esposo. La secuencia (3) persecución, huida, viaje y llegada de incógnito a un nuevo lugar es una de las más extensas en su desarrollo, pues opera como un núcleo narrativo susceptible de sufrir adaptaciones y asumir incorporaciones de nuevos personajes y motivos, como ocurre en la secuencia (2). Las secuencias 4 (aparición de un ser sobrenatural: curandera/vampira), 5 (rituales para que no vuelva al mundo de los vivos) y 6 (desaparición de la supuesta vampira), aparecen interconectadas debido a que la secuencia (4) desatará las otras dos; sin embargo, aunque los eventos se mencionan en el relato, no se presenta una actuación explícita del personaje como vampira, más bien quedan en un plano netamente narrativo.

De esta matriz temática destacaré los elementos míticos que han otorgado sacralidad a Sarah Ellen. Según esta versión ella «curaba como hay personas que curan acá con hierba, con todo eso. Y esos años allá habían muchas hechiceras en Europa y las castigaban pue con quemarlas en la hoguera» (Viera, 2013a: 119). Llama la atención cómo el narrador establece una diferencia entre la bruja europea y la curandera local a través de los deícticos *acá* (Pisco) y *allá* (Europa). El narrador asegura que curaba como en esta zona del país: con hierbas. Esta práctica social fue ejercida por hombres y sobre todo por mujeres de distinta etnia en el Perú colonial. No importaba si eran jóvenes, adultos, viejos o si eran blancos, criollos, mestizos, negros, libertos o esclavos (Arrelucea, 2015). En la familia de Gerardo existe un conocimiento heredado sobre la práctica del curanderismo. Su abuelo don Ciriaco tenía la facultad de curar y diagnosticar la enfermedad, catalogada como daño. Incluso lo que encontraba en el cuerpo del paciente le permitía interpretar si la enfermedad se produjo por causas naturales o hubo una intención directa de causar el mal y se produzca la muerte de la persona afectada. Baste como muestra mencionar la vez que pasó un conejo negro y «¡el animal tenía la tráquea llena de perlas! O sea, como grasa, grasitas chiquitas en bolitas, bolitas, bolitas, toda la tráquea hasta abajo y le dijo "le ha dado perla molida en carapulcra"» (Julia Pozú Rivas en Viera, 2013b: 266). Así

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

como conoció la forma de diagnosticar e interpretar la enfermedad también supo cómo curar, por eso empleaba flores, hierbas y timolina[45]. Los mismos recursos emplearía su hija Sensión, madre de Gerardo y según se menciona en el relato Sarah Ellen también utilizó hierbas para curar.

Los narradores de la zona no diferencian entre la bruja y la curandera. Esta mezcla de brujo, hechicero y curandero pueden rastrearse desde antiguo, como sostiene Iris Gareis (1993), los datos históricos demuestran que existe una imagen distorsionada de los autores coloniales, pues ellos asimilaron el concepto de oficiante religioso con el concepto de brujo que proviene de occidente. Por otro lado, Ansión (1987) indica que tanto el curandero como el brujo son personajes del mundo andino y utilizan la fuerza de los espíritus para sanar. En el imaginario de la zona existen brujos, hechiceros y curanderos, pero los informantes no realizan una diferenciación clara entre ellos, por eso emplean los tres términos indistintamente. Ellos clasifican o subdividen a los brujos o hechiceros en «buenos» y «malos». Los primeros revierten la maldad de las brujas malas y acercan a Dios como en «Cómo contrarrestar el daño que hacen las brujas» (Viera, 2013a: 107) y «Las brujas blancas hacen cosas buenas para llegar a Dios» (Viera, 2013a: 113). Mientras que las brujas malas se transforman en animales, hacen daño a la gente, están compactadas con el diablo y lastiman a las personas como en «La mamá de la chica es bruja» (Viera, 2013a: 104) y «Cómo espantar las brujas» (Viera, 2013a: 111). Por otro lado, los curanderos o curanderas arreglan huesos, rezan para sacar el mal y usan hierbas para sanar a la gente, como lo menciona Sensión Rivas, madre de Gerardo «Mi papá era curandero» (Viera, 2013a: 110). Los procedimientos empleados y la intención de restablecer la salud a otros es un indicador de que Sarah Ellen era una curandera o bruja blanca y no una curandera o bruja «malera», término con el que se califica a quien busca dañar a otros.

Gerardo, portador de este relato, cohesionó elementos míticos que caracterizan a la vampira europea y la curandera/bruja/hechicera andina. Por un lado, se construye una narración que nos acerca a la vida de Sarah Ellen antes de llegar a Pisco y por ello, en esta primera etapa, se le otorgan solo dos de los cuatro rasgos de la vampira que proviene del gótico los cuales son «a) belleza femenina, b) soledad y aislamiento por enfermedad, c) entierro y d) el muerto vivo después de sufrir una transformación» (Vallejo, 2019: 63). Según la versión ofrecida por el narrador, Sarah Ellen cumple con dos de estas cuatro características. Tanto ella como su esposo vivían en soledad y aislamiento, ya que ambos son condenados a vivir a las afueras de la ciudad porque Sarah practicaba el curanderismo. El tema de la transgresión no es explícito, pero se infiere que la sociedad la infraccionó por curar con hierbas. Al vivir aislada, los pobladores no les venden comestibles para que puedan alimentarse y ello ocasiona el resquebrajamiento de su salud, posterior enfermedad, muerte y entierro de Sarah Ellen lejos de su ciudad natal.

Si tenemos en cuenta el tipo de enfermedad que contrajo (se dice que enfermó del pulmón y anemia) se comprende el motivo de la búsqueda de consumo de sangre para poder curarse. Téngase en cuenta que este personaje no ostenta las características del mítico vampiro: a) bebe sangre de los vivos para rejuvenecer y tener poder, b) es un ser nocturno e inmortal, c) tiene capacidad de transformación en murciélago u otro animal, d) incapacidad para verse en el espejo y tampoco refleja sombra, d) es un muerto vivo, por

[45] Es una sustancia antimicrobiana que se emplea para bajar la fiebre. También se usa junto con otros medicamentos o plantas curativas para mejorar su eficacia.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

eso deben retornarla a la muerte, e) se les mata con objetos benditos (crucifijos, objetos benditos), estacas y conjuros. El único rasgo que la circunscribe con el vampirismo es el consumo de sangre de animales; sin embargo, el informante de este relato no señala que esté bebiéndose el espíritu de la persona para adquirir juventud, belleza o poder. Quien practica curanderismo también puede emplear sangre de animales, pero con fines curativos o de diagnóstico identificador de la persona que realizó el mal. Por ejemplo, el uso de sangre, de parte del abuelo de Gerardo, es con la finalidad de saber quién ocasionó el daño al enfermo. Hubo una ocasión en que don Ciriaco empleó la sangre del animal para saber quién le hizo daño al tío Felipe y con qué. Veamos a continuación:

> Entonces me dijo a mí "¿qué ve aquí?", como diciendo: ¡para que no sigas jodiendo!, "una mujer baja, de pelo ondulado y potona" dije y entonces nos quedamos todos ¡así mirando! Sí, ahí pues en la sangre del animal se formó, nosotros le decíamos "la culona" porque la chola tenía buen culo. Era la mujer de mi tío con la mano extendida, con un plato que le alcanzaba; se veía pues a la persona que estaba sentada esperando la comida… ¡Sale! ¡Sale! (Julia Pozú Rivas en Viera, 2013b: 266).

Otra función de la sangre es devolver la salud. Por ejemplo, la sangre de vizcacha es buena para las enfermedades del corazón y la sangre de zorrino para la obstrucción de líquidos en los pulmones (Onofre, 2013). En la versión de Gerardo no se menciona la sangre de qué tipo de animales bebía Sarah para curarse de la enfermedad de pulmón y la anemia que la aquejaba. Solo se nos pone sobre la pista de que era sangre fresca.

Por otro lado, es parte de la cultura occidental el consumo de sangre cocida (morcilla, relleno, sangrecita[46]) para recuperarse de la anemia. El beber sangre para alimentarse y recuperarse de la anemia no la vincula con el tópico del vampirismo, aunque esta sea sangre cruda. Su historia establece vasos comunicantes con la bruja andina. En base a un amplio corpus narrativo recopilado en Ayacucho, Juan Ansión (1987) establece algunas características de las brujas de las cuales dos de ellas sí están presentes en este relato, según detallo a continuación: su identificación como seres antisociales y permanencia en un estado de naturaleza y no de cultura. La expulsión de la que es objeto Sarah Ellen nos recuerda al destierro como forma de castigo que se imponía en la Edad Media (recuérdese al Cid, por ejemplo) a quien había cometido un delito o una fechoría y se le obligaba a abandonar el territorio hasta donde se extendían los límites de la ciudad que aplicaba el castigo. Sarah Ellen se convierte en un ser marginal y en «una muerta social» no solo porque la marginaron sino porque la sociedad de su entorno la estigmatizó y le quitó toda forma de sobrevivencia, pues no les vendían ni comestibles. También se convierte en un ser no cultural, pues en ella se evidencia una inversión que la retorna al mundo de la naturaleza y por consiguiente a la anticultura, por eso bebe sangre de animal cruda y no cocida para curarse de su mal.

Ella no se convierte en vampira ni después de su castigo ni tras su muerte y pese a ello los pobladores la persiguen. Por ese motivo, su esposo se ve obligado a viajar y después de tanta travesía y negativas llega al puerto de Pisco y las autoridades aceptan que la sepulten allí. Ella permanece de incógnito todos esos años y no será hasta la emisión del programa de televisión que se propaga la noticia de que una vampira estaba enterrada

[46] Plato peruano elaborado a base de sangre de pollo o cerdo frita con cebolla china, ajo y otros ingredientes.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

en la ciudad. Al poco tiempo su personaje se tornó sagrado y se transformó en lo que Eliade (2000) denomina transhumano y transmundano, es decir, en un ser misterioso y sobrenatural, pero al mismo tiempo accesible a la experiencia humana. En este tipo de protagonistas se imitan gestos paradigmáticos de antiguos personajes míticos, como la práctica de la curandería y la hechicería. Esta vinculación con lo sobrenatural permitió que emerja la leyenda de la vampira/curandera en la ciudad.

La protagonista de este relato, a diferencia de las otras tres versiones, presenta una influencia más fuerte de la bruja andina y de la curandera que de la vampira occidental. Hasta en las acciones que realiza encontramos puntos de contacto con la práctica del curanderismo de la familia de Gerardo. En otras variantes aparece ligada con el conde Drácula y se mencionan los elementos que deben utilizarse para devolverla al mundo de los muertos y exterminarla (estacas, crucifijos de madera, rosarios y ajos). Proponemos que estos elementos son incorporaciones originarias de la cultura libresca, pues más allá de estas alusiones no hay otros rasgos que permitan encuadrarla como tal. Recordemos que fue una espera infructuosa la que se produjo en el cementerio, ya que Sarah Ellen no fue el cadáver que retornó al mundo de los vivos para alimentarse con sangre humana, al contrario, no regresó de la muerte. A diferencia del vampiro, ella es una persona que devuelve la salud a los demás, puede transitar de día sin que el brillo del sol le cause algún daño físico y como cualquier otro ser humano común se enfermó, murió, se enterró y no se convirtió en un muerto vivo. Con Sarah Ellen, se produjo una desmitificación del clásico vampiro, pues ella sí logró vivir en una sociedad común solo que ejercía el curanderismo.

Una segunda transformación que sufrió este personaje ocurrió después del terremoto devastador que ocurrió en Pisco en el año 2007. Casi toda la ciudad quedó en escombros y uno de los pocos lugares que resistió el movimiento sísmico fue su tumba en el cementerio. Este hecho ocasionó que sobre el personaje surgiera una resemantización que le otorgó otra carga simbólica, una más positiva que la alejó de la imagen vampírica de los primeros años de surgida la leyenda urbana, la conectó con el imaginario local de la zona y se proyectó una extensión de su saber-hacer ejercido mientras vivía. Recordemos que según el relato ella ayudaba a restablecer la salud y después del terremoto retorna esta imagen simbólica positiva, pero ahora como mediadora o intermediaria que otorga favores.

Para comprender por qué en la zona este nuevo símbolo cultural se resemantiza tan rápido y oscila entre el binomio bien/mal es necesario conocer las confluencias culturales que convivían en la zona. Al respecto, el viajero francés Amadeo Frazier, en su libro *Relación de viajes por el mar del Sur* [1716] (1982), documentó que era común la puesta en escena donde se mezclaba lo sagrado y los profano, así como la lucha del diablo con los ángeles.

> La noche del sábado se hizo una mascarada de gente que corría por las calles a la luz de candelas. El domingo al atardecer se presentó la comedia *La vida de San Alejo,* de Moreto […]. Me pareció extraño ver en la primera jornada (el acto de los españoles) al ángel guardián de San Alejo y el diablo disputarse el derecho de incitarlo a abandonar a su mujer o a permanecer con ella. En la segunda el demonio se disfrazó de pobre y en la tercera de marinero y hacía el final de la segunda, un coro de ángeles encerrado en una ermita canta dos veces el principio del *Te Deum* al son de las campanas. (Frezier, [1712] 1982: 163-165).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

Del pasaje citado queremos poner de relieve el binomio diablo/Dios, diablo/ ángeles, bien/ mal, sagrado/profano como parte de la vida cotidiana y de las fiestas tradicionales de Pisco. Estos datos permiten afirmar que no es casual que sea precisamente después de un terremoto que Sarah Ellen adquiera este tipo de sacralidad, pues como señala Rogelio Altez (2017) en la Hispanoamérica colonial de los siglos XVI al XVIII existió un conglomerado de símbolos heterogéneos producto de la amalgama de la lógica indígena, la lógica africana y la lógica cristiana de la cultura occidental. Sin embargo, fue el discurso católico de occidente quien se encargó de reordenar el imaginario religioso y cubrir todo rasgo de paganismo e idolatría practicado por indígenas y africanos, pero este orden impuesto se veía alterado ante cualquier fenómeno natural intempestivo y desataba el miedo colectivo. No hablamos de cualquier tipo de miedo, sino del que está culturalmente enraizado en la naturaleza del ser humano como el temor que siente ante la muerte, el hambre, la plaga y la destrucción. Por ello,

> toda catástrofe, todo sacudimiento desestabilizador producía alteraciones en la vida cotidiana que debía ser reencauzada tan pronto como fuese posible. La restauración del orden reposaba en la observancia de los rituales, en la entrega hacia la confesión, en la devoción organizada y administrada por las autoridades eclesiásticas. En una sociedad regida moralmente por la institución cristiana, las estrategias de retorno a la normalidad flotaban entre rogativas y procesiones, santos y vírgenes, que salían al paso con ese fin. (Altez, 2017: 182)

Si bien estamos ante una ciudad donde se han producido distintas mezclas culturales, el imaginario que actualmente permanece es producto de las prácticas tradicionales recibidas de generación en generación, de la sabiduría de vida, del simbolismo cultural producto del encuentro de lo andino, lo occidental y lo afro, y de la memoria colectiva que ha ido tomando forma con el pasar de los siglos. Ello explica la transformación de Sarah Ellen en un ícono popular que posee distintos significantes para los sectores sociales. Para unos puede ser una vampira, para otros una curandera y unos terceros la ven como una dadora de favores. Es una especie de santa *ad hoc* creada por la gente y no encumbrada por la iglesia católica, por eso se ajusta a las necesidades de quienes la invocan para pedirle el restablecimiento de su salud (función que en vida ya tenía) o por la unión de las parejas. La suya no es una devoción masiva, pero sí se ha convertido en un fenómeno disruptivo en el que los pobladores depositan su confianza.

Conclusiones

Resulta indispensable para el estudio de la leyenda contar con un aparato crítico, teórico y metodológico pertinente. De lo contrario, por desconocimiento o incorrecta definición del género se puede caer en impresiones conceptuales que nos impediría identificar sus rasgos estilísticos y sus elementos constitutivos que la componen y la caracterizan. No debemos olvidar que los constructos teóricos nos permiten definir, clasificar y proponer metodologías para el estudio y comprensión de un objeto de estudio, como en el caso de las leyendas. Asimismo, resulta necesario la revisión de distintos corpus narrativos tanto de matriz europea como corpus narrativos locales. La intención de su revisión es rastrear si su matriz folklórica se encuentra en la tradición folklórica europea, luego detectar elementos compartidos y los cambios producidos en sus núcleos temáticos. Para ello es importante revisar los tipos narrativos que puede tener una leyenda

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

para compararlo con los corpus de otras tradiciones de Hispanoamérica y de otros entornos geográficos. Además, es indispensable estudiarla dentro del contexto en el que esta se difunde. Aunque una leyenda posea una matriz genérica rastreable en la tradición europea, ella sigue su propio derrotero e itinerario narrativo. Así una leyenda como la de Sarah Ellen evidencia que este género está abierto a la asimilación de temas, motivos y concepciones culturales de sus portadores.

Con el estudio de esta leyenda urbana, se ha puesto de relieve no solo la pervivencia del pensamiento mítico con el que una comunidad se apropia y entiende la realidad, sino también se ha evidenciado cómo en este tipo de narraciones difundidas por un sector social de Pisco confluyen una multiplicidad de voces y memorias interactuando mutuamente entre sí. Estas se nutren de los recuerdos ancestrales, del imaginario local de la zona, de los contactos y préstamos culturales de otras cosmovisiones y de los artefactos culturales que trae la modernidad. Esta leyenda, pese a tener solo tres décadas, es tan representativa de la tradición oral pisqueña como cualquier otra porque en ella también converge lo mítico, lo maravilloso, lo contemporáneo, lo histórico, lo personal y lo colectivo.

Otro aspecto importante que se desprende de su estudio es que en una sociedad con pensamiento mítico existe una capacidad de conservación, transmisión de conocimientos ancestrales, reinvención e incorporación de personajes míticos en sus discursos. Por eso, es posible que un personaje como Sarah Ellen haya pasado a formar parte del repertorio de relatos que se cuentan en la ciudad porque su protagonista condensa el pasado mítico de brujas, sucesos sobrenaturales, aparecidos y penas que provienen de antaño. Su presencia además de evocar lo ausente, se perenniza en el imaginario local debido a que es un personaje que resulta familiar y cotidiano, pues convive día a día con los pisqueños. Aunque su inserción inicial estuvo muy vinculada a la intencionalidad de crear la imagen del vampiro que se difundió en el programa de televisión, pasada la efervescencia de la noticia de la supuesta vampira, se fue modelando el personaje de curandera. Este rol ejercido por Sarah Ellen está más conectado con las raíces culturales de la zona, y con las creencias y valores del sector social al cual pertenece su portador. Por eso encontramos que Sarah Ellen posee dotes de curandera como los tenía su abuelo Ciriaco y así como él curaba con hierbas y menjurjes, según el decir de su nieta Julia, Sarah Ellen también.

Es innegable que esta leyenda urbana, cuya génesis está en dos matrices folklóricas europeas, presenta un núcleo flexible que posibilitó las recreaciones literarias y la creación de versiones orales con distintos itinerarios de dispersión, tal como lo hemos visto en este artículo. Esta narración que surgió dentro de un difícil contexto político no es una mera invención de la gente. En ella se actualiza un continuum cultural dinámico y al igual que los otros relatos tradicionales está compuesto por más de un núcleo sémico que origina variantes debido a que se adicionan o sustraen elementos en su matriz inicial. El relato folklórico pisqueño se construyó en base a la confluencia y yuxtaposición de elementos de la cultura contemporánea de la tradición, afro y occidental que se manifiesta en algunas oposiciones fundamentales que permiten su análisis, según detallo:

Sarah Ellen mítica	/	historia (Sarah Ellen histórica)
Sagrado	/	profano
Cultura (cocido)	/	anticultura (crudo)
Curandera	/	vampira
Esposa del diablo	/	santa
Santa oficial	/	santa *ad hoc*
Ser social	/	ser antisocial

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7621

Bibliografía

Allccaco Ipurre, Ysabel (2013): *Leyendas pisqueñas del más allá*, Pisco, El duende.

Altez Ortega, Rogelio (2017): «Historias de milagros y temblores: Fe y eficacia simbólica en Hispanoamérica, siglos XVI-XVIII», *Revista de historia moderna*, 35, pp. 178-213. DOI: https://doi.org/10.14198/RHM2017.35.06

Ansión, Juan (1987): *Desde el rincón de los muertos*, Lima, Gredes.

Arrelucea, Maribel (2015): *La presencia afrodescendiente en el Perú, siglos XVI-XX*, Lima, Ministerio de Cultura.

Bajtin, Mijail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. *El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial.

Blache, Martha (1998): *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*, Ediciones Colihue, Buenos Aires.

Cajavilca Navarro, Luis (2000): «Plantaciones y esclavitud en las haciendas jesuitas de Pisco. Siglos XVII – XVIII», *Diálogos en Historia Grupo de estudios e investigaciones* CLÍO, UNMSM, n.º 2, pp. 19-37.

Casamiglia, Helena y Tusón, Amparo (1999): *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.

Castillo Negrón, Mamerto (1937): *Cosas añejas del pueblo de Pisco*, Pisco, Imprenta Peruana E.Z. Casanova.

Castillo Negrón, Mamerto (1939): *El terruño*, Lima, [Impr. Lux].

Castillo Negrón, Mamerto (1947): *Monografía de Pisco*, Pisco, Impresiones y Publicidad.

Colegio Público José de San Martín (1999): *Cuentos, mitos y leyendas Pisco*, Pisco, Imprenta Unión.

Dégh, Linda y Andrew Vászonyi ([1976] 1994): «Leyenda y creencia» en *Narrativa folklórica I,* Martha Blache (ed.), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 25-56.

Dégh, Linda ([1991] 1998): «¿Qué es la leyenda después de todo?», *Folklore urbano. Vigencia de la leyenda y los relatos tradicionales*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, s.a., pp. 19-65.

Díaz, Sara (2015): *Fujimorismo: propaganda política y herencia populista*, Trabajo de fin de grado, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Eliade, Mircea: (2000), *Mito y realidad,* Barcelona, Labor.

Eyerman, Ronald (2011): «El pasado en el presente. Cultura y transmisión de la memoria», en Francisco Ortega Martínez editor, *Trauma, cultura e historia: Reflexiones interdisciplinarias para el Nuevo milenio,* Bogotá, Centro de Estudios Sociales-CES, pp. 353-373.

Frazier, Amadeo ([1713] 1982): *Relación del Viaje por el Mar del Sur*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

Gareis, Iris (1993): «Brujos y brujas en el antiguo Perú: apariencia y realidad en las fuentes históricas», *Revista de indias*, 198, pp. 583-613. DOI: https://doi.org/10.3989/revindias.1993.i198.1148

Gennette, Gerard (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Lima, Ediciones Altea, Taurus, Alfaguara.

Harshaw, Benjamin (1997): «Ficcionalidad y los campos de referencia» en *Teorías de la ficción literaria*, Antonio Garrido Domínguez, Madrid, Arco/Libros, pp. 123-157.

Huamaní Huamaní, César, Huamaní Huamaní Liliana y Quiroz Palomino, Mirella (2011): *Nuevas leyendas pisqueñas*, Pisco, El duende Ediciones.

Mañero Lozano, David (2021): «La Llorona, la ciguanaba y otros espectros femeninos. Configuración tipológica y motivos legendarios», *Revista Chilena de Literatura*, 104, pp. 671-695. DOI: https://doi.org/10.4067/S0718-22952021000200671

Mardones, José María (2000): *El retorno del mito. La racionalidad mítico-simbólica*, Madrid, Síntesis.

Morote Best, Efraín (1988): *Aldeas sumergidas, cultura popular y sociedad en Los Andes*, Cusco, Centro de estudios rurales andinos Bartolomé de las Casas.

Ong, Walter (1993): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Buenos Aires, FCE.

Onofre Mamani, Luperio (2013): «Medicina tradicional aimara-Perú», *Revista de Investigación en Comunicación y Desarrollo*, 4 (1), enero-junio, pp. 46-56.

Palleiro, María Inés (2018): *La dama fantasma: los laberintos de la memoria en el relato folklórico*, Buenos aires, La bicicleta ediciones.

Pavel, Thomas (1995): *Mundos de ficción*, Caracas, Monte Ávila.

Pérez Orozco, Edith (2019): *Memoria crítica y crítica de la memoria en Retablo de Julián Pérez Huarancca*, Tesis de magíster, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos. DOI: https://doi.org/10.31381/scientia.v21i21.2789

Pérez Brañez, Jair (2009): *La Huida mágica: literatura oral, control social y prácticas matrimoniales en el Valle del Mantaro*, Tesis de licenciatura, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Propp, Vladimir (1981): *Morfología del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

Reyes, Alejandro. (1998): «La familia Montero. Empresarios nacionales, siglo XIX» en *Actas del I Encuentro Internacional de Peruanistas. Estado de los estudios histórico-sociales sobre el Perú del siglo XX*, T. I, Lima: Universidad de Lima, pp. 501-532.

Reyes, Alejandro (1994): «Ica en la colonia: demografía, economía y sociedad» *Revista Nueva Síntesis* (1-2), pp. 110-123.

Sánchez Parga, José (1989): *La observación, la memoria y la palabra*, Quito, CAAP.

Terrón de Bellomo, Herminia (2014): *Todas vestían de blanco*, Jujuy, Apóstrofe Ediciones.

Terrón de Bellomo, Herminia (2007): *El saber de los relatos*, Córdoba, Ferreyra Editor.

Valderrama, Ricardo y Escalante, Carmen (1997): *La doncella sacrificada. Mitos del Valle del Colca*, Arequipa, UNSA, IFEA.

Vallejo, Miguel (2019): «El mito de la vampiresa Sarah Ellen en la obra de José Donayre: tres soportes góticos que fundan un fantástico criollo peruano», *Tradición*, 19, pp. 61-69. DOI: https://doi.org/10.31381/tradicion.v0i19.2622

Van Gennep, Arnold (1943): *La formación de las leyendas*, Buenos Aires, Editorial Futuro.

Viera Mendoza, Sara (2013a): *Desde la otra orilla la voz afrodescendiente*, Lima, Seminario de Historia Rural Andina y Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Viera Mendoza, Sara (2013b): *Memoria, dialogía y simbolismo en la tradición oral de Pisco*, Tesis de magíster, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Fecha de recepción: 6 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2023

Consecuencias imaginarias del incesto andino-amazónico: Qarqachas, mulawarmis, demonios, gusanos, granizos y condenados

Imaginary consequences of Andean-Amazonian incest: Incestuous, female mules, demons, worms, hailstones and the damned

Nestor Taipe, Mery Laurente y Elena Taipe
Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (Perú) / Círculo de Estudios Histórico Antropológicos, UNSCH (Perú) / Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga (Perú)
nestor.taipe@unsch.edu.pe / mlaurentec@gmail.com / hibela.taipe.10@unsch.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-8194-7946 / https://orcid.org/0000-0002-5963-2227 / https://orcid.org/0000-0002-6948-9655

Abstract: The goal of this study is to determine the consequences of the transgression of the taboo in the current imaginary in the Quechua area of Ayacucho and eastern Peru, using the kinship involved, the transformations, captures, and punishments. Conclusions: sexual relations between blood, political and ritual relatives are considered incestuous and are widely rejected in the societies studied. The tradition of zoomorphization, high Andean endogamy and the enunciator's position on the *qarqacha* have created discourses that link animalization with incest. If the transgressor transforms into an animal or hail, his capture or expulsion requires of specific procedures. The consequences of incest impact society by reproducing deformed or animalized children, which in turn can cause infanticide and anthropophagy. If incest is symbolized as hail, it can affect agriculture. Moreover, incest entails damnation, so the reprobate will seek to save himself by devouring humans or being defeated in mystical combat, otherwise, he is expelled to the sea or to hell.

Keywords: Kindred, incest, mutation, punishment, condemnation.

Resumen: El objetivo de este estudio es determinar las consecuencias de la transgresión del tabú en el imaginario actual en el área quechua ayacuchano y el oriente peruano, estableciendo la parentela involucrada, las transformaciones, capturas y puniciones. Como conclusión, las relaciones sexuales entre parientes consanguíneos, políticos y rituales se consideran incestuosas y son ampliamente rechazadas en las sociedades estudiadas. La tradición de la zoomorfización, la endogamia altoandina y la postura del enunciador sobre la *qarqacha* han creado discursos que vinculan la animalización con el incesto. Si el transgresor se transforma en animal o granizo, su captura o expulsión requiere de procedimientos específicos. Las consecuencias del incesto impactan en la sociedad reproduciendo hijos deformados o animalizados, lo que a su vez puede causar infanticidio y antropofagia. Si el incesto es simbolizado como granizo, puede afectar la agricultura. Además, el incesto conlleva la condenación, entonces el réprobo busca salvarse devorando humanos o siendo derrotado en combates místicos, de lo contrario, es expulsado al mar o al infierno.

Palabras-clave: Parentela, incesto, mutación, punición, condenación.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Introducción

Este trabajo estudia las consecuencias del incesto en el imaginario religioso contemporáneo del andino-amazónico en el área del quechua ayacuchano y el oriente peruano; es decir, en el conjunto de representaciones, símbolos, creencias y prácticas religiosas de la región, a través de un enfoque antropológico, para explicar el impacto de la transgresión del tabú en la sociedad y en el alma del incestuoso.

En el punto de partida, damos una mirada breve a las implicaciones conceptuales del incesto que abarcan desde la clásica consideración de las reglas de prohibición del incesto entre consanguíneos, hasta las consideraciones sobre el incesto entre afines y entre parientes rituales.

En *Las estructuras elementales del parentesco* (1969), Lévi-Strauss defiende que la prohibición del incesto es una regla universal presente en todas las sociedades humanas. Según él, esta regla prohíbe el matrimonio entre parientes cercanos y se basa en la reciprocidad, lo que garantiza la interdependencia recíproca de dos grupos. De hecho, el incesto representa el «límite» de la reciprocidad, es decir, el punto en que la reciprocidad se anula y deja de existir. La reciprocidad implica que, si alguien me da algo, yo le doy algo a cambio. La prohibición del incesto obliga a los grupos a intercambiar mujeres con otros grupos para garantizar su continuidad. En este sentido, la prohibición del incesto se convierte en una regla de donación por excelencia, ya que obliga a entregar a la madre, la hermana o la hija a otro grupo. Lévi-Strauss sostiene que el análisis del intercambio puede ayudar a comprender la solidaridad que une la donación y la contradonación y a entender un matrimonio con los demás matrimonios. Aunque la aplicación de la prohibición del incesto puede variar según las diferentes culturas (por ejemplo, algunas permiten el matrimonio entre primos y otras lo consideran incestuoso), la prohibición en sí misma es universal y fundamental para la organización social humana. En definitiva, la regla del incesto es esencial para la estructuración de la sociedad humana, ya que garantiza la interdependencia recíproca entre los grupos y promueve la continuidad y solidaridad entre ellos.

Aun cuando la prohibición del incesto entre parientes cercanos es apropiada, no es una norma inflexible ya que presenta algunas limitaciones. Según Héritier (1994) y Xanthakou (1994), la norma social que prohíbe el incesto se extiende también al incesto por afinidad. Héritier distingue entre dos tipos de incesto: el primero implica relaciones sexuales directas entre consanguíneos, mientras que el segundo se refiere a relaciones sexuales indirectas. En este último caso, se trata de la prohibición de relaciones sexuales entre una madre y su hija, o un padre y su hijo, con respecto a un mismo hombre o una misma mujer, como el padrastro, el yerno, la madrastra o la nuera. Xanthakou (1994) agrega que el «cortocircuito incestuoso» de dos hermanas con respecto a un hombre, y simétricamente de dos hermanos con una mujer, también se incluye en el incesto de segundo tipo.

Hasta el momento, se ha discutido cómo la prohibición del incesto se extiende desde los parientes consanguíneos hasta los afines. Sin embargo, es importante destacar que, en algunas culturas, como en los Andes donde se llevaron a cabo las investigaciones, también se incluye el parentesco ritual en la prohibición del incesto. Este parentesco surge de los rituales de compadrazgo, como los que se realizan en los matrimonios, bautizos, confirmaciones y ceremonias de corte de cabello, entre otros. Además del compadrazgo, también existen la hermandad y paternidad por juramento, así como la relación surgida entre el bautizante y el bautizado, lo que hace que el sacerdote sea considerado un padre espiritual y los demás sean sus hijos espirituales. En consecuencia, en estas culturas, las relaciones sexuales entre los miembros del parentesco ritual se consideran incestuosas y, por lo tanto, están prohibidas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

En resumen, es importante destacar que, en ciertas culturas, como las andinas, la prohibición del incesto no se limita únicamente a los parientes consanguíneos y afines, sino que también se extiende al parentesco ritual que surge en rituales como el compadrazgo, la hermandad y la paternidad por juramento, así como en los vínculos entre el sacerdote, el obispo y el bautizado o confirmado. Por lo tanto, comprender estas particularidades culturales es crucial para entender mejor cómo se aplica la prohibición del incesto en diferentes contextos sociales y culturales.

La sanción por transgredir la prohibición del incesto varía y puede incluir castigos físicos, reprobación social y moral, así como puniciones místicas como la conversión en animales y otros elementos naturales. Aunque la mayoría de los estudiosos del incesto andino-amazónico aborda la zoomorfización como un dispositivo de control social para validar el tabú impuesto, la cuestión es más compleja. A través del análisis de los relatos orales tradicionales obtenidos de fuentes primarias, se observa que la animalización de los transgresores se combina con la demonización, la deformación monstruosa y la conversión en granizo.

Hemos encontrado que Morote (1953) escribió *Qarqacha*; Ansión (1987) hizo conocer *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*; Cavero (1990) publicó *Incesto en los Andes. Las «llamas demoniacas» como castigo sobrenatural*; Kato (2013) dio a conocer «Qarqaria depurada y Qarqaria perdonada»; y Landeo (2021) elaboró *Del degollador al condenado ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*.

Morote presentó varias tradiciones orales que describen las consecuencias del incesto entre parientes consanguíneos y rituales, que dan lugar al nacimiento de serpientes en Ancash y Huánuco. En Ayacucho, Huancavelica y Junín, el cuerpo o el espíritu se transforma en animal. El incestuoso animalizado es denominado *qarqacha* en Ayacucho, mientras que en Huancavelica es llamado *qarqarya*. Ambos términos provienen de la creencia local de que estos seres andan gritando «*qar, qar, qar*». Aunque algunos confunden a la *uma* (cabeza voladora) con la *qarqacha*, narran que el monstruo es mitad humano y mitad llama o es un can con rostro femenino. Se mueve por donde caminó o caminará, espantando y pudiendo dar muerte a las personas. Después de muerto, para salvarse, come los sesos de niños y adultos. Se le puede capturar e identificar con ciertos recursos culturales, o creencias y prácticas colectivas, y puede pagar por su libertad y secreto, es decir, por mantener oculta su condición de incestuoso ante la comunidad. En vida es *qarqacha,* pero en muerte es «condenado». Si una mujer cohabita con un cura, se convierte en mula, ya que aquel es considerado un «padre espiritual» del pueblo y ella es considerada una «hija», lo cual se considera incesto.

Ansión se interesó en el tema y en la lógica subyacente de los relatos, por lo que obtuvo 27 registros sobre *qarqachas*. Estos relatos revelan que los transgresores son parientes consanguíneos y rituales, e incluye al cura y la sirvienta. En estos relatos, se describe que los incestuosos se transforman en animales domésticos y salvajes, y pueden ser mitad humano y mitad animal, mientras que el cura adopta la forma de un caballo. Esta criatura es considerada como un condenado «de esta vida», y se cree que a su muerte será condenado «de la otra vida». Para salvar su alma succiona el seso de las personas. En resumen, estos relatos condenan moralmente el incesto porque rompe las relaciones normales de reciprocidad al retener al hijo dentro del grupo parental. La animalización se utiliza como una metáfora para describir a aquellos que actúan como seres no culturales. Esta criatura solo puede ser atrapada por un grupo y con una soga de fibra de llama. Cuando es atrapada, puede ofrecer una recompensa a cambio de su

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

liberación, lo que sugiere que posee recursos económicos suficientes para hacerlo. Por el contrario, el castigo para los transgresores incluye la muerte, exposición a la vergüenza y la posibilidad de reivindicación.

Cavero analizó el incesto y la punición sobrenatural de los transgresores, haciendo evidente su acción como dispositivo de control social. Para ello, acumuló 30 relatos, 25 creencias y 26 versiones sobre el tema, los cuales se publicaron en tesis, artículos y secciones de libros en diferentes épocas y lugares. En sus investigaciones constató la prohibición sexual intrafamiliar y la prohibición del matrimonio en este ámbito, aunque sus alcances son variados. Asimismo, determinó que existen tanto incestos reales como imaginarios. La práctica del incesto afecta punitivamente tanto a la familia como a la comunidad, ya que quiebra la normalidad y, además, los campesinos temen las consecuencias genéticas adversas. Cavero también estableció que existe una relación entre el incesto y las condiciones económicas. Las sanciones simbólicas, relacionadas con los pastores, incluyen la zoomorfización en llamas, mientras que la otra sanción es la reprobación pública y la expulsión de los transgresores del poblado. La primera tiene que ver con la relación entre *qichwas,* pobladores de tierras templadas, y *sallqas*, pobladores de punas cordilleranas*,* considerando a los segundos incestuosos, promiscuos y poseedores de llamas. Sin embargo, aparte del pueblo de Quinua, en otras áreas se transforma en animales diversos. Por último, se establece que la *qarqacha* es una condenación intramundo y la condenación es extramundo.

Kato analizó dos relatos de la región de Ayacucho y uno de la región de Yauyos. En estos relatos, se describe a un monstruo que causa pánico y calamidades, y se argumenta que, para evitarlo, es necesario capturarlo e identificarlo. Según Kato, este monstruo es, en realidad, una persona que pertenece a la misma sociedad. Aunque se reconoce que el surgimiento del monstruo está relacionado con el control del incesto, Kato reflexiona sobre el sentido que este tiene para los andinos. Kato también reconoce el aporte de Cavero en relación al hecho de que el incesto puede ocurrir en las relaciones consanguíneas, afines y ceremoniales. Sin embargo, en su análisis, Kato destaca la tolerancia de los andinos hacia los incestos efímeros, como los que ocurren durante los carnavales, que no interrumpen el intercambio de mujeres. Por el contrario, una simple convivencia de padre e hija sin evidencia de relación sexual se considera incestuosa, ya que impide el intercambio mencionado. Por otro lado, Kato señala que la teoría lévi-straussiana no explica la interrupción del intercambio de mujeres en el ámbito del parentesco ceremonial. Además, en algunos relatos, se perdona al monstruo a cambio de riquezas, lo que sugiere que se trata de una persona acaudalada. En este sentido, el análisis de Kato trasciende el tópico de intercambio de mujeres y se centra en la importancia del flujo de bienes y fuerza de trabajo. Si alguien se queda en el grupo parental, permanece soltero y mantiene la riqueza, impide el flujo de bienes y se convierte en *qarqarya*.

Landeo realizó, en la región de Huancavelica, una etnografía de la narrativa oral quechua con el fin de estudiar y comprender sus múltiples dimensiones. En este sentido, el registro narrativo permitió visibilizar los vínculos entre relatos aparentemente diferentes y explicar las variaciones de los mismos. Cabe destacar que el acopio de datos fue de primera mano, mediante el trabajo de campo y el conocimiento cultural y lingüístico de los informantes. Además, las transcripciones del idioma quechua al español fueron fieles a los registros de campo. Como resultado, presentó un total de 129 textos, siendo 41 correspondientes a Lircay, 70 a Congalla y 18 a Anchonga. De ese total, 6 narran sobre las *qarqaryas,* las cuales son simbolizadas por la zoomorfización. En su investigación,

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Landeo identificó dos espacios, uno interno y otro externo a la localidad, en cada uno ubicó a los predadores. En el primer espacio se encuentra la *qarqarya*, el alma en pena y el condenado, mientras que en el segundo espacio se encuentran la cabeza voladora, el gentil y el degollador. Es importante destacar que la *qarqarya*, que ocurre «al interior mismo del núcleo familiar», es una sanción o «condenación en vida»; por tanto, es un mecanismo de control social.

A diferencia de los estudios referidos, el área que hemos investigado es amplia. Los relatos orales tradicionales analizados nos muestran que la transgresión del incesto no solo lleva a la zoomorfización, sino que también tiene otras implicaciones. Por consiguiente, el objetivo de nuestra investigación es determinar las consecuencias del incesto en el imaginario religioso actual, tanto en la sociedad como en el alma de los involucrados después de la muerte. Para ello, se identificará y delimitará el alcance parental de los involucrados, las transformaciones que experimentan y las implicaciones de la captura y la punición ejercida sobre los transgresores.

Metodología

La investigación fue cualitativa, etnográfica, utilizando la observación y entrevistas para acceder a 27 relatos orales tradicionales de fuentes primarias, codificados como Q1, Q2…, Q27, que fueron los referentes empíricos del análisis antropológico. Los autores somos originarios de Tayacaja, Huancavelica y Huamanga y tenemos dominio del idioma quechua, por tanto, los relatos obtenidos fueron escritos en quechua trivocálico y se tradujeron al español empleando una modalidad de traducción libre que buscó adaptarlos y expresarlos adecuadamente para el público hispanohablante, manteniendo su esencia y evitando modificaciones significativas.

El análisis requirió la construcción de un cuadro para visualizar a los involucrados en las relaciones incestuosas y las transformaciones que experimentan, así como las modalidades de su captura, las sanciones impuestas y las consecuencias tanto para la sociedad como para el alma de los incestuosos.

El trabajo de campo para el acopio de la tradición estudiada se ha realizado desde 1986 hasta el año 2022 y ha abarcado, según la procedencia, los ámbitos de residencia y los lugares donde trabajan cada uno de los investigadores, por tanto, ha involucrado a los departamentos de Huancavelica, Ayacucho y Apurimac en el área andina y la provincia de Maynas en el departamento de Loreto en el área amazónica.

Resultados e interpretación

Dos relatos orales tradicionales de qarqachas a modo ilustrativo

Con fines ilustrativos presentamos los relatos Q4 y Q27. Previamente vamos a establecer que el relato oral tradicional es una herramienta fundamental para la transmisión cultural que se realiza a través del lenguaje hablado y que perdura a lo largo de las generaciones. Esta herramienta se utiliza para compartir historias, testimonios, sagas, cantares y otros elementos culturales, y aunque algunas de estas expresiones, como los mitos, cuentos y fábulas, no necesariamente se refieren a hechos verdaderos, se inventan para transmitir valores y normas de comportamiento. La tradición oral se lleva a cabo en una interacción directa entre el emisor y el receptor, y siempre implica la memoria, ya que se basa en la selección y reconstrucción del pasado. Además, esta tradición se extiende en el tiempo y el espacio, y cada narrador la modifica al agregar elementos nuevos de su contexto.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Q4: De la qarqacha (narración de Elena Huaraca Cayllahua de 49 años de edad, registrada el 4 de abril de 2022, en la comunidad de Paccha, en Vinchos, en Huamanga)

En la comunidad de *Casacancha* (en *Vinchos*), al caer la tarde, una mujer sacaba las cenizas del fogón y las lanzaba al patio. Luego, su hermano y ella se lanzaban encima y se revolcaban de felicidad. Mientras se revolcaban en la ceniza, de la nada aparecía un fuerte viento y los envolvía y, como resultado, estos se convertían en llamas. Cuando te cuentan que vieron o escucharon a las *qarqachas* convertidas en llamas u otros animales, es porque están vivas, son personas de carne y hueso vivas que, sin que se den cuenta, se transforman en animales.

Mi papá contó que una noche, muy cerca de él, escuchó los balidos o gemidos de unas llamas; por tanto, se subió apresurado sobre una piedra. En esas circunstancias, aparecieron dos llamas y empezaron a rodearlo a mi papá. Él tenía su *chuqi* (vara de metal), con la cual les daba golpes en su defensa. Cuando el gallo cantó, las llamas se convirtieron en personas. El hombre avergonzado dijo que, por favor, no diga a nadie lo que había visto, que más bien fuera a su casa al día siguiente y que este le pagaría por su silencio.

Cuando las personas conviven entre parientes, se producen muchos vientos y *chikchi* (granizo menudo). Por eso, cuando una *qarqacha* camina, los que la han visto cuentan que primero corre mucho viento. Algunos dicen también que corre *puka wayra* (viendo rojo), anunciando a la *qarqacha*. Cuando cae mucho granizo en una comunidad, las personas reniegan y dicen que es culpa de las *qarqachas*. Dicen que seguramente hay una *qarqacha* dentro de su comunidad y que esta está llamando al granizo. Por eso, cuando el granizo empieza a caer, los pobladores gritan: "¡Anda solo por los cerros y abras, cornudo, que vives solo con tu comadre!". Mi papá decía que el granizo era una persona, por eso nos enseñaba a insultarlo. Él decía que el granizo nos escucharía y se iría. También afirmaba que el granizo era un *waqra* (cornudo) porque se perdió solo con su comadre.

Q27: De la qarqarya (narración de Susana Huarcaya De la Cruz de 15 años de edad, registrado el 16 de noviembre de 2017, en la comunidad de Chacarilla, en Yauli, en Huancavelica)

Hace tiempo había pasado, pues. Un hombre había estado con su hija. La madre de su hija se había muerto. Estaba con su padre. Por eso, el alma de la muchacha andaba, porque era pareja de su padre. Andaba asustando a la gente.

Cierto día, la gente se había reunido. Entonces fueron con sus perros. Luego vieron a las *qarqaryas*. En seguida, hasta los perros de esa gente se metieron debajo de sus piernas, teniendo miedo de las *qarqaryas*. Entonces, así lo habían buscado, separándose, yendo a ese y este lado. En esas circunstancias habían visto a dos llamas. A las alpacas las habían visto. En seguida a esos animales los enlazaron. Después lo habían amarrado completamente. Así los trajeron. Al siguiente día, padre e hija amanecieron completamente desnudos. A ellos los castigaron con piedras y látigos. Crucificándolos, a su hija más, los habían matado. Con piedras habían golpeado a sus cabezas.

Las almas se transformaban y salían por las noches, convirtiéndose en aterradoras *qarqaryas* que infundían miedo en la gente que habitaba los campos. Según cuentan, solo podían ser capturadas echando saliva en las manos y temían al espejo. Las *qarqaryas* se movían por caminos anchos, por lo que los sabedores se subían a la parte alta de la senda para evitar ser arrastrados por ellas. Si alguien se refugiaba en la parte inferior

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

de la vía, corría el riesgo de ser llevado y muerto por las *qarqaryas*. Ante esto, muchas personas acordaron un plan para atrapar a las *qarqaryas* con sogas de paja en ambos lados del camino, para luego darles muerte y quemarlas. Gracias a esta acción, las *qarqaryas* desaparecieron.

El resumen de los hallazgos

Los hallazgos se sistematizaron en el siguiente cuadro, el cual se utiliza como referente empírico para el análisis, interpretación y explicación de los sujetos involucrados, las transformaciones que experimentan, la captura y sus implicaciones, así como las consecuencias antes y después de la muerte.

Cuadro 1: Qarqacha, involucrados, transformación, captura y consecuencias

n.°	Involucrados	Transformación	Captura y penas impuestas	Consecuencias del incesto	
				En la sociedad	En el alma del transgresor
Q1	Parientes y compadres.	Llamas, mulas, ovejas, cerdos y perros con cabeza humana.	Uno o varios. Ofrecen riquezas por el secreto. Son expulsados.	Hijo con cola, cachos y deforme. Infanticidio. Granizo, sequía y vientos. Hambruna.	Buscan salvación comiendo los cerebros de tres personas, luego van al cielo como palomas.
Q2	Hermanos, familiares y compadres.	No especifica.	No especifica.	Hijo con cuernos y cola. Granizo y helada. Sembríos dañados.	Condenados en *Qanqupuma*. Las personas o animales devorados se quedan con sus pecados.
Q3	Parientes y compadres.	Llamas de una o dos cabezas. Al amanecer se vuelven personas.	La comunidad. Los identifican, castigan y redimen.	Sequías y granizadas.	Se salvan provocando la muerte de personas.
Q4	Hermanos y compadres.	Personas vivas se transforman en llamas.	Una persona. Ofrece riqueza por su secreto.	Vientos y granizos.	No especifica.
Q5	Hermanos, padre e hija, y compadres.	Granizo.	No especifica.	Hijo con cuernos y cola. El varón devora al hijo. Granizo, viento y sequía.	Condenados en *Tawañawiurqu*. Andan como zorros, perros, chanchos y mulas.
Q6	Parientes y compadres.	Llamas, burros u otros animales.	Una o tres personas. Ofrece riquezas por su libertad.	Sequía. Escasez de comida.	Condenados.
Q7	Padres-hijos y compadres.	Al ser expulsado, en el cerro se convierte en granizo menudo.	Es expulsado con ciertos objetos culturales e insultos.	El granizo destruye a la agricultura.	No especifica.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Q8	Compadres.	Granizo menudo.	Es expulsado con ciertos objetos culturales e insultos.	El granizo destruye a la agricultura.	No especifica.
Q9	Hermanos.	No especifica.	Las parteras pueden capturar al gusano del costado de la placenta.	Procrean al gusano del maíz.	No especifica.
Q10	Hermanos.	Llamas, cerdos y gallinas. Apresados recuperan su humanidad.	Gente con valor y buen corazón.	Procrean al gusano del maíz.	Condenados y expulsados hacia el mar.
Q11	Parientes.	Llamas: Asustan y pueden dar muerte.	No especifica.	Rayos y vientos.	No especifica.
Q12	No especifica.	Se mantiene humano, cubierto de pelos: grita y asusta.	No especifica.	Viento.	No especifica.
Q13	Padres e hijos, primos y compadres.	Burros, perros, llamas y cabras: pueden dar muerte. El diablo los conduce.	Comunidad. Expulsión de los incestuosos.	Hijo con cuernos.	Condenados en *Qanqupuma*. Se salvan devorando personas.
Q14	Hermanos.	Mujer desnuda, gruñe como cerdo y bala como cabra: Asusta.	Hombre con valor con soga de llama, bozal de caballo y un hacha.	Hijo con cola devorado por los padres.	Castigado por Dios.
Q15	Tía y sobrino.	Llamas. Castigadas, recuperan su forma humana.	Ronderos capturan y expulsan de la comunidad.	El varón migra a la selva.	No especifica.
Q16	No especifica.	Perros que asustan a la gente.	Un israelita (con cabello suelto y biblia en mano) los reprende.	No especifica.	Puede «salvarse» con las personas.
Q17	No especifica.	Bebé y burro.	No especifica.	No especifica.	Puede comer a personas vivas.
Q18	No especifica.	Mujer monstruosa.	No especifica.	No especifica.	Busca su salvación comiendo personas y seso de ovejas.
Q19	Padre e hija.	Mantiene su forma humana.	No especifica.	No especifica.	Condenado quiere devorar a su hijo, luego va al *Tawa Ñawi*.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Q20	Hermanos.	La muchacha cacarea, bala y rebuzna.	La madre la sorprende, la conduce desnuda y muere en su casa.	No especifica.	Condenada en forma de mula que escupe fuego.
Q21	Parientes.	Cuerpo de mujer transformado en llama.	Un hombre la captura y permite que abandone al pueblo.	No especifica.	No especifica.
Q22	Padre violador.	Perros y caballos.	No especifica.	Lluvias torrenciales, sequía y hambruna	Condenación.
Q23	Mujer, cura, cuñado, compadre o hermano.	Demonio y mula.	No especifica.	No especifica.	No especifica.
Q24	Mujer y compadre. Cura y feligresa.	Demonio y yegua.	La pintan con *witu* para reconocerla.	No especifica.	No especifica.
Q25	Monja y cura.	Mula.	No especifica.	No especifica.	No especifica.
Q26	Cura y feligresa. Compadres.	Mula.	Es vencido por un joven.	No especifica.	Es salvado un joven con poderes.
Q27	Padre e hija.	Llama y *paqu*.	La comunidad la captura con soga de *ichu* y le da muerte.	No especifica.	No especifica.

Discusión. Los involucrados en las relaciones incestuosas

De los 27 registros de casos de incesto analizados, 4 no proporcionan información clara sobre los sujetos involucrados. En los 23 restantes se identificaron relaciones entre familiares, rituales y afines. En 5 casos, la relación se describió de manera general, haciendo referencia a parientes, y en uno se mencionó a familias. Se encontraron 14 casos que involucran relaciones incestuosas entre padre e hija, padres e hijos, hermanos, tía y sobrino, primos, y una violación por parte de un padre a su hija. En 12 casos se alude a relaciones entre compadres y en una entre cuñados. Además, en 4 registros se considera incestuosa la relación sexual del cura con una mujer.

Aunque el Código Civil peruano reconoce al parentesco consanguíneo, por afinidad y por adopción, estos no coinciden con la construcción cultural de parentesco en el área estudiada.

Si bien la ciencia no encuentra impedimentos biológicos para que los humanos consanguíneos se reproduzcan, la intervención de la cultura impone sobre ellos el tabú del incesto. Como resultado, esta prohibición se extiende también a la parentela política y ritual. En este sentido, la cultura juega un papel fundamental en la construcción de las normas sociales que rigen la conducta humana.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Por tanto, es necesario abordar la consideración de los sujetos estudiados con relación al alcance parental y la prohibición del incesto. Si bien resulta entendible su aplicación a la parentela definida por el Código Civil peruano, pero como señaló Morote (1953: 3), la categoría «pariente» en los andinos va más allá de lo consanguíneo y se vuelve difusa en lo que respecta al parentesco ritual.

En el primer caso, la cultura prohíbe las relaciones sexuales entre padres e hijos biológicos y adoptivos, entre tíos y sobrinos, entre hermanos y también entre primos. Además, esta categoría incluye las relaciones entre parientes políticos. El incesto de primer tipo, propuesto por Héritier (1994), se refiere a la relación sexual directa entre consanguíneos. Por otro lado, el incesto de segundo tipo se refiere a la relación sexual entre parientes por afinidad, como la mencionada por Q23 entre cuñados, así como las relaciones entre hija y padrastro, entre madre y yerno, entre nuera y suegro, o entre hijo y madrastra.

Sin embargo, Héritier no incluye el incesto entre parientes rituales en sus tipos. Es importante mencionar que se habla de parentesco ritual cuando surge a raíz de un rito que instaura, en la mayoría de veces, al compadrazgo. Esta vieja institución feudal se reprodujo en el Nuevo Mundo, consolidando relaciones sociales entre dos familias, teniendo como eje al hijo de una de ellas (Mintz & Wolf, 1995).

Al respecto, Morote expuso:

> Son parientes los compadres —por matrimonio, bautizo, confirmación, corte de los primeros cabellos (Perú), de las primeras uñas (Cajamarca, Piura), agujero de orejas i actos sacramentales de la religión católica— i son también parientes los ahijados i numerosos parientes de estos, considerándose incestuoso a quien, a pesar de tal parentesco, tienen relaciones sexuales con ellos. (1953: 3)

Además del sistema de compadrazgo, también se generan nuevas relaciones parentales a través de la hermandad y paternidad por juramento, establecidas mediante rituales, y cuyos miembros también están sujetos al tabú.

El parentesco ritual no solo se refiere a las relaciones sociales generadas entre dos familias teniendo como eje al hijo de una de ellas, sino que también considera la relación surgida entre quien bautiza y el bautizado. Es por esta razón que el cura es padre, a semejanza del parentesco consanguíneo. En las transgresiones referidas por Q23, 24, 25 y 26 se narra la relación entre el cura y la sirvienta, una feligresa o una monja. Morote (1953) interpreta que el cura es el «padre» espiritual de la comunidad y los miembros de esta son sus «hijos» e «hijas»; por tanto, el encuentro sexual entre ambos es incestuoso y acarrea sus propias repercusiones.

En resumen, en las sociedades analizadas, se han identificado tres ámbitos donde ocurre el incesto: la parentela consanguínea, afín y ritual. Ansión se refirió a la primera y tercera. Cavero habló del incesto intrafamiliar y propuso la novedad de incestos reales e imaginarios. Kato reconoció los ámbitos sanguíneos, afines y ceremoniales, además de descubrir la tolerancia a incestos efímeros, y señaló que la simple convivencia sin relación sexual puede ser considerada incestuosa. Landeo identificó a la *qarqarya* como un depredador intralocal situado dentro del núcleo mismo de la familia, aunque este término es restrictivo, ya que el incesto también se extiende a los ámbitos de la familia extensa, el parentesco político y ritual. Finalmente, Chinchilla (2022) habla de la consanguinidad y afinidad, pero también incluye a los «compadres y ahijados» en este último grupo, es decir, a miembros de la parentela ritual.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

La transformación de los incestuosos

Los relatos Q2, 5 y 9 no mencionan transformación alguna de los personajes incestuosos. Esto podría deberse a que, por un lado, el primer relato se enfoca en los eventos posteriores a la muerte del culpable; por otro lado, el segundo relato describe cómo la transgresora adquiere rasgos de animales después de morir. En el caso del tercer relato, la trama se centra en el gusano de maíz que resulta de la procreación entre hermanos.

Al analizar el cuadro 1, se puede clasificar la transformación de los personajes incestuosos en animales, deformaciones humanas, demonios y granizo. De hecho, los relatos muestran que los transgresores experimentan diversas transformaciones como convertirse en camélidos, équidos, cánidos, porcinos, aves, ovinos, caprinos y gusanos. En algunos casos, los incestuosos mantienen su forma humana, pero adquieren rasgos monstruosos, se muestran como mujeres desnudas o se manifiestan como bebés. Asimismo, se relata que los curas se convierten en demonios y que sus mujeres se convierten en mulas o yeguas. Por último, en algunas versiones, los culpables se metamorfosean en granizo.

Conversión del incestuoso en camélido

Cavero encontró que los relatos acopiados en la localidad de Quinua (Huamanga) relacionan al incestuoso con llamas. Por otro lado, muchos estudiosos han asociado a las *qarqachas* con los indígenas *sallqas* (considerada gente de puna y salvaje). Esto puede ser explicado tanto por el limitado territorio estudiado como por el grupo étnico al que pertenece el narrador.

La transformación puede ser total o parcial, pudiendo presentarse con el rostro y otras partes del cuerpo propias de un humano. Según Taipe (2019), en una cerámica escultórica ayacuchana de las *qarqachas* se presenta a un hombre y una mujer zoomorfizados en llamas. La figura femenina tiene rostro, trenzas, manos y pechos humanos, mientras que el resto del cuerpo es animal. En cambio, la figura masculina tiene manos y pies humanos, pero el resto del cuerpo es camélido. En otros casos, las representaciones podrían ser llamas bicéfalas (R. Cavero, 1990; Vilcapoma, 2013) vicuñas (R. Cavero, 1990; Morote, 1953) o alpacas (Q27).

Según Vilcapoma (2013), al llegar los invasores a estas tierras, relacionaron a los animales salvajes con lo demoniaco. Con el tiempo, esa relación se extendió también a los animales domésticos. El autor argumenta que los animales con cierto grado de sacralidad, como arañas, batracios y serpientes, que estaban asociados con el control hídrico para la agricultura, fueron considerados animales del demonio. Por otro lado, la crianza de los *sallqas* o altoandinos se tornó en propicia para los demonios, y la llama fue el mejor ejemplo de ello.

Asimismo, según Porras, el *Vocabulario* de Gonçalez Holguin mencionó algunos «bailes con disfraces o máscaras como el *hayachuco*, la *llama-llama*, la *saynata huacon*, *pucllack*, etc.» (2007: 25). Por su parte, Guaman Poma informó también que los caciques, sus indios y sus propios hijos debían danzar en honor del Santísimo Sacramento, la Virgen María y los santos católicos. Entre los bailes que se realizaban se encontraban el «*Uacon, Uauco, Saynata, Llama* […]» (1980: 731).

A partir de esa información, Vilcapoma argumentó que las danzas con vestimentas de llamas provocaron miedo en los colonizadores y los asimilaron con lo demoniaco, lo que habría dado lugar a los relatos sobre llamas como símbolos del incesto.

Además, es posible considerar que las danzas con representaciones de animales, como las ilustradas por Martínez Compañón (2015), de cóndores, papagayos, pájaros, monos, pumas y osos, no necesariamente están asociadas con lo diabólico e incestuoso.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Otros ejemplos podrían ser la transformación de Cuniraya en ave y la competencia de Huatiacuri con el concuñado que dio lugar a transformaciones en guanaco y venado (Taylor, 2011). También se recuerda que, entre los *kallawayas*, los *warirunas* eran hombres rubios, hijos del sol, con cuerpos de vicuña y que, por su carácter sagrado, quienes los veían podían convertirse en piedras, árboles o manantiales. Fue su deseo de convertirse en dioses lo que les hizo ser convertidos en camélidos (Oblitas, 1963). No obstante, la tradición de estas transformaciones pudo facilitar la invención de la zoomorfización del incestuoso.

Creemos que la explicación lógica provino de Cavero (1990), quien argumentó que la consideración pasada de que los integrantes de los *ayllus* altoandinos eran de carácter endógamo, el estigma de *sallqa* incivilizado y la costumbre sexual del camélido con semejanza al humano contribuyeron a asociar a los *sallqas* con las llamas, alpacas, vicuñas y *qarqachas*. Además, el rol del enunciador también es relevante; si este pertenece a los *qichwas,* opuestos a los *sallqas*, podría haber discriminación hacia los segundos y tratarlos como *chutus*, *sallqas*, ignorantes y *llamasatis* (copuladores de llamas). Todo lo anterior dio lugar a que las funciones sagradas prehispánicas de los camélidos mutaran en símbolos incestuosos y diabólicos.

Sin embargo, como expuso Cavero (1990), la mutación simbólica del incestuoso en camélidos corresponde al periodo colonial tardío. A pesar de esto, no se puede afirmar que el incesto haya sido inexistente. Esto se ve reflejado en diferentes registros históricos de la época, como las notas de Gonçalez Holguin, en las que el término *mirccuni* se refiere a las relaciones incestuosas. En Bertonio (2006), *qacha* se refiere al incestuoso y *qhacha jucha* al incesto. Los Franciscanos (1905) identificaron al incestuoso como «*Ccarccaria*, *Ccasa-runtu*», señalando su relación con la helada y el granizo.

Durante los tiempos prehispánicos, el incesto con ascendientes y descendientes en línea recta fue estrictamente prohibido, perseguido y penado tal como lo describen Acosta (1792) y Valera (1945). De hecho, según las leyes incas descritas por Valera, los adúlteros, violadores, incestuosos, alcahuetes, sodomitas y zoófilos enfrentaban la pena de muerte.

Después de los castigos legales, también existían castigos míticos relacionados con el incesto. Según Gonçalez Holguin, la estrella *Maman mirccuc cuyllur* vigilaba y perseguía a los incestuosos en línea recta:

> Comer a su padre o madre, que por ser pecado estupendo le dieron vocablo propio, y en el cielo fingieron una estrella contraria a este pecado y que influye contra los que hazen, que llaman, Maman mirccuc cuyllur, que dize, Estrella de los que comen a su padre o madre. (1608: 239)

La zoomorfización del incestuoso no se limita a los animales nativos, sino que también se extiende a especies occidentales, como los équidos (Q1, 6, 17, 20, 22, 23, 24, 25 y 26), cánidos (Q1, 13, 16 y 22), cerdos (Q1, 10 y 14), caprinos (Q13, 14 y 20), aves (Q10 y 20) y ovinos (Q1, 19).

Conversión del incestuoso en équido

Después de la caída de la noche, los cuerpos de los incestuosos se transforman en burros (Q1) o en asnos en celo (Q13). En una ocasión, un profesor rural encontró en el camino a un bebé abandonado y lo cargó, pero cuando se volvió, vio que cargaba a un burro. Por su parte, Q20 narra que a una muchacha le daba comezón la garganta y

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

rebuznó. En Q22 y 24 la transformación es en caballos: Un padre violador anda como penco por los alrededores de una iglesia, mientras que la mujer del cura sale como yegua y su jinete es el cura. Q23, 25 y 26 narran la transformación en mulas: La primera es una feligresa, la segunda es una monja del convento de clausura ayacuchano y la tercera trata del propio cura convertido en mula por haber enterrado plata en la iglesia.

La mula, el caballo y la yegua no solo simbolizan a la *qarqacha*, sino que también representan a los condenados y desempeñan el papel de animales del Diablo. Por otro lado, el simbolismo del burro es contradictorio. Como se muestra en Q1, 13 y 20, esta figura es adoptada por los incestuosos. No obstante, también sirve para proteger a los humanos del ataque de los seres diabólicos al tener una cruz dibujada entre el lomo y los miembros delanteros. Del Campo (2012) ayuda a resolver la paradoja del simbolismo del burro al reconocer que este animal tiene tanto significados positivos como negativos, los cuales varían según el contexto cultural, religioso y social en que se lo use. Por un lado, puede simbolizar valores positivos como la inocencia, la docilidad, la mansedumbre, la abnegación y la humildad, asociados con la figura de Cristo y la moral cristiana, así como con la imagen del infante, el inocente y el monje abnegado. Por otro lado, puede representar antivalores como la estupidez, la brutalidad, el pecado, la lujuria, lo demoniaco y la herejía, y se asocia con la figura del ignorante, el falso sabio, la depravación, el hereje, el pagano y el mal cristiano.

Conversión del incestuoso en cánido

Q1 narra de un perro *qarqacha* con cabeza humana y muy peludo, Q5 cuenta que al morir los infractores andan como perros o sus almas se convierten en zorros. Asimismo, Q13 narra que las *qarqachas,* convertidas en perros, salen al campo a gritar y espantar a la gente. Por su lado, Q16 cuenta del enfrentamiento de un pastor evangélico israelita con dos perros *qarqachas*, mientras que Q17 relata que un padre violador, transformado en perro, camina por el frente de una iglesia.

La representación de la *qarqacha* como perro o can con rostro humano coincide con las tradiciones registradas por Arguedas (Chinchilla, 2022), Morote (1953) y Cavero (1990); sin embargo, el simbolismo del cánido relacionado con la muerte es complejo. En algunas tradiciones, el perro evita que el condenado devore al dueño; en otras, cuando su amo está en las llamas del purgatorio, el can le lleva unas gotas de agua en sus orejas. Asimismo, asume el rol de acompañante al dueño que va a la otra vida, al punto que, en algunos lugares, al quinto día de los rituales mortuorios, sacrifican al perro más querido del finado.

Con respecto al zorro, como personificación del incestuoso, su presencia pudo deberse a la condición sagrada y de héroe cultural asumida en la tradición de las sociedades estudiadas. Navarro (1983) narró que de la laguna *Choclococha*, emergió el *apu atuq/*zorro poderoso para civilizar a los pueblos huancas. Además, como héroe cultural, es responsable de haber traído del cielo a los alimentos de los cuales disfrutan los humanos (Taipe et al., 2022).

Conversión del incestuoso en porcino

En Q1, los incestuosos se transforman en cerdos. Además, Q10 ratifica que estos andan por las noches como gorrinos y Q14 narra de una mujer que gruñe como cochinillos. Esta simbolización está asociada con la condición inmunda del animal, al punto que se alimenta de excremento. Esta posición en quechua es denominada *qacha*, y este mismo vocablo designa al incestuoso. Además, su condición de consumidor de excremento lo asocia con la *uma* (cabeza voladora) que también es consumidora de heces. Según lo narrado por Ansión (1987) y Vilcapoma (2013) en contextos específicos,

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

la *uma* es el resultado de una metamorfosis experimentada por algunas mujeres incestuosas. Sin embargo, en nuestros registros, esa metamorfosis está ausente, más bien hay una asociación entre *uma* y bruja, de ahí la denominación específica de *layqapa uman* (cabeza de bruja). Por tanto, coincidimos con Morote que «hay confusión en el dato» (1953: 5).

Conversión del incestuoso en ovino y caprino

Q1 narra que los incestuosos se transforman en ovejas, en contraposición, Q18 cuenta que un grupo de ovejas es víctima de la *qarqacha,* quien se alimenta de sus sesos. Por su parte, Q19 relata que después de morir, un hacendado que se reprodujo con su hija se presentó ante un hortelano como un carnero con rostro humano. En este simbolismo, las cualidades positivas adscritas por el cristianismo al cordero son trastocadas objetivando cualidades negativas. Así, el incestuoso se transforma en este animal, unas veces sin y otras con rostro humano, que es utilizado como representación de estas cualidades negativas. No obstante, en otras ocasiones, los ovinos son utilizados como recursos por la *qarqacha* para lograr su salvación, devorando el cerebro de cierto número de animales. Únicamente Q14 expresa que una transgresora bala como una cabra, lo cual evidencia la asociación con lo diabólico.

Conversión del incestuoso en ave

Q10 narra que las *qarqachas* andan «como gallinas con plumajes erizados y de colores», mientras que en Q20, una muchacha incestuosa cacarea. En Q26, un cura se posa sobre la iglesia como un cóndor.

Aunque algunas aves están asociadas con la brujería debido a su forma y color de plumas especiales, en algunos relatos se incorporan a otros animales y elementos. En este sentido, un ejemplo de esta creencia popular se registró en Ancash y Huánuco por Morote (1953), quien documentó que las mujeres que tuvieron relaciones sexuales con un cura eran obligadas a empollar un maíz y un huevo de gallina. De la incubación de estos elementos surgían unas serpientes, una de las cuales devoraba a la madre, mientras que la otra la llevaba al infierno.

En otros relatos, las curanderas se transforman en cóndores y vuelan hacia las montañas, las cuales son los habitáculos de los *wamanis,* con el fin de consultar sobre la sanación de los enfermos.

Deformación humana del incestuoso

La narración Q12 describe a la *qarqarya* como una tremenda persona cubierta íntegramente de pelos, con dientes enormes, descalza y espantosamente oscura que se desplaza solitaria, en oscuridad y acompañada por vientos y truenos. En contraste, Q20 la presenta como una mujer desnuda que, al morirse, abandona la tumba en forma de mula. Por otro lado, Q15 la describe como a mujer antropófaga que, desnuda, asusta a unas niñas, mientras que Q17 la describe como un niño que se transforma en burro. Finalmente, en Q18 se narra a la *qarqarya* como una mujer solitaria, mal vestida, con colmillos de cerdos y que devora los sesos de varias ovejas.

Demonización del cura incestuoso

La demonización surge en relatos que involucran al cura y una mujer en una relación sexual, en la que la mujer se transforma en mula o yegua. Según Q23, el jinete que monta a la mujer transformada es el Diablo, mientras que según Q24, el cura es quien la monta.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

Taipe (2017) registró los textos de los murales que describen a la *runamula* en las cuencas del Napo y Amazonas, tanto en Juancho Playa (en Mazán) como en el zoológico de Quistococha (en Iquitos). Según su investigación, la causa de la conversión en mujer mula no es únicamente por entablar relaciones sexuales con el cura, sino también por el incesto entre miembros del parentesco consanguíneo y ritual. Además, se observa que el adulterio femenino provoca la misma transformación. Por lo tanto, se puede postular que la demonización en el área amazónica no alcanza únicamente al cura, sino a todo varón incestuoso.

En resumen, todo indica que los discursos sobre la animalización de los incestuosos se desarrollaron a partir de la creencia en la zoomorfización, la endogamia de los altoandinos, el estigma hacia los pastores y la posición del enunciador. Esta transformación podía ser total o parcial e incluso bicéfala, lo que significa que los incestuosos se podían transformar en animales salvajes como serpiente, cóndor, vicuña y gusano del maíz, así como en animales domésticos nativos como llamas y alpacas, y occidentales como los équidos, cánidos, cerdos, caprinos, ovinos y aves. Además, el cura y varón incestuoso amazónico se demonizaba y podía mantener su condición humana, pero deformándose monstruosamente. Finalmente, se transforman en granizo asociado con rayos, vientos, exceso de lluvias, sequías, heladas y hambrunas.

La captura y penas impuestas a las qarqachas

De los 27 relatos disponibles, 10 de ellos no presentan información sobre la captura de las *qarqachas.* En contraste, en los 17 restantes se menciona este acontecimiento. En el relato Q6, se narra que la aprehensión de las *qarqachas* fue realizada por una o tres personas. Según una creencia local de influencia católica, dos o más de tres personas no podrían hacerlo. Esto se debe a que una sola persona simboliza a Dios y tres simbolizan la Trinidad, tal como lo relató uno de los informantes.

En esta misma lógica se encuentran las narraciones Q4, 10, 14, 16, 20, 21 y 26, en las que siempre se trata de una persona que enfrenta a las *qarqachas*. Por ejemplo, un hombre las enfrenta con un bastón de fierro, gente valerosa y de buen corazón se enfrenta a ellas, un anciano las captura, un joven combate y derrota a un cura incestuoso, y una madre descubre que su hija es incestuosa. Además, en el caso del pastor evangélico israelita, se enfrenta a las *qarqachas* utilizando dos símbolos cristianos, la biblia y el cabello largo y suelto (como lo tenía Jesús). Sin embargo, la presencia femenina quiebra el simbolismo de «un hombre» y Dios.

Según los relatos Q1, 3, 13, 15, 24 y 27, la captura de los incestuosos era llevada a cabo por la comunidad en su conjunto. Se cuenta que se organizaban para esperar a las *qarqachas* durante la noche en los lugares donde solían caminar. En uno de los casos, las capturaron al frente de una loma. En otro episodio, en el transcurso del conflicto armado interno, los ronderos ayacuchanos apresaron a dos *qarqachas*. En la región amazónica, un grupo de personas esperaba para identificar a la *runamula* y señalar a la sospechosa con jugo del fruto *witu,* reconociéndolo al día siguiente.

Las personas que capturan a las *qarqachas* se valen de varios recursos culturales, tales como sogas y hondas de lana de llama, cuerdas de *ichu* (paja), bozal, varas metálicas, palos gruesos, varillas vegetales, piedras y hachas. Cuando se captura a una mujer mula (*mulawarmi*) lo pintan con el zumo del *witu.* Afirman que las *qarqaryas* tienen miedo de la saliva y del espejo. Otros hacen una cruz con la mano izquierda o reprenden a los perros *qarqachas* con su cabellera suelta y con biblia en mano, como lo hace un pastor evangélico. Cuando el incestuoso se torna en granizo, los reciben reventando cohetes,

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

quemando piel de culebra y muña, lo insultan y las chicas las ofenden haciéndole ver el trasero desnudo. En cambio, al gusano del maíz, que es hijo de dos hermanos incestuosos, las parteras las capturan y las hacen hervir.

En la mayoría de los relatos, aquellos que se confrontan con las *qarqachas* buscan identificarlas. Una vez que ocurre la captura e identificación, los infractores suplican por su libertad y protección de su secreto ofreciendo dinero y bienes. Sin embargo, en otros casos son castigados físicamente y sometidos a la vergüenza colectiva. También pueden ser redimidos o expulsados del pueblo y emigran hacia la selva y las ciudades. En situaciones extremas, los incestuosos son ajusticiados y hasta quemados por la colectividad (Q17). Este proceso de sanciones impuestas está determinado por la creencia de que la presencia de las *qarqachas* arrastra desgracias para la comunidad. Además, atraen las granizadas, ventarrones, heladas y sequías que perjudican a la colectividad. Por tanto, la eliminación por expulsión o muerte de las *qarqachas* evita el perjuicio colectivo.

Las consecuencias del incesto

De todos los relatos analizados, 11 no especifican consecuencia de las relaciones incestuosas. Entre los restantes, se puede identificar dos grupos: el primero describe varias repercusiones en la sociedad, mientras que el segundo narra las consecuencias en el alma de los transgresores. A continuación, explicaremos ambos casos:

En el primer grupo de consecuencias, el relato Q1 cuenta que los hijos de las *qarqachas* nacen con deformidades, lo que lleva a estas mujeres a dar muerte a sus vástagos. Por su parte, los relatos Q5 y 14 incluyen situaciones de antropofagia: en el primero, el padre arranca y devora a la pierna del hijo; en el segundo, dos hermanos se alimentan del cuerpo de su descendiente.

Los relatos Q1, 2, 5, 13 y 14 coinciden en que los hijos de las *qarqachas* suelen nacer con cola, tener una piel oscura, cuernitos y otras deformidades.

En los relatos Q9 y 10 se explica que los *utuskurus* o gusanos del maíz son producto de uniones incestuosas entre dos hermanos. Según estos relatos, se dice que los gusanos vienen en la placenta y, por lo tanto, la partera debe capturarlos y matarlos hirviéndolos en el agua. Si los gusanos logran escapar, podrían causar escasez de comida en el pueblo, ya que se reproducen y se alimentan de las mazorcas tiernas del maíz.

Por otro lado, las narraciones de Q7 y 8 se enfocan en la identificación y expulsión de infractores dentro de los grupos de parientes rituales. En estas historias, los transgresores son convertidos en granizo y son forzados a vivir en las cordilleras. Estas familias numerosas que tienen la particularidad de ser bizcas y alimentarse de cereales, descienden de las punas para robar los cultivos, provocando escasez en los pueblos cercanos. Con el fin de evitar el daño que su presencia pueda causar, los agricultores han desarrollado ciertos recursos culturales como hacer explotar cohetes, quemar plantas y ofenderlos con insultos y actos, con el fin de que transiten por las cordilleras sin ingresar a los campos de cultivo.

Las narraciones de Q1, 2, 3, 4, 5, 6, 11, 12 y 22 explican como los incestuosos son considerados responsables de las granizadas, tormentas y vientos. Además, se cree que la presencia de las *qarqachas* está relacionada con las sequías y hambrunas que afectan a estas comunidades. En algunos relatos, se describe cómo el desplazamiento nocturno de los incestuosos animalizados va acompañado de ventarrones, chubascos y truenos. De esta manera, estas historias muestran cómo los fenómenos naturales y las creencias culturales se entrelazan para explicar el mundo que rodea a las comunidades andinas.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

En última instancia, es importante señalar que la condición de *qarqacha* ocurre cuando los transgresores están vivos. Según algunas versiones, cuando duermen, sus almas salen en forma de los animales, mientras que otras sostienen que cuerpo y alma se zoomorfizan, lo que explicaría por qué recuperan su forma humana cuando son capturados. De esta manera, tanto la *qarqacha* como el *waqrachakuy* o adulterio (tal como se presenta en la historia del granizo) se considera una especie de condena en vida que experimentan los transgresores.

En el segundo grupo de consecuencias, se establece que el incesto es una causa de la condenación, por lo tanto, los transgresores buscan su salvación y, si la logran, se redimen y acceden al cielo.

En Q14, se cuenta sobre la hija incestuosa que, tras haber comido a su hijo con su hermano, confesó al ser capturada: «Estuve con mi hermano nomás. Por eso ando así, porque nuestro Dios me castigó». En Q6, se narra que cuando los transgresores mueren, son condenados por el castigo de Dios, y que después de ser enterrados, sus cuerpos y almas salen de su sepultura y andan por las noches buscando su salvación. En Q20, se cuenta sobre otra incestuosa que después de ser enterrada, su cuerpo no fue encontrado a la mañana siguiente, ya que había salido condenándose y se había transformado en una mula que escupía candela. En Q22, se relata que después de la muerte de un hombre que violó a su hija, fue visto siendo llevado encadenado y arrastrado por perros de ambos lados. Tenía cadenas en el cuello y detrás de él iba un hombre vestido de blanco que lo golpeaba con un gran látigo.

El alma de la persona que transgredió los preceptos impuestos por la iglesia y otros inventados por la colectividad de cada sociedad es el condenado. Al ser rechazado por Dios, deambula en este mundo por un tiempo determinado, provocando terror con sus gritos, sus formas monstruosas y animalizadas, arrojando fuego y brazas por la boca y la nariz, y buscando devorar a humanos y animales domésticos para lograr su salvación.

En Q10 se menciona que el condenado es expulsado al mar, donde paga su destino. Por otro lado, en Q2 y 13 se describe que los condenados se dirigen hacia *Qanqupuma*, que sería una montaña ubicada entre las provincias de Chincheros y Andahuaylas. Allí se encontraría una inmensa cruz de metal y algunas chocitas en las altas punas, donde viven encadenados y gritando lastimeramente.

Por su parte, Q5 y 19 afirman que el destino final de los condenados por motivos incestuosos es el *Tawa Ñawi* o *Tawañawiurqu*, infierno ubicado en las alturas de la provincia de Huanta, entre los límites de la cordillera y la selva. Este lugar consistiría en una gran escarpa en cuyo pie habría una laguna de sangre, donde los condenados pagan sus culpas encadenados en la pestilencia, el frío y el dolor. Además, estarían vigilados por cuatro perros y muchos demonios.

Existen diversas descripciones del *Tawa Ñawi*. Por un lado, se dice que se trata de una laguna que arde, situada en Huarcatán (en Huanta) (Coronel & Millones, 2019). Por otro lado, se dice que se trata de un complejo de cuatro montañas ubicadas en Tirkus (en Huanta) (Huertas, 2007), o bien una caverna al borde de un río en Carhuauran (en Huanta) (L. E. Cavero, 1957). Según los relatos Q6 y Q29, cerca del infierno mencionado hay otro llamado *Pan de Azúcar* y ambos son considerados pueblos de los diablos y sus ministros.

Aunque algunas tradiciones narran que las *qarqachas* tratan de devorar a cierto número de personas o animales para lograr su salvación, otros relatos refieren que cuando los incestuosos mueren, son rechazados por Dios y tienen unos seis meses para

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

vagar en este mundo intentando salvarse y, en estas tradiciones, «salvarse» significa devorar. Según esta creencia, los devorados se quedan con los pecados de la *qarqacha* o del condenado.

La otra forma de salvarse, según el relato Q27, es cuando el réprobo sufre derrota en combates místicos por alguien de fuerza extraordinaria. Entonces, el derrotado confiesa la causa de su condenación y entrega unos tesoros escondidos antes de transformarse en una paloma y volar hacia el cielo. Por otro lado, algunos cuentan que los condenados, generalmente hacendados, son derrotados por el hijo del oso (*ukumari*) y logran su salvación. En estos casos, los héroes recuperan su normalidad; es decir, al salvar a los condenados, también se salvan ellos.

Conclusiones

El análisis de la tradición oral sobre los incestuosos nos ha llevado a establecer las siguientes conclusiones:

1. Se hizo evidente que en las sociedades estudiadas hay normas culturales que prohíben las relaciones sexuales entre parientes consanguíneos directos y colaterales, políticos y rituales. La transgresión de estas normas se considera incestuosa y tiene un fuerte estigma social. Se encontraron relaciones incestuosas entre varios tipos de familiares, como padres e hijas, hermanos, tía y sobrino, primos y cuñados. Además, el parentesco ritual también es relevante en la definición de las normas sociales que regulan la conducta sexual, lo que significa que las relaciones entre compadres, ahijados, parientes por juramento y entre el bautizante y los bautizados también están prohibidas.
2. La tradición de la zoomorfización, la endogamia altoandina, la condición de pastores y la postura del enunciador sobre la *qarqacha* han dado lugar al desarrollo de discursos que vinculan la animalización con el incestuoso. Estos discursos pueden generar transformaciones totales o parciales, incluso bicéfalas, en las que se representan animales salvajes y domésticos nativos y occidentales. De otra parte, mientras que el cura y el varón incestuosos amazónicos se demonizan, aquellos que mantienen su condición humana, se deforman monstruosamente. Asimismo, otro grupo de transgresores se transforma en granizo asociado con rayos, vientos, exceso de lluvias, sequías, heladas y hambrunas. En conjunto, estos discursos sugieren una fuerte conexión entre la transgresión de los límites sexuales y la transformación en seres no humanos, como parte de un proceso de sanción moral.
3. La captura o expulsión del incestuoso involucra ciertos procedimientos dependiendo de si se trata de una transformación en animal o granizo. En el primer caso, los captores son una o tres personas que simbolizan a Dios y la Trinidad, y que pueden ser un varón de fuerza extraordinaria, un pastor evangélico, una mujer o incluso la colectividad, siempre utilizando ciertos recursos culturales que facilitan la captura. La *qarqacha* capturada ofrece riquezas por su secreto y libertad; alguna es castigada y luego redimida, otra es expulsada o ejecutada. En el segundo caso, cuando el incestuoso se transforma en granizo, se recibe con cohetes, se queman ciertos objetos y se le insulta para obligarle a transitar por otros lugares.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7456

4. Las consecuencias del incesto tienen impactos en la sociedad y en el alma del incestuoso. Las primeras pueden manifestarse en hijos deformes, infanticidio y antropofagia. En algunos casos, los hijos nacen como gusano del maíz. Los que conviven entre compadres son simbolizados por el granizo, cuyo desplazamiento puede afectar la agricultura. También se cree que la presencia de los incestuosos provoca sequías y hambrunas. En cuanto a las consecuencias del incesto en el alma del transgresor, éste puede ser condenado, lo que lo lleva a buscar su salvación mediante la devoración de humanos y animales, o a través de la derrota en combates místicos para transformarse en paloma y volar al cielo. En el caso del condenado que no logra su salvación, es expulsado ya sea al mar o al infierno.

Bibliografía

Acosta, Joseph de (1792): *Historia natural y moral de las Indias: Vol. II*, Madrid, Pantaleón Aznar.

Ansión, Juan (1987): *Desde el rincón de los muertos. El pensamiento mítico en Ayacucho*, Lima, Gredes.

Bertonio, Ludovico (2006): *Vocabvlario de la lengva aymara*, Arequipa, El Lector.

Cavero, Luis Enrique (1957): *Monografía de la provincia de Huanta (Vol. II)*, Huancayo, Ciusal.

Cavero, Ranulfo (1990): *Incesto en los Andes. Las «llamas demoniacas» como castigo sobrenatural*, Ayacucho, Huari.

Chinchilla, Jhon (2022): *Qarqachas. Compilación y estudio preliminar sobre relatos del «Tabú del incesto» en el Valle del Mantaro*, Huancayo, s. e.

Coronel, José y Millones, Luis (2019): «Tawa Ñawi: Un caso de sanción ideológica del campesinado a los terratenientes, Huanta (Ayacucho) y Acobamba (Huancavelica)», *Alteritas*, *8*(9), 81-94. DOI: https://doi.org/https://doi.org/10.51440/unsch.revistaalteritas.2019.9.12

Del Campo, Alberto (2012): *Tratado del burro y otras bestias. Una historia del Simbolismo animal en Occidente*, Aconcagua Libros.

Franciscanos (1905): *Vocabulario políglota incaico*, Lima, Colegio de Propaganda Fide del Perú.

Gonçalez Holguin, Diego (1608): *De la lengvua general de todo el Perv llamada lengua Qquichua, o del Inca*, Ciudad de los Reyes, Francisco del Canto.

Gvaman Poma, Phelipe (1980): *Nveva coronica ibue gobierno* (Vol. 2), México, Siglo XXI.

Héritier, Francois (1994): «Presentación», en Francois Héritier, Boris Cyrulnik, Aldo Naouri, Dominique Vrignaud y Margarita Xanthakou (Eds.), *Del Incesto* (pp. 7–17), Buenos Aires, Nueva Visión.

Huertas, Luz (2007): «El infierno del Tawa Ñawi: un discurso de los campesinos de Huanta sobre castigo y justicia», *Cuadernos Interculturales*, *5*(8), 71-96.

Kato, Takahiro (2013): «Qarqaria depurada y Qarqaria perdonada», en Alfredo López Austin y Luis Millones (Eds.), *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al Demonio en los Andes y Mesoamérica* (pp. 375-414), Lima, ANR.

Landeo, Pablo (2021): *Del degollador al condenado ¿Por qué cambian las preferencias narrativas? Tradición oral quechua de Huancavelica (Perú)*, Thèse de doctorat, Anthropologie, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Lévi-Strauss, Claude (1969): *Las estructuras elementales del parentesco*, Barcelona, Paidós.

Martínez, Baltazar (2015): *Trujillo del Perú. Volumen 2*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp8685

Mintz, Sidney y Wolf, Eric (1995): «Análisis del parentesco ritual (compadrazgo)», en Marco Rueda y Segundo Moreno (Eds.), *Cosmos, hombre y sacralidad* (pp. 345-380), Quito, Abya Yala.

Morote, Efraín (1953): Qarqacha. *Separata Boletim Trimestral Da Comissão Trimestral de Folclore*, *4*(15/16), 1-9. https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/pdf/qarqacha.pdf

Navarro, Víctor (1983): *Las tribus de Ancku Walokc*, Lima, Atusparia.

Oblitas, Enrique (1963): *Cultura callawaya*, La Paz, Archivo y Biblioteca Nacional de Bolivia.

Porras, Raúl (2007): «Prólogo», en *Vocabvlario de la Lengva General de todo el Perv llamada Lengua Qquichua, o del Inca,* Lima, UNMSM.

Taipe, Néstor (2017): «Los seres mitológicos en la tradición oral de los pueblos ribereños del Napo», *Perspectivas Latinoamericanas*, *14*, 37-68. https://core.ac.uk/download/pdf/236162916.pdf

Taipe, Néstor (2019): «Los seres fabulosos en el arte y la tradición oral ayacuchana como dispositivos culturales de dominación», *Pacarina Del Sur*, (40). www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1775&catid=6

Taipe, Néstor, Taipe, Hibela y Allcahuaman, Yuri (2022): *Los cultivos en la tradición oral quechua*, Ayacucho, Fondo Editorial de la UNSCH.

Taylor, Gerald (2011): *Ritos y tradiciones de Huarochirí*, Lima, IFEA.

Valera, Blas (1945): «Las costumbres antiguas de los naturales del Perú y la historia de los incas, Siglo XVI», en *Crónicas tempranas del siglo XVI: Vol. II* (pp. 215-281), Lima, Mincul.

Vilcapoma, José Carlos (2013): «De condenados, demonios y qarqarias», en Alfredo López Austin y Luis Millones (Eds.), *Cuernos y colas. Reflexiones en torno al demonio en los Andes y Mesoamérica* (pp. 65-99), Lima, ANR.

Xanthakou, Margarita (1994): «El incesto: Sueño y realidades», en Francois Héritier, Boris Cyrulnik, Aldo Naouri, Dominique Vrignaud y Margarita Xanthakou (Eds.), *Del incesto* (pp. 137-170), Buenos Aires, Nueva Visión.

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2022
Fecha de aceptación: 26 de mayo de 2023

Relevancia de la tradición oral en la narración oral urbana contemporánea. Investigación de campo en Argentina y España[1]

Relevance of Oral Tradition in Urban Contemporaneous Storytelling. Researchfield in Argentina and Spain

Irene Fernández García
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas /
Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid)
irene512_fg@hotmail.com
https://orcid.org/0000-0003-4588-1684

Abstract: This paper aims to analyse the relation between the folktales and the «urban and contemporaneous» storytellers (professionals who, during the last decades, have given visibility to this art in cultural and educational spaces) who live in Argentina and Spain. The degree of presence of oral tradition stories in the repertoires together with the ways in which they are transmitted and selected, with special attention to the nature of the sources, will be attended. This lead us to study in more detail the consideration inside the profession of this kind of material and to consider if the storytelling of these stories in an urban and contemporaneus contexts implies their revitalization.

Keywords: Storytelling, folktale, revitalization, repertoir, sources study.

Resumen: El artículo se propone analizar la relación que con el relato de tradición oral tienen las narradoras y narradores «urbanos y contemporáneos» (profesionales que durante las últimas décadas han visibilizado la práctica de la narración en diferentes espacios culturales y educativos) que residen en Argentina y España. Se atiende al grado de presencia que tienen los relatos de tradición oral en los repertorios y a los modos en que son transmitidos y seleccionados, con especial atención al carácter de las fuentes. Ello nos lleva a profundizar en la consideración que este material tiene dentro de la profesión y a plantear si la narración de estos relatos en un contexto urbano y contemporáneo implica su revitalización.

Palabras-clave: Narración oral, tradición oral, revitalización, repertorio, estudio de fuentes.

[1] Este artículo se basa en la investigación de campo hecha para un Trabajo Final de Máster con el mismo título realizado entre marzo de 2020 y junio de 2021 en el marco de un programa *Erasmus Mundus Master* entre Polonia, Argentina y Portugal. Agradezco enormemente a Daniel Mato su orientación y sus consejos durante el proceso. Gracias también a Luís Correia Carmelo y a Marina Sanfilippo, por sus valiosas recomendaciones, y a las narradoras y narradores que participaron en la investigación de campo, por su colaboración.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Introducción

El principal punto de partida de este trabajo es vincular la palabra a la voz y al cuerpo, entenderla como algo que sobrepasa al contenido semántico racional y que implica una presencia multidimensional y efímera. *Forjadores de palabras*, así denomina Prada-Samper a los narradores[2]y afirma que «no es posible estudiar los cuentos sin tenerlos presentes, pues son estos artistas magistrales los que han hecho avanzar la tradición a lo largo de milenios» (2021: 40).

Los cuentos fueron el foco de interés inicial que inspiró este trabajo, pero el proceso de su elaboración nos llevó a las personas que les dan voz y cuerpo, haciendo de la narración oral un arte. Consecuentemente, este artículo enfoca su indagación en la experiencia de un pequeño pero significativo grupo de narradores orales urbanos activos en Argentina y España. Se trata de dos países donde, en comparación con el desarrollo del fenómeno de la «narración oral urbana contemporánea» (en adelante, NOUC[3]) a nivel internacional, la fuente del relato de tradición oral tiene una presencia menos significativa, sobre todo en el proceso inicial del movimiento (A/E-5[4]; Garzón Céspedes, 1995: 65; Sanfilippo, 2007: 346 y 2007b: 90; Bruno, 2011; Padovani, 2014: 132).

Se presentan dos muestras del fenómeno de la NOUC de espacios muy diferenciados que tienen algunos puntos en común, entre ellos, un discurso generalizado desvinculado de la tradición oral en los inicios del movimiento. Consideramos que aludir a dos espacios diferenciados puede ser más enriquecedor para satisfacer los objetivos de este artículo, no con intención de compararlos, sino buscando ofrecer una muestra más amplia, diversa y heterogénea del movimiento de la narración oral en su relación con la tradición oral.

Nuestro foco de atención está en el «relato de tradición oral»[5] (RTO). Se identifica con lo que Simonsen (1981) distingue como formas narrativas «en prosa» de tradición oral: cuento, leyenda y mito. En cuanto a otros géneros narrativos como la anécdota, el chiste o las «historias de vida», formas versificadas de tradición oral (cancionero y romancero) o fórmulas, proverbios y retahílas, se tendrán en cuenta de manera general y transversal para complementar la consecución de los objetivos de este artículo.

Dividimos este escrito en dos partes: una exposición teórica acerca del arte de narrar relatos de tradición oral en un contexto urbano y contemporáneo (1); seguida de un análisis de la relevancia de la tradición oral en el repertorio (2).

---

[2] Por cuestiones prácticas recurrimos al género no marcado para referirnos a narradoras y narradores, aun sabiendo que la presencia femenina en el colectivo es mayoritaria.

[3] Se utilizarán las siglas también para referirse a sus practicantes. Adelantamos que la utilización de terminologías como la de «narrador oral» está muy lejos de ser consensuada y circula básicamente en el ámbito profesional y de investigación de este arte (Carmelo, 2017). Términos, como «narración oral» y «tradición oral», así como el de «narrador oral urbano contemporáneo» escogido, son abstracciones de fenómenos muy amplios y diversos (Mato, 1992) hechas exclusivamente con fines analíticos para satisfacer los objetivos de este artículo. De manera que toda categorización y denominación se hace a efecto de estos propósitos sin pretensión de universalizar, semantizar o jerarquizar en los respectivos ámbitos

[4] Con estas iniciales hacemos referencia a las respuestas al cuestionario escrito que hemos utilizado en la investigación de campo. Las letras se corresponden con la inicial del país (Argentina/España) y el número, con la pregunta del cuestionario. Las preguntas citadas están disponibles en el «Anexo».

[5] Una reciente publicación de Marina Sanfilippo (2022, en prensa) reflexiona sobre la pertinencia de esta denominación en un contexto «urbano, hiperalfabetizado y escénico» como el de la NOUC. La traeremos a colación más abajo (vid. 1.3).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Los datos ofrecidos proceden no solo de investigaciones académicas sobre el tema, también de publicaciones de narradores orales[6] o entrevistas en las que hayan participado. Se suma una investigación de campo realizada en el marco de este estudio: entrevistas por videoconferencia y cuestionarios escritos dirigidos a narradores de ambos países independientemente del carácter de sus repertorios[7].

1. El arte de narrar relatos de tradición oral en un contexto urbano y contemporáneo

1.1. El arte de narrar

La definición conceptual de narración oral es hasta día de hoy un tema ampliamente discutido[8] y sobre el que, debido probablemente a la falta de reconocimiento de la misma como un arte autónomo, no hay unanimidad. (Mato, 1992: 27; Carmelo, 2017: 41-43). Las dificultades para que esto suceda se relacionan con la necesidad de una aproximación transdisciplinar, la diversidad geográfica y la heterogeneidad de contextos y la condición efímera y «semióticamente compleja» de estas prácticas (Mato, 1990b). Una caracterización de la práctica de la narración oral precisaría de las siguientes premisas:

- Aunque la de narrar sea una de las capacidades que caracterizan a la especie humana y a menudo se connote como algo natural y ordinario, ciertos individuos son «reconocidos»[9] dentro de sus comunidades por su habilidad para narrar; este «reconocimiento» es un hecho culturalmente relativo.
- El «reconocimiento» de la habilidad del narrador depende de varios aspectos: el control de la voz, de los gestos, de la interacción con el público, de la posición del cuerpo, de la introducción posible de otros objetos… y no solo del contenido narrado de ahí que se trate de un arte «semióticamente complejo» (Mato, 1992, 1990b) o «performativo» (Carmelo, 2017).
- No existe una forma única de narrar.
- El arte de narrar no es algo relegado al pasado o a formas de vida aisladas, rurales o «tradicionales». Es un arte vivo y en constante transformación. El prejuicio por el que se lo ha considerado y considera extinto acarrea un proceso de idealización y mitificación, que, como argumentaremos (vid. 1.3 y 2.2), no favorece a su comprensión y revitalización. (Mato, 1992; Sanfilippo, 2007; Carmelo, 2017; Prada-Samper, 2021).

[6] Han sido valiosas las contribuciones hechas en los números 9 y 11 de la revista publicada y editada por los narradores de AEDA, *El Aedo*: uno dedicado al relato de tradición oral y otro a las narradoras tradicionales.

[7] La lista completa de los participantes, así como las preguntas citadas en este artículo del cuestionario enviado están disponibles en los Anexos.

[8] Además de las citadas a lo largo del artículo, resultan interesantes en este sentido los trabajos de Sawyer (1957), Bettelheim (1976), Ong (1982), Severi (2004) o el catálogo Uther (2004) conocido como ATU. Para el caso de Argentina, puede consultarse Palleiro y Fischman (2009).

[9] La noción de reconocimiento del arte de narrar por parte de la comunidad la tomo de Mato (1992) cuya investigación de campo transcurrió en Venezuela a finales de los 80. Atiénzar García (2017) ofrece una perspectiva más reciente de este reconocimiento (a figuras femeninas) en la provincia española de Albacete. El número 11 de *El Aedo* (2021) focaliza precisamente en ese aspecto: «[este número de la revista] nació con el deseo de reunir en estas páginas a mujeres narradoras naturales de diversos lugares del Estado para que se conozcan, se reconozcan y las conozcamos» (Magdaleno, 2021: 6).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Para Francisco Garzón Céspedes (1995), uno de los teóricos y prácticos más reconocidos (y polémicos) en este arte, la narración oral es a la vez un acto de comunicación y un ejercicio poético en el que la voz y el cuerpo del narrador emiten un mensaje que a su vez es recreado por los oyentes-espectadores/interlocutores. Está presente en todas las culturas y se pueden hacer tres generalizaciones (abstracciones teóricas) de sus múltiples y diversas formas:

- El arte del cuentero, «narración tradicional» o «narración espontánea». Se identifica con la figura del cuentero/narrador tradicional campesino, indígena, urbano o suburbano, también con el cuentero «espontaneo» familiar conversador, contador de chistes, chismes, anécdotas, relatos…
- El arte del contador de cuentos cercano a la literatura para niños, a la docencia y a la promoción del libro. Es a menudo denominado «cuentacuentos».
- El arte del narrador oral «escénico» que «renueva» la profesión y la hace participar en las artes performativas. En la teoría este renovado narrador integra las otras dos formas, consideradas «predecesoras».

A las dos últimas formas las agrupamos dentro del movimiento de la NOUC o narración urbana-profesional en auge en las últimas cuatro décadas.

En definitiva, la NOUC es entendida como una profesión basada en el arte de narrar que se desarrolla desde núcleos urbanos a partir de aproximadamente los años 80. Comienzan entonces una serie de transformaciones su práctica que, en términos generales, la distancian de aquello que denominamos «narración tradicional» o «narración espontánea»: se visibiliza desde otros espacios y contextos, como bibliotecas, y perspectivas educativas, asociada a un público infantil y juvenil; el escenario y el ámbito de la *performance* adquieren una progresiva importancia; la formación en este arte sucede de forma autodidacta y/o es ofrecida en talleres y cursos; el oficio se profesionaliza con su consecuente remuneración en el mercado laboral; y las fuentes escritas (literatura, recopilaciones de relatos de tradición oral) tienen cierta predominancia en el momento de elaborar el repertorio.

A pesar de la distancia que la separa con formas tradicionales de narrar, la NOUC es frecuentemente identificada por narradores (A/E-5) e investigadores como un «renacimiento» (Sanfilippo, 2007) o «revitalización» (Mato, 1992) de este arte. La investigación de campo nos indica que estos términos, «renacimiento» o «revitalización» que dan nombre a los inicios de la NOUC aluden a, más que una «muerte», un estado de letargo[10] asociado a este arte tan antiguo como la humanidad. Mientras sucedía este progresivo «despertar», la consolidación de la NOUC ha mirado solo de soslayo otras formas del mismo, tradicionales o espontáneas. Estas, aunque «olvidadas» no han permanecido inactivas. Contadores de relatos, chistes, chismes y anécdotas, reconocidos entre los suyos por su «gracia» para hacerlo no han cesado de narrar hasta día de hoy en sus respectivos contextos sociales.

En este soslayar a las diversas formas de arte de narrar, la característica más notable de la NOUC, en los países que nos incumben, al respecto de otras formas de narración oral está en el fuerte vínculo, generalizado, que se establece con el libro, la lectura o la Literatura. Se concluye que, a pesar de concebirse como el «renacimiento» de una

[10] Etimológicamente relacionado con *lethe*, en griego, 'olvido'.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

práctica oral, la oralidad como fuente y el relato de tradición oral como «objeto» narrado tienen un papel secundario en los inicios del movimiento, urbano y contemporáneo, en ambos países.

1.2. Un entretejido *de oralidad y escritura*

La relación entre oralidad y escritura es uno de los elementos que marca la diferencia entre el arte de narrar en su versión urbana y contemporánea y otras formas de este arte, como aquellas que denominamos «tradicionales» o «espontáneas». La narración oral como estrategia de animación a la lectura, la presencia de fuentes literarias en los repertorios, la confluencia de la NOUC con la lectura en voz alta y la importancia que toma la recopilación escrita de relatos de tradición oral como fuente (A/E-16,16.2; Carmelo, 2017) ponen de manifiesto este fuerte vínculo de un arte oral[11] con la escritura. Tanto investigadores como narradores dejan constancia de la continua confluencia entre ambos soportes a lo largo de la historia, como si de un *entretejido* se tratase (Finnegan, 2003: 11; Díaz G. Viana, 2007: 26; Sanfilippo, 2007: 56; Prada-Samper, 2021: 94-95). De modo que en este análisis de la relación de la NOUC con los relatos de tradición oral nos interesa atender precisamente a los modos de entretejerse de estos dos soportes. El hilo que los vincula es precisamente el factor humano, el narrador «tradicional» o «espontáneo» que transmite la historia.

De modo que, de la ampliamente tratada definición de «tradición oral»[12] (Pelegrín, 2008; Hernández Fernández, 2006; Noia Campos, 2002; Simonsen, 1981; Vansina, 1966), nos interesa reiterar en el papel primordial de quien transmite la historia: el narrador, la narradora. Aunque se trate de composiciones anónimas en cuanto a su autoría, están vinculadas a las personas que les dan voz en cada *manifestación fugitiva* de su narración: están vinculadas a las formas de arte de narrar. Así pues, no es posible entender «tradición oral» sin el contexto humano, cultural y social que permite su transmisión a día de hoy: las historias son contadas por narradores y estos a su vez son reconocidos como artistas por su comunidad. En términos de González Sanz:

> Un cuento folklórico es, en el más amplio sentido del término, un acto de habla. Por tanto, para este debate no debe considerarse solo su temática o contenido (el texto en sí). Tan importante como el texto es su contexto y, sobre todo, la propia acción de narrar. (2019: 31)

Las «recopilaciones y antologías de tradición oral» son la fuente preferida (con excepciones) por los NOUC para acceder a los relatos de tradición oral (A/E-16,16.2; Carmelo, 2017; Sanfilippo, 2007). Sin embargo, debemos tener en cuenta los siguientes factores:

[11] Téngase en cuenta que la oralidad no incluye aspectos exclusivamente verbales, también los hay vocales (entonación, texturas, pausas, silencios, timbre o volumen). A su vez, conviene especificar además que el término «oral» (del latín *os, oris* 'boca'), aunque es de uso extendido en el gremio, no incorpora formas expresivas que, como ya hemos apuntado arriba, son parte imprescindible del arte de narrar como el gesto, la interacción y la proxemia (Mato, 1992).

[12] Como hemos adelantado, este artículo focaliza sobre el género narrativo del «relato de tradición oral».

- El proceso mismo de transcripción de un relato de tradición oral narrado constituye una problemática «transposición de lenguajes»: de un acto artístico de habla compuesto por recursos vocales, verbales, gestuales, proxémicos, interactivos... permanece únicamente un aspecto, el verbal-textual. (Mato, 1990b: 66)[13]
- Para la labor de recopilación[14] se suele llevar a cabo la práctica «investigador/informante». Esta acarrea en ocasiones cierta artificialidad[15] en el momento de la recopilación pues la grabación o anotación (por parte de, a menudo, un desconocido) podría cohibir o afectar la fluidez, espontaneidad o «gracia» del narrador. La consideración cultural hacia el «inquiridor», frecuentemente forastero, puede influir notoriamente en desempeño del acto generando desconfianza, vergüenza o sobreactuación. (Vansina, 1966; Rodríguez Almodóvar, 1989; Mato, 1990, 1990b, 1992; Sanfilippo, 2007: 314-6;)
- El recopilador es susceptible de seleccionar los cuentos de acuerdo con aspectos ideológicos[16] o metodológicos de su elección. Como consecuencia este corpus intencionadamente seleccionado ha conducido a la estigmatización del RTO como fuente de estereotipos en los roles de géneros o de idealizaciones infantiles[17]. A su vez esto tiene como efecto la asociación del oficio del narrador oral y del cuento folclórico exclusivamente al público infantil (González Temprano, 2017; Sanfilippo, 2007: 181).

En definitiva, la investigación de campo en el área de la recopilación de RTO acarrea una serie de elementos que de no ser tenidos en cuenta afectan a la significación del material transcrito. Este hecho es fundamental para nuestro estudio si tenemos en cuenta que la mayor parte de los NOUC en la actualidad recurren a la lectura para elaborar sus repertorios (Correia Carmelo, 2017; Sanfilippo, 2007b) ¿Hasta qué punto el material de su lectura se corresponde con la *manifestación fugitiva* que en su momento fue narrada por un «informante»?

[13] Para un acercamiento más profundo a este problema epistemológico consúltese Mato (1990, 1990b, 1992) y Prada-Samper (2021: 89-95). Para una perspectiva literario-poética del asunto léase el primer capítulo del estudio de Ezequiel Martínez Estrada sobre la poesía del cubano Nicolás Guillén "Magia verbal simpatética" (1966). Un ejemplo, entre varios, de recopilación que rompe este molde lo analizan Sanfilippo y Cantero (2019), en el caso de Giusepe Pitrè.

[14] Para una síntesis de las perspectivas y métodos de recopilación e investigación folclóricas, véase Prada-Samper (2021: 101-128).

[15] María del Carmen Atienz García (2017: 45n) cita a Linda Dégh (1989) para dejar constancia de cómo el oyente influye en el narrador y a la forma de narración según su grado de colaboración.

[16] Tema tratado en innumerables ocasiones, sobre todo en lo que a la perspectiva de género respecta, esto es, rebatiendo la estigmatización del RTO como propagador de estereotipos de género. Sobre las simplificaciones e interpretaciones hechas al respecto de aspetos ideológicos consúltese Rodríguez Almodóvar (1989), Carme Oriol (2017: 17-32), Valriu (2018), Garralón (2019), Gonzalez-Sanz (2019: 29) o Prada-Samper (2021: 55-78).

[17] Este estigma está relacionado con nombres como Perrault, los hermanos Grimm y Andersen, que dieron forma escrita a cuentos de la tradición oral europea pero que, como aclara Pelegrín, «son escritores, no transcriptores […], son hombres influidos por las corrientes literarias de la época que les tocó vivir-sobrevivir-escribir» (2008: 21). Para una esclarecedora síntesis sobre «la historia de una ciencia insólita», inaugurada con los Grimm, léase a Prada-Samper (2021: 101-128).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

1.3. ¿Descontextualización? Narrar en un contexto contemporáneo y urbano

El filandón, el «amor de la lumbre», las «deshojás», el serano… espacios «desaparecidos» o en «vías de hacerlo» en los que se congregaba a la palabra hablada, son apelados continuamente en los discursos actuales sobre narración oral y tradición oral. El hecho de que los fenómenos de la globalización (sobre todo aquellos que incumben al mundo de la comunicación, ahora masiva y virtual) hayan afectado a las «culturas tradicionales rurales» en las que los estudios folclorísticos centraban sus investigaciones acerca de la tradición oral no implica que esta haya dejado de existir (Mato, 1992).

Azcaria Prieto, narradora leonesa entrevistada por Espinosa, hijo, «fue durante toda su vida una lectora activa y voraz» (Prada-Samper, 2021: 43); Mato observa, a raíz de sus investigaciones de campo, que la radio, la televisión y el cine eran también fuentes para elaborar relatos de varios cuenteros populares[18]; a su vez, hay varios casos de narradores que se popularizan a través de medios de comunicación que dan cuenta de este entrecruzamiento entre «tradición» y «modernidad» dentro del ámbito del arte de narrar y que constituyen o han constituido referentes para la «revitalización» del oficio en ciudades[19]. Junto al pronóstico de su cercana extinción (Benjamin, 1973) el «narrador tradicional» ha venido arrastrando dos lastres que, como vemos, no son realmente representativos: el analfabetismo y el repertorio exclusivo de una preconcebida «tradición oral».

Como consecuencia, la contraposición entre tradición y contemporaneidad se diluye en un abanico de contextos[20] tan variados que resulta poco productiva. El relato de tradición oral está ligado a la comunidad en la que surge, como afirmaba Noia Campos[21], y es cierto que hay factores que promueven la «deculturación y el menoscabo de los propios saberes y valores» (Mato, 1990c: 142) pero ello no es motivo suficiente para considerar que la tradición oral solo tiene motivos para subsistir en áreas aisladas, rurales o indígenas. No se trata de un «resto arqueológico» o de un fenómeno «en peligro de extinción» ante los avatares de la globalización. A raíz de estas afirmaciones surgen varias preguntas:

[18] «He conocido cuenteros populares que han aprendido relatos de programas de radio o televisión, *cassettes* que algún viajero les ha obsequiado y hasta de películas que alguna vez han visto. Así me encontré con un cuentero popular que narraba vivamente, y como si hubiera ocurrido en las costas caribeñas, "El un solo ojo" (una versión personal de la película "Ulises" basada a su vez en el relato de Homero) que el cuentero había visto hacía muchos años en un cine de una pequeña ciudad cercana» (1994: 53).

[19] Un ejemplo, mencionado por algunos narradores encuestados, es Luis Landriscina, narrador y humorista de la provincia del Chaco, de gran reconocimiento en Argentina por sus desempeños en radio y televisión y su participación en algunas películas.

[20] Dentro de nuestra propia investigación observamos que tampoco hay relación entre un gusto por el repertorio tradicional y el origen rural o la tradición familiar. De entre los 27 narradores españoles entrevistados, solo cinco afirman estar vinculados a una tradición cuentística familiar; de entre los 18 narradores argentinos, también cinco selecciona tal opción (A/E-1). En ambos países, la inmensa mayoría responde afirmativamente a una relación directa entre su dedicación a la NOUC y los núcleos urbanos (A/E-1.2). Todos ellos han manifestado un interés por los RTO en sus repertorios.

[21] Autora del catálogo tipológico del cuento folclórico gallego, basándose en el famoso estudio de Roman Jackobson y Petr Bogatyrev, afirma «os contos tradicionais son inseparables da comunidade na que viven» (2002: 25). González Temprano lo expresa así: «en el pasado, el conjunto de mitos y cuentos de una sociedad constituía una suerte de punto de anclaje para la comunidad, al explicar el origen de su existencia y el porqué de las cosas, influyendo de manera directa en la configuración de la identidad social y por en ende, individual» (2017: 6).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

1) ¿Qué sucede entonces con la significación que estos relatos tienen para las comunidades en las que se han venido transmitiendo[22]?
2) ¿Qué ocurre cuando estos relatos son narrados en el contexto de la NOUC?
3) ¿Qué papel pueden tener en un mundo de «identidades globalizadas flexibles que cambian a merced de los movimientos del mercado y con igual velocidad» (Suely Rolnik, 2002: 150)?

En una reciente publicación de Sanfilippo (2022, en prensa) la primera de estas preguntas ha recibido una sólida respuesta. La investigadora decide recurrir al término «relatos de largo recorrido» en lugar de relatos de tradición oral para un fenómeno que, en el entorno de la NOUC, tan influido por la escritura, la urbe y las artes escénicas, está «descontextualizado de cualquier tradición oral». Con algunas excepciones, estos relatos narrados en el contexto de la NOUC ya no guardan relación con las comunidades en las que la tradición oral se ha venido transmitiendo. Con esta nueva denominación, Sanfilippo pone el acento en el prolongado camino que los cuentos atraviesan a lo largo de los siglos, junto a las contingencias arriba mencionadas (manipulación, selección intencionada, censura, resignificación...) entre otras, que los convierte en «piezas sueltas y carentes de un horizonte o sistema cultural de referencia». Y ello nos lleva a la segunda pregunta planteada.

Correia Carmelo reflexiona sobre el fenómeno de «descontextualización» que se da en un modelo de narración desvinculado de «long-standing narrative communities»:[23] esta «descontextualización» no tiene tanto que ver con atributos de «urbanidad» o «ruralidad» sino con la relación entre el narrador y el auditorio, y los propios miembros del auditorio entre sí. Carlos Alba lo expresa del siguiente modo: «el cuento se dirige a la comunidad, aunque por las necesidades de la vida moderna acabemos segmentando al público» (Alba, s.f.).

Ante los nuevos espacios (un teatro, una biblioteca, un café-concert, un pub, un centro penitenciario, un aula, un hogar de ancianos…) y sus asistentes, en la actualidad reciente y en las circunstancias que envuelven a la NOUC, los desempeños se diferencian de aquellos concebidos (o preconcebidos) en el serano, el filandón, la taberna del pueblo o la reunión familiar. Al ejercer su actividad, generalmente, de forma puntual y en contextos en que no existen relaciones sociales, afectivas y, a veces, culturales entre el artista y su auditorio, cada evento presenta, como obstáculo primero, la necesidad de establecer una relación y un contexto compartido de referencias culturales (Carmelo, 2017: 178).

Sin embargo, ha de estar siempre presente la idea de que hablamos de un arte (así de presente la tienen también la inmensa mayoría de los encuestados en A/E-2.2), el arte de narrar, y que frente a cualquier obstáculo la expresión artística puede contar con recursos y códigos para evocar y recrear esa sensación de comunidad con el nuevo espacio. «Hay que salir a buscar, a recrear esos espacios para mantener viva la cultura popular y la memoria colectiva» (Hugo Herrera, A-4).

[22] Al margen del contexto de la NOUC, a tenor de una «narradora tradicional» entrevistada en este siglo en Pozuelos (Albacete), Paula Riscos, dice la recopiladora: «los cuentos le siguen siendo útiles, le siguen diciendo algo sobre sus experiencias cotidianas. En su caso los cuentos no han perdido su funcionalidad y sigue existiendo un vínculo entre estos y sus vivencias» (Atiénzar García, 2017: 42).

[23] 'comunidades de narraciones arraigadas durante un largo tiempo'. Correia Carmelo parte de la reflexión de Kay Stone, *Oral Narration in Contemporary America*, 1986.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

He ahí una posible respuesta a la tercera pregunta. Es la intención de recrear una sensación de comunidad, compartir con otros a través de la imaginación, la que mencionan muchos de los narradores encuestados (A/E-8: 10 menciones entre los argentinos; ocho, entre los españoles) como una de las principales motivaciones para dedicarse a este oficio: «se establecen conexiones profundas, las personas nos hacemos más humanas (si acaso es eso posible) […] volvemos a nuestros orígenes, somos tribu nuevamente.» (Diego Reinfeld, E-5); «la oralidad tiene muchas virtudes, hace que la gente al comunicarnos nos miremos y conozcamos» (Alber Estrengre, E-8). «El mundo se detenía cuando le contaba un cuento [a mi hijo] y entrábamos los dos en una dimensión maravillosa. Busqué y busco repetir esa sensación a lo largo de mi vida» (Alicia Barberís, A-2).

Esta motivación, en Argentina, toma la forma de proyectos e iniciativas como la «Narración social comunitaria» y el proyecto pedagógico del «libro hablado» de María Héguiz[24]; la propuesta *¡A contar todos! Movimiento de narradores comunitarios* coordinada por Pía Córdova[25]; los encuentros de *TANTA Oralidad*[26] cuyo nombre apela a ese «reunirse, enmarañarse» en lenguas quechua y aymara; o las reuniones con distintas comunidades en el margen de la ruta del *Lectobús*[27]. Entrelazan el oficio con la revalorización de la palabra hablada como vía de comunicación, democrática y comunitaria.

Mato, en *Cómo contar cuentos*, citando a varios cuenteros venezolanos y sus experiencias durante el evento de narrar dice «Es precisamente esta creencia compartida la que asegura el éxito de una narración […] El narrador proyecta imágenes abiertas[28], portadoras de múltiples sentidos y el espectador las procesa, las recrea, a su manera, desde su experiencia» (Mato, 1994: 92).

De manera que, si bien puede darse una descontextualización inicial entre el narrador y su auditorio, y, en ocasiones, entre los mismos oyentes-espectadores, la «creencia compartida» que se genera en todo buen evento de narración y que, en general, gran parte de los narradores valora, da lugar a un nuevo contexto, a un vínculo.

---

[24] Esta narradora, una de las pioneras de la NOUC en su país, es consciente de la potencia que el contacto a través de la voz y la palabra tienen para crear lazos comunitarios: «porque el libro que se habla, que se cuenta, se multiplica. Nadie es su dueño» (Héguiz en Sukaczer, 1995). Siguiendo esta idea funda la Escuela de Lectores Narradores Sociales y la asociación *Argentina Narrada*, con sedes en varias partes del país. Como resultado de toda esta labor conjunta en hospitales, junto a psiquiatras, en centros educativos, etc. Héguiz publica *Laboratorio de lectura y narración social*. (M. Héguiz, comunicación personal, 15 de octubre de 2020)

[25] Propuesta a cargo de Pía Córdova que busca reintegrar el arte de narrar entre los vecinos y vecinas como un arte de y para la comunidad, con capacidad de empoderarla. En la Biblioteca Popular Cornelio Saavedra de Buenos Aires ofrece talleres para compartir herramientas expresivas, destrezas, fundamentos y repertorio.

[26] Se trata de un proyecto que no está orientado en específico al movimiento de la NOUC y que incluso evita focalizar en él para dar voz a personas que han observado y recopilado, a veces de modo inconsciente, tradiciones orales. A través de los encuentros que organiza, se genera un espacio donde estas historias pueden ser compartidas y valoradas. (S. Guadalupe, comunicación personal, 12 de mayo de 2021)

[27] Proyecto regional e itinerante de animación a la lectura, coordinado por Alicia Barberís. Incluye el programa «La ruta de los libros y las historias» que incluyó intercambios de relatos orales con distintos pueblos originarios de Santa Fe, entre 2018 y 2019.

[28] Prada-Samper también hace referencia a la construcción basada en imágenes de un relato por su narrador y cita *The Poem in the Story* (Harold Scheub, 2002) según el cual aquella persona que escucha un cuento no lleva a cabo una investigación analítica sino una "implicación emocional" basada en las imágenes que el artista está modelando (2021: 58).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

La valoración de la NOUC como arte (reiterada hasta la saciedad entre nuestros encuestados), como lenguaje expresivo y creativo de infinitas posibilidades podría superar la barrera de esa posible desconexión entre el relato, el narrador, la audiencia y el entorno que sucede en el ámbito de la NOUC.

2. Relevancia de la tradición oral en el repertorio

Centramos este apartado en las tendencias de narradores en el ámbito del repertorio. El presente estudio se centra concretamente en los RTO por las cuestiones indicadas al inicio de este artículo; sin embargo, ha de estar presente el hecho de que la naturaleza del relato no es una cuestión fundamental para un desempeño de narración oral. La selección del material narrado está supeditada a los intereses del artista, de su auditorio, a las circunstancias del desempeño y al disfrute de ambas partes durante la contada.

Dividimos este apartado a su vez en tres epígrafes: (2.1) describimos e identificamos qué relevancia tiene la tradición oral, especialmente el género del relato, en el panorama de la NOUC en ambos países; (2.2) introducimos el vector revitalista como herramienta de análisis para la situación de la NOUC en Argentina y España en cuanto a este tipo de repertorio; (2.3) analizamos cómo son estos relatos transmitidos y seleccionados y qué trascendencia tienen los discursos del denominado vector revitalista.

2.1. Presencia de la tradición oral en la NOUC en Argentina y España

José Manuel Pedrosa al respecto de la NOUC afirma que es «un fenómeno muy interesante de neo oralidad, pero no un apéndice de las tradiciones orales del pasado» (2013). En una línea similar, Sanfilippo añade, citando a la narradora haitiana Mimi Barthelemy, un criterio para diferenciar la NOUC respecto de la «narración tradicional»: la tradición oral ya no es heredada sino libremente escogida (2007b: 86). Aun cuando el colectivo de narradores encuestado para este estudio ha sido entrevistado por su interés en la tradición oral, aquellos hereditarios de la misma, son en ambos grupos, una parte minoritaria (A/E-1). Sin embargo, la mayoría de los entrevistados se sienten de una manera u otra parte de una cadena de transmisión de la tradición oral (A/E-6).

Como ya se introdujo en el capítulo anterior, en el caso de los inicios de la NOUC de los dos países que nos incumben parece haber, de manera generalizada, una preferencia por los relatos de autor (Ana Padovani y Dora Apo en Mato y Córdova, 2017: 222-3; C. Ledesma, comunicación personal, 3 de octubre de 2020; Garzón Céspedes, 1995: 65; Bruno, 2011; J. Campanari, comunicación personal, 8 de marzo de 2021; Roberto Moscoloni en CIRNAOLA; Padovani, 2014: 132-5; Sanfilippo, 2007, 2007b; A/E-5), aunque se registran algunas excepciones significativas al respecto que a continuación matizaremos.

Argentina

Es un discurso repetido, tanto dentro como fuera del país, el atribuir al movimiento en Argentina una preferencia por el relato literario en el repertorio. Se alude incluso a un estereotipo ya construido sobre esta caracterización de los narradores argentinos (Montero *et al.*, 2021). Ileana Panelo, una de las pioneras en el movimiento, cuando conoció a otros narradores fuera de Argentina tuvo esta impresión: «lo que más me impactó fue la frondosidad de los cuentos populares y folclóricos que llevaban, sobre todo los narradores del Caribe. A los argentinos nos tildan de intelectuales, porque contamos de autores, de libros». (A-0)

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Sin embargo, esta apreciación generalizada tiene unos matices que varios narradores aportan (A-5). Por un lado, la preferencia por la fuente literaria se suele justificar en el fuerte vínculo de Buenos Aires con la Literatura, entre otros motivos, por ser cuna de autores reconocidos a nivel mundial, como Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. Por otro lado, entre los encuestados se alude a un «desconocimiento» de las fuentes de tradición oral o a una percepción de estos relatos (y sus transmisores) como desaparecidos o en vías de hacerlo. Se trata de una aseveración relacionada con la frecuente alusión a las diferentes olas de inmigración europea que poblaron el país desde finales del siglo XIX y principalmente durante el XX, dando lugar a una autopercepción «cosmopolita» de Argentina, principalmente de su capital, Buenos Aires. Dicha autopercepción coloca en una posición secundaria al resto de provincias del país e incluso soslaya la presencia de pueblos indígenas en el territorio argentino[29]. Se trata de una percepción infundada, porque según el último censo nacional «casi un millón de personas se reconocen pertenecientes o descendientes de pueblos indígenas u originarios» (INDEC, 2010). Se trataría del 2,4 % de la población total en Argentina.

Esta apreciación sesgada de la diversidad de pueblos que residen en el territorio argentino tiene diversas consecuencias para los narradores en la relación de la NOUC con los relatos de tradición oral. En primer lugar, se marca en algunos casos una diferencia entre los narradores de la capital y los del resto del país: «En mis viajes por Argentina veo que en otras Provincias el interés y práctica con las tradiciones orales es mucho más notable» (Pía Córdova, A-5); «Desde lo que yo conozco en mi país, fundamentalmente en la Capital Federal (Buenos Aires) la narración se focalizó en cuentos de autor, y en la narración escénica» (Ana Cuevas, A-5). En segundo lugar, por la percepción arriba descrita algunos narradores profesionales argentinos aluden a una cantidad de recopilaciones de RTO menos significativa que en otros países (A. Cuevas, comunicación personal, 13 de noviembre de 2020; Luis Negro Martínez, A-9). Por último, con igual frecuencia se explicita el hecho de que este tipo de patrimonio oral se mantiene lejos de las capitales o conglomerados urbanos, lugares a los que la NOUC está generalmente asociada.

Si atendemos a iniciativas dentro del ámbito de la NOUC centradas en la revitalización de las tradiciones orales y, sobre todo, de las formas tradicionales del arte de narrar, es pertinente la alusión, reiterada por algunos encuestados y marcada en diversas fuentes, a los talleres de Daniel Mato durante la década de los 80 facilitados en diferentes ciudades del país.

En la actualidad, también hay voces que remarcan un interés en volver la mirada hacia la tradición oral, hacia la cultura de los pueblos originarios del país y hacia los orígenes del arte de narrar (S. Guadalupe, comunicación personal, 12 de mayo de 2021; Marcelo Guerrero en Montero *et. al*, 2021). Sasa Guadalupe aventura la posibilidad de que la organización de los encuentros de *TANTA Oralidad* haya podido influir en este cambio progresivo.

Entre otros de nuestros encuestados, si bien el grueso de ellos coincide con la percepción arriba indicada, hay algunas respuestas que ponen positivamente el acento en las iniciativas que se dan en el país para reactivar la tradición oral. En ellas la NOUC

[29] Es paradigmático el ejemplo de la frecuente y polémica afirmación «los argentinos llegamos de los barcos» que niega la presencia de pueblos indígenas en el territorio del país antes de la colonización y durante las olas de inmigración del XIX y del XX. En junio de 2021 el presidente de Argentina, Alberto Fernández, repitió esta misma frase en un acto público.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

es una herramienta y la recepción en las diferentes comunidades ha sido muy exitosa (Alicia Barberís, al respecto de *Lectobús* y otros proyectos, y Hugo Herrera, aludiendo a la Escuela Patagónica de Narración Oral; A-5).

España

En este caso es necesario diferenciar entre el movimiento de la NOUC en la actualidad y en sus inicios. Al respecto de los comienzos, Sanfilippo (2007, 2007b) y Bruno (2011), basándose en sendas investigaciones durante la primera década del siglo XXI, afirman que, en el caso de los NOUC en España, en esa primera época, el porcentaje de presencia de relatos de este tipo es bastante bajo. Entre las razones Bruno alude al desconocimiento de este material, ligado al hecho de estar desvinculados de la propia tradición: «la perciben como algo lejano y ajeno porque no han tenido la oportunidad de ver y vivir la tradición oral» (2011). También se hace referencia al proceso de recopilación de estos cuentos tradicionales en el que, como hemos mencionado, a menudo tienen lugar selecciones y censuras moralizantes o sexistas. El narrador que no investigue profundamente este tipo de relatos podría sentirse distanciado o desinteresado por el material. Por último, Bruno alude a la fuerte presencia de la animación a la lectura dentro del panorama de la NOUC lo que «explicaría la necesidad de muchos de estos narradores orales profesionales de encontrar en los libros y álbumes (especialmente en las novedades) los cuentos para renovar y ampliar su repertorio» (Bruno, 2011b). Algunas de estas razones, son diseminadamente traídas a colación también por narradores argentinos (en Mato y Córdova, 2017; S. Guadalupe, comunicación personal, 12 de mayo de 2021; Marcelo Guerrero en Montero *et al*., 2021).

Sin embargo, a raíz de su experiencia y sus investigaciones, Bruno hace referencia a una progresión en la trayectoria del narrador por la que a mayor experiencia en el oficio mayor inclusión de este tipo de relatos: «hay cuentistas profesionales que han ido trazando su propio repertorio (partiendo de textos propios o de autor) hasta llegar a los cuentos tradicionales, es un proceso que ha durado años» (2011b). Se incluye a sí mismo en este último grupo que encontraría su estilo personal en repertorios con una base mayor en la tradición oral. Esto es algo que se confirma entre algunos de los entrevistados en *El Aedo 9* que mencionan un cambio progresivo en las fuentes de su repertorio (Raquel López y Carballeira, 2019). En términos muy semejantes se han expresado Paula Carballeira (comunicación personal, 8 de octubre de 2020), Filiberto Chamorro (comunicación personal, 13 de noviembre de 2020), Salva Atienza (comunicación personal, 12 de noviembre de 2020), tanto en lo que incumbe a su propia carrera como NOUC como en lo que han observado en otros compañeros. «Con los años te vas encontrando más con la esencia del oficio y con los años va apareciendo el cuento tradicional» (José Campanari, comunicación personal, 8 de marzo de 2021). Entre nuestros encuestados en España se confirma esta tendencia (E-8.2): a medida que la experiencia como NOUC aumenta, también lo hace el interés por esta fuente.

Al respecto de la profesión hoy, Bruno alude a una serie de factores que aumentan esta inclinación positiva a la presencia de RTO: el carácter de las formaciones (que reflexionan sobre la tradición oral); el acceso a colecciones que permiten editoriales de referencia y otras nuevas, así como las plataformas de ventas de libros descatalogados o no reeditados *online*; la versatilidad de estos cuentos que están preparados para ser contados por «la voz» de cada narrador; y el vínculo sentido por los narradores entre estos relatos y la propia memoria y cultura. (Bruno, 2020)

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Según el estudio basado en una encuesta a 93 narradores en España, hecho por Pep Bruno entre mayo y junio de 2021, el cuento de tradición oral estaría presente en un 92,5% de los repertorios. Esta tipología junto a otros materiales de la tradición oral (folclore infantil, mitología, sucedidos, dichos, chascarrillos, canciones tradicionales...) está presente en el repertorio de casi todos los narradores encuestados (un 98% aproximadamente) en la siguiente proporción:

- El 43% de los encuestados indica que compone al menos un cuarto de su repertorio.
- El 32,3 % de los encuestados indica que compone la mitad de su repertorio.
- El 22,65% de los encuestados indica que compone al menos tres cuartas partes de su repertorio.
- Aproximadamente el 1% de los encuestados indica que el material de tradición oral supone la totalidad de su repertorio.

En definitiva, se puede hablar actualmente de una notable relevancia de la tradición oral en la NOUC en España. Este material está significativamente presente en el repertorio de una parte mayoritaria de los profesionales (Bruno, 2021).

Esta situación de una progresiva representación de la tradición oral en el repertorio, se percibe con diversos matices en algunas comunidades autónomas del país, donde se explicita una relación continuada con el repertorio de tradición oral desde los inicios del movimiento. Tenemos datos sobre este hecho en Galicia (P. Carballeira, comunicación personal, 8 de octubre de 2020), Andalucía (F. Chamorro, comunicación personal, 12 de noviembre de 2020; S. Atienza, comunicación personal, 13 de noviembre de 2020) y en las Islas Canarias (narradores de Tagoral en E-5).

> En Galicia, como en muchos otros lugares donde la transmisión oral de la cultura es fundamental para su supervivencia, lo que no se cuenta no existe. Poco importa que esté escrito […] Todas las culturas que se transmiten por vía oral integran la narración en la vida cotidiana y saben reconocer la habilidad de alguien en este sentido, la de quien adopta el cuento como propio, no necesariamente en cuanto a protagonista, sino en cuanto a narrador, a cronista, y pone al servicio de la historia su voz, su cuerpo y sus emociones. Quizás por esta razón el público gallego se puede considerar un público exigente. (Carballeira, 2016)

En una línea similar, *Pepepérez*, en una entrevista dice lo siguiente al respecto de un mismo cuento narrado en dos provincias diferentes. En un lugar los niños reían y en otro no: «en cada lugar quien escucha, escucha de una manera diferente. En cada pueblo… no hay nada igual. A mí esto lo que hace es hacerme crecer y poner más atención al público que tengo delante.» (Pérez en Atienza Valiente, 2020)

2.2. El vector «revitalista»

La tesis de Correia Carmelo (2017) se basa en el interés en una teoría solida sobre el arte de narrar con modelos de análisis y lenguajes específicos capaces de abarcar la diversidad de contextos, narradores y modos de narrar. Para la consecución de tales objetivos considera fundamental la comprensión de los contextos que determinan los discursos y las prácticas presentes en los movimientos de narración oral (2017: 111). De ahí la diferenciación entre tres «vectores» que encuadran estos discursos y prácticas:

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

revitalista[30], utilitarista y estetizante. Los dos últimos estarían relacionadas con su aplicación en diversas áreas (educativas, sociales, terapéuticas...) y con el ámbito de la *performance*, respectivamente. Presentamos a continuación al vector revitalista, muy vinculado a los objetivos de este artículo.

Esta «corriente» entendería la NOUC como una reactivación de una práctica tradicional que se resistiría al individualismo y a la cultura masificada de las sociedades contemporáneas. A la vez, promovería relaciones comunitarias y mantendría vivo el patrimonio cultural. El término «revivalista» o el que nosotros hemos escogido «revitalista», pone de manifiesto una intención de establecer una continuidad entre la NOUC y «las prácticas tradicionales de narración oral». Sin embargo, los discursos dentro de este vector proponen una concepción de oralidad problemática y no exenta de contradicciones: «uma ideia de oralidade fundada numa dicotomía oral/escrito e uma ideia de tradição associada ao "passado" e ao "outro"» (Carmelo, 2017: 132). A esta percepción de la oralidad se le suma una idea de «tradición» que se apoya en tres preconceptos: el protagonismo concedido al relato y a sus características exclusivamente verbales (textuales) y no al contexto humano y cultural que lo rodean, ni a otros tipos de lenguaje; la idealización de modelos comunitarios de las sociedades dichas tradicionales como privados de discriminaciones (por edad, sexo o clase) y jerarquías; y la romantización de un «narrador tradicional» concebido como un guardián del patrimonio y no como un artista original. (2017: 132)

En relación con este conjunto de ideas que dinamizan a algunos sectores de la NOUC, Sanfilippo también señala el idealismo y romanticismo proyectado por narradores en este ámbito: «presentan su actividad como una recuperación de esa armonía y comunicación de valores que, de forma romántica, atribuyen a la narración oral de tipo tradicional» (2007: 120). Según esta reflexión, basada en algunas ideas de Jack Zipes en *Romper el hechizo. Una visión política de los cuentos folclóricos y maravillosos* (2001), se remarca en el carácter propagandístico (religioso y político) de estas historias y de las intenciones de quienes las contaban. Se trata de aspectos traídos a colación en nuestra primera parte.

Recordamos que las reflexiones críticas de Correia Carmelo al respecto de estos vectores se fundamentan mayoritariamente en la bibliografía de narradores franceses y anglosajones, con algunas referencias a la tesis de Sanfilippo y a los objetos de observación de su trabajo (casi todos europeos, incluyen a una narradora vasca). Una de las cuestiones a tratar en este trabajo es la de la influencia de este vector en la práctica de la NOUC en los territorios argentino y español.

Dentro de esta temática en torno a una «revitalización» de relatos de tradición oral, Mato (1990c) propone una serie de criterios metodológicos para la reactivación de «formas tradicionales de arte de narrar», a las que vinculamos el relato de tradición oral. En términos generales, la investigación, documentación y análisis de esta práctica suponen un punto de partida para facilitar el aprendizaje y desarrollo del arte de narrar en toda su diversidad ¿Están los NOUC familiarizados con estas prácticas?

2.3. Transmisión y selección de los RTO en los repertorios

Nos basamos principalmente en los testimonios de los narradores entrevistados para este trabajo, oralmente (llamadas y videollamadas) y por escrito, complementándolos con la bibliografía consultada. Entre los datos analizados, hay una gran representación de

[30] En el original, en portugués, *revivalista*, referido al inglés *revival*.

los narradores que han colaborado con este estudio, ya sea por su interés en los RTO o por otras causas. Las abstracciones teóricas hechas a este respecto han de percibirse como una pequeña muestra de una realidad diversa y compleja y no como una representación generalizada de la misma.

2.3.1. Motivaciones para contar tradición oral

Teniendo en cuenta que el denominado «vector revitalista» canaliza sus discursos a través de la intención de reactivar tanto una práctica tradicional como las relaciones comunitarias que a través de ella se afirma establecer, nos planteamos si esta intención es compartida por los narradores que residen en España y Argentina y que se interesan por los RTO para sus repertorios.

En primer lugar, al respecto de la reactivación de relaciones comunitarias, a nuestro juicio, este interés en crear conexiones profundas, con nosotros mismos y con la propia comunidad no se vincula exclusivamente a los relatos de tradición oral sino a la práctica de la narración oral. Como ya habíamos introducido en la primera parte de este artículo, la creación de una sensación de comunidad durante el desempeño es una motivación consolidada de los narradores a ambos lados del Atlántico. En el trabajo de investigación de Sanfilippo, los narradores españoles entrevistados lo expresan con denuedo (2007: 124). Entre ellos, José Campanari, figura relevante en ambos países cuyo repertorio está formado por relatos propios, afirma:

> ser narrador hoy responde a una necesidad de la humanidad de volver a los orígenes, de comprender lo incomprensible, de saber de dónde venimos y a dónde vamos […] es alguien que trata de restablecer un bien muy preciado, la comunicación cuerpo a cuerpo de las personas. (en Sanfilippo, 2007: 134)

Entre nuestros encuestados, se manifiesta especialmente en Argentina. No se alude (con una excepción) en esta motivación a un interés por recuperar esa sensación comunitaria como aspecto vinculado a las prácticas tradicionales de narración, ni si quiera se alude a la misma como una consecuencia exclusiva de los relatos de tradición oral. Esta motivación toma la forma de proyectos e iniciativas ya citados arriba. Son proyectos que no focalizan específicamente en RTO (a excepción de *TANTA*) pero sí entrelazan el oficio con la revalorización de la palabra hablada como vía de comunicación democrática y comunitaria y, en algunos casos, de expresión artística.

En cuanto al interés por una «revitalización» de las prácticas tradicionales de narrar, en el cuestionario por escrito preguntamos acerca de la identificación con los tres vectores hasta aquí descritos (A/E-2.2). En el grupo argentino, diez de los encuestados concibe la práctica desde una visión que integra los tres vectores. En el grupo español, esta percepción es compartida por aproximadamente la mitad de los encuestados. En ambos grupos, un número representativo de narradores marca exclusivamente la opción del «vector estetizante», de lo que sería posible deducir que la consideración de este arte como autónomo y vinculado a las artes escénicas prevalece sobre la intención de «revitalizar» práctica tradicional alguna. Solo en el caso español hay un grupo igualmente representativo que marca aisladamente el vector revitalista o especifica su interés por ambas «corrientes», la revitalista y la estetizante.

Se puede aventurar pues que la intención de «reactivar» las «prácticas tradicionales del arte de narrar» no tiene una representación especialmente significativa entre los narradores interesados en este tipo de relatos para sus repertorios. Para complementar

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

estas argumentaciones preguntamos también qué motivaciones guían este interés por contar relatos de tradición oral (A/E-8). Aunque para varios la simple preferencia y gusto personales, la conmoción, fascinación que ejercen sobre ellos son argumentos suficientes, encontramos elementos comunes que estimulan la preferencia por estos relatos en cuestión:

A) El relato en sí mismo

Es repetida con vehemencia, proporcionalmente en ambos grupos, la mención a las características propias de los relatos de tradición oral: su estructura hecha para la oralidad, su capacidad expresiva y su fuerza para atraer a públicos de todos los tiempos. También se alude, en diversos términos, a su mecanismo semejante a una «puerta grande» (Yoshihira Hioki, E-8) identificada con su universalidad, simbolismo y sabiduría que se abre a tantos caminos únicos, personales, particulares. De ahí que sean considerados esenciales para una profesión que gira en torno a la palabra dicha: «son la base para construir un buen relato oral» (Martha Escudero, E-8); «aun cuando no se elija este tipo de cuentos para conformar un repertorio es importante su conocimiento y apreciación» (Padovani, 2014: 136). Juan Martín Tapia los describe del siguiente modo «tienen la mezcla justa de simpleza y de profundidad, de sorpresa y de previsibilidad como para conjurar el hechizo del narrador: que el cuento se cuente de manera paralela en la cabeza del oyente y en la boca del cuentero» (A-8). Con frecuencia esta valoración apela a los elementos narrativos de los relatos: al relato como un elemento textual, «una fuente inagotable de argumentos, motivos, alegrías y sapientísimos recursos narrativos para mejorar cada día en su desempeño artístico» (Urién, 2019: 100).

B) Memoria e identidad

En ambos grupos se alude a la tradición oral como parte de la memoria e historia colectivas, como algo que merece ser puesto en valor, pero con matices que conviene diferenciar:

Argentina

Una parte significativa de los narradores argentinos del grupo encuestado sí pone de manifiesto una identificación con discursos revitalistas, sin que esta sea la única motivación pues en todos los casos (con una excepción) está acompañada de la percepción de la NOUC como arte escénica y autónoma. El interés por revitalizar estos relatos se relaciona directamente con una cuestión identitaria. Aproximarse a este tema en Argentina y en América Latina presenta un alto grado de complejidad al que difícilmente podríamos dedicar el espacio que merece. Se puede decir que hay una conciencia de una situación de subalternidad de unas identidades culturales respecto a otras y que la narración de relatos y otros géneros de la tradición oral es vista como una herramienta que genera y habilita espacios para afirmar la identidad cultural de algún grupo humano. De ahí la afirmación de Luis Negro Martínez, que diferencia el tratamiento y visibilidad del «material» procedente de Europa del de Latinoamérica y opina lo siguiente:

> Los relatos de tradición oral caracterizan raíces identitarias de cada lugar. A partir de su reconocimiento es posible visualizar procesos, realizaciones y maneras de conducirse de las comunidades. Contarlas, «sacarlas a la luz», implica ponerlas en consideración, interpelarlas e interpelarnos y generar (o no) la posibilidad del sentido de pertenencia.

Hugo Herrera se reafirma en una línea semejante «yo no cuento desde la "objetividad artística" de ver el mundo, sino desde el compromiso con una manera de pensar desde mi cultura, la cual es latinoamericanista y popular» (A-20).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Las narradoras santafecinas Joselina Martínez y Alicia Barberís también aluden a una necesidad de difundir un patrimonio silenciado, de ofrecer una resistencia contra factores de aculturación y de hegemonía cultural que menoscaban el flujo de la transmisión de tradiciones orales hasta el punto de disminuir la estimación de la propia cultura en algunas comunidades. En torno a una inquietud semejante surge la iniciativa de *TANTA Oralidad*, con vistas a revalorizar tanto diversos géneros de tradición oral como el acto de contarla (S. Guadalupe, comunicación personal, 12 de mayo de 2021).

España

En el caso de España, las menciones a factores de poder y aculturación se manifiestan fuertemente en aquellas comunidades donde una o más lenguas han convivido con el castellano en desigualdad de condiciones. En ellas, para algunos narradores encuestados, contar tradición es también sinónimo de dar voz a la propia cultura en su lengua: gallego, catalán, vasco y asturiano (Q. Cadaval, comunicación personal, 15 de abril de 2021; Caterina Valriu, E-11.2; Joxemari Carreré, E-11.2; Carlos Alba, E-11.2).

Desde una panorámica general, para varios narradores españoles, conocer y contar tradición oral es valorar un rico legado cultural que apela a distintas épocas y comunidades y que permite crecer personal y socialmente; es un modo de conectar con las propias raíces (Carles García, E-8; Carballeira, 2019: 103) y de continuar y revalorizar la cadena viva de transmisión de estas historias. Así Sandra Araguás manifiesta sentirse una «bisagra entre generaciones»: recopila de «abuelas y abuelos» materiales «para poder entregárselos a las siguientes orejas que estén preparadas para oír y disfrutar con los cuentos» (E-8). Paula Carballeira también valora este tipo de fuente: «lo que se guarda en la memoria no tiene la misma garantía de supervivencia que lo que está en los libros» (comunicación personal, 8 de octubre de 2020). Por último, Guti centra su respuesta en el factor humano detrás de los relatos y otros géneros de la tradición:

> No hay labor más hermosa que darle una oportunidad a los relatos de nuestros mayores, que fueron los relatos de muchas generaciones anteriores, de seguir dentro de la vida, de darle a esas personas que tan generosamente me recibieron en sus casas la posibilidad de trascender, de seguir presentes cada vez que yo uso uno de sus cuentos […]. (José Luis Gutiérrez, E-8)

Generalizadamente estas son dos de las direcciones interpretables entre las motivaciones expuestas por los narradores de ambos países para contar RTO.

Además del placer y goce personales que produce el narrarlos, la revalorización a través de la oralidad de este material es un motivo común. Unos apelan a los relatos y a transponer toda su potencialidad expresiva al soporte que les corresponde, el oral. Se percibe una fuente escrita preponderante y una apreciación del material únicamente a través de su textualidad. Otros apelan a las comunidades e individuos que transmiten estos relatos. Se percibe, en estos casos, un interés por las «fuentes vivas» y por un empoderamiento de identidades, lenguas y culturas subalternas.

Dentro de este segundo grupo, hay casos en los que podrían identificarse ideas romantizadas sobre la «tradición» y sus narradores como elementos «en peligro de extinción» a los que es preciso dar voz en la sociedad actual, obstáculos citados dentro del vector revitalista. Sin embargo, en muchos de los casos hay evidencias, podríamos decir, «etnográficas» (las comunidades y sus situaciones son conocidas de primera mano por los narradores) para hacer tales juicios y orientar su profesión y las reflexiones

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

sobre la misma a tales fines. Además, en algunos casos, si bien las fuentes no son exclusivamente orales, sí se tiene en cuenta el contexto humano, social y cultural que rodea a la transmisión de las tradiciones orales. A su vez, sobre todo en el caso argentino, en este discurso contrahegemónico, se manifiesta una consciencia sobre metodologías, jerarquizaciones y lugares de enunciación de ciertos discursos. Algunas narradoras dejan constancia de la necesidad de reflexionar sobre los métodos, más allá de las «buenas intenciones» y por ejemplo no trasladar a quienes no son «narradores escénicos» al paradigma del «espectáculo» (A. Padovani, comunicación personal, 16 de octubre de 2020; S. Guadalupe, comunicación personal 12 de mayo de 2021).

2.3.2. Fuentes para elaborar los repertorios

A) Fuentes escritas

Como venimos repitiendo a lo largo del presente artículo y de acuerdo con la bibliografía consultada, más de la mitad de los narradores encuestados en ambos grupos (A/E-16, 16.2) recurre como fuente principal al soporte escrito para preparar sus repertorios. Un número reducido (menos de un cuarto) de narradores en ambos grupos afirma recurrir de igual manera tanto al soporte escrito como al oral, aludiendo a la posibilidad de material grabado audiovisual o a una combinación entre la lectura y los intercambios con narradores espontáneos.

En la mayoría de los casos las fuentes escritas consisten en recopilaciones y antologías de relatos de tradición oral. Son considerados «clásicos» y apreciados por su calidad los trabajos de Julio Camarena Lauricica Aurelio Espinosa o Maxime Chevalier, junto a las antologías de la editorial Siruela y otras investigaciones locales, en España. En Argentina, la colección de Berta Vidal de Battini es referida con frecuencia, además de trabajos de recopilación locales en las diferentes provincias, generalmente poco reconocidos según la opinión de algunos narradores (Luis Negro Martínez, A-18; S. Guadalupe, comunicación personal, 12 de mayo de 2021).

La de las versiones literarias es una fuente también significativamente mencionada, aunque en menor grado. En ambos países se aprecian las reconstrucciones en arquetipos de *Cuentos al amor de la lumbre* de Rodríguez Almodóvar, en Argentina se cita con frecuencia el trabajo de adaptación literaria de Ana María Shua.

Atendiendo a las problemáticas mencionadas en la primera parte, entre nuestros encuestados, una parte significativa alude a criterios para seleccionar estas recopilaciones relacionados con los obstáculos descritos: que el recopilador haya hecho investigación de campo, que tenga experiencia en el ámbito y que el material esté lo más «crudo» o «en bruto» posible, esto es, sin convertirlo al lenguaje literario o adaptarlo a finalidades prefijadas. Algunos mencionan directamente un criterio lingüístico («que no se modifique el registro del habla popular», Carlos Alba, E-18); otros indican factores geográficos pues solo cuentan relatos de una región concreta.

El trabajo de selección basado en la comparación de diferentes versiones, ya provengan de recopilaciones con los criterios arriba expresados u otro tipo de colecciones, es una tendencia generalizada entre los narradores encuestados (A/E-18), y en general entre los narradores que recurren a RTO en este oficio (Carmelo, 2017: 168). Solo entre los narradores españoles, dos afirman no tener un criterio expreso, otros tantos aluden al «sentido común» o a la «propia intuición». Algunos se basan en las recopilaciones que le recomiendan los propios compañeros narradores o en las lecturas de los prólogos. Se puede decir que hay una conciencia generalizada sobre aquellas consecuencias que aluden a la tradición selectiva, a mecanismos de silenciamiento o idealización, en

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

definitiva, a aspectos textuales: «es muy fácil de apreciar cuando esa recopilación es sesgada o tendenciosa» (Georgina Parpagnoli, A-18); «busco la verdad de los cuentos, no la intencionalidad del que los recopiló» (Sandra Araguás, E-18).

Correia Carmelo (2017) problematiza la incidencia que los estudios folclóricos y las recopilaciones tienen en el panorama de la narración oral:

> O património oral ganha um caráter abstrato: estas histórias que sobrevivem através dos tempos, que veiculam simbolicamente verdades antropológicas, que são um documento de um passado «primitivo», tornam-se entidades independentes dos seus transmissores, dos seus narradores/as. Deste modo, as «histórias» e o ato de as «contar» parecem confundir-se em alguns discursos revivalistas. (Cursiva nuestra, 2017: 117)

Este patrimonio oral se desvincularía de su existencia primaria como parte de acciones humanas, de la vida social y cultural. Su «objetivación» allanaría el camino hacia su romantización, hacia los estigmas que vamos a presentar a continuación; también hacia su consideración como algo «natural», «esencial» o «universal» independiente de contextos socioculturales, de los narradores individuales que las cuentan y de los actos «performáticos» en que se desarrollan (Bauman en Carmelo, 2017: 117-8).

Se trata de «posibles consecuencias». En todo caso, están relacionados con el acceso a los RTO a través de recopilaciones escritas.

B) Fuentes orales

Entendemos como «fuente oral» a la «fuente viva», a aquella proveniente de investigaciones de campo o de intercambios o recepciones de relatos con narradores espontáneos u otras personas interesadas en transmitir una historia, ya sea en el propio entorno o a través de iniciativas y proyectos en diferentes espacios. Cuando la fuente es oral los relatos de tradición oral no necesariamente son narrados de manera exclusiva, se acompañan de otros géneros de la tradición oral como chistes y romances y con frecuencia el «material» se presenta entrelazado con anécdotas e historias de vida. Entre los encuestados, la fuente oral es señalada como la mayoritaria por 5 narradores españoles y tres en el grupo argentino. Si nos ceñimos al carácter de la fuente, se sumaría un caso más, argentino, en el que el repertorio se basa en historias de propia creación inspiradas en relatos de autor que le han sido transmitidos oralmente: «ya no son como los escuché, están adaptados de acuerdo con lo que estoy necesitando transmitir en este momento de mi vida. Ninguno es específicamente de una leyenda o un mito, pero tiene mucho de las costumbres y creencias que hay aquí en Jujuy» (Joaquín Ramos, A-24). Este caso es muy revelador a efectos del entretejido oralidad-escritura multidimensional pero al ceñirse este artículo a repertorios de tradición oral no podremos detenernos en él.

Los narradores encuestados que recurren a fuentes vivas son los siguientes:

José Luis Gutiérrez, de origen zamorano, narra desde 1990 y afirma:

> haber llegado al cuento como parte de un trabajo más amplio dedicado desde hace muchos años a la etnografía […] todos los cuentos y romances que uso son recogidos directamente de narradores tradicionales, en su mayor parte ancianos del mundo rural con los que ha compartido muchos buenos ratos. Así se procura conservar el carácter dialectal de cada narración así como la atmósfera que envolvía al narrador tradicional. (E-0)

En el mismo entorno, Victoria Gullón, romancera de origen zamorano, también recurre a intercambios con narradores espontáneos de su provincia, grabadora en mano, sin

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

embargo, afirma «lo mío no es recopilar en un libro, lo mío es lo efímero» (comunicaciones personales, 23 y 28 de abril de 2021). A partir de esas conversaciones con mayores de la provincia de Zamora, el primero Don Sabino, ella crea un repertorio en torno al cante de romances (también la recitación y en algunas ocasiones los relata), donde incluye historias de vida de los informantes, descripciones del entorno y marcos históricos.

Sandra Araguás, centra su trabajo de investigación sobre tradición oral en la Comunidad Autónoma de Aragón participando en varios trabajos desde diversas instituciones. Estos relatos son la base de su repertorio. Algunos de ellos son editados en la *Editorial Sin cabeza*.

Otros narradores que no han participado en esta investigación son reconocidos en España por una labor semejante como Celso Sanmartín y Ana Cristina Herreros (*Griott*). También basan sus repertorios en la tradición oral (relatos y otros géneros) e historias de vida contados por las personas que les han compartido ese patrimonio.

Como se ha dicho, la investigación de campo no es el único modo de acceder a través de la vía oral a los relatos. Diego Reinfeld, en las Islas Canarias, participa en el proyecto Anecdotario, también llamado en otras zonas *Déjame que te cuente sobre mi barrio*: «Aunque en un principio no lo consideré como trabajo de campo, a medida que trabajábamos me percaté del potencial que tenían muchas de las historias y pedí permiso a quienes participaban para poder incluirlas en alguno de mis espectáculos» (E-17). Reinfeld también indica que su fuente mayoritaria de historias es la oralidad; uno de sus «espectáculos» más recientes se titula *Cuentan que cuentan que me contaron*.

Quico Cadaval y Paula Carballeira integran en su repertorio relatos e historias de vida contadas por otros narradores espontáneos, allegados o familiares. «Actualmente, cuento más las historias que me van contando personas a las que les interesa mi trabajo, y que a menudo proceden de la tradición oral gallega» (Carballeira, 2019: 102). En ocasiones se trata de personas que han presenciado sus eventos de narración y tienen un deseo de compartir relatos con ellos (Q. Cadaval, comunicación personal, 15 de abril de 2021; P. Carballeira, comunicación personal, 8 de octubre de 2020), así Quico Cadaval insiste en el mencionado «efecto multiplicador» de historias, de oralidad, que se genera en una contada. Cadaval, Guti y Celso Sanmartín tienen un «espectáculo» *Tres vellas (polo menos)* en el que narran juntos «cuentos de viejas» basados en las historias, de todo tipo, que les han contado abuelas y otras mujeres de sus entornos.

Carles García basa su repertorio en una tradición heredada de su familia. La ha escuchado y visto narrar a sus consanguíneos, pero también accede a varios de ellos a través de un cuaderno escrito por su madre. Del mismo modo complementa este repertorio, en el que algunos cuentos están conservados solo parcialmente, con otros relatos que ha escuchado en su región, a través de trabajos de campo en La Rioja. «Actualmente estoy realizando un trabajo de campo denominado *Altavoz* que trata de recuperar relatos en la montaña de La Rioja» (E-17).

Por último, aunque no sea mencionada como fuente mayoritaria, varios narradores residentes en España (E-17) nombran el trabajo con fuentes orales:

Pep Bruno también lleva a cabo investigaciones de campo, en Guadalajara y más recientemente en Cáceres, pero no suelen ser fuente para su repertorio. Caterina Valriu, que además de narradora es académica, trabaja con costumbres tradicionales, concretamente festividades. Diego Magdaleno gestiona el proyecto *Un Andévalo de Cuentos* en la comarca del mismo nombre, provincia de Huelva. A partir de la escucha de recuerdos de los mayores de la zona se elaboran cuentos que luego narran NOUC por las diferentes localidades del Andévalo en un Ciclo de Narración Oral (Andévalo, s.f)

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

También hay casos de proyectos vinculados a intercambios con narradores espontáneos. Joxemari Carrere colabora esporádicamente en *Ahotsak*, «Voces del País Vasco» un archivo oral en el que se recopila y difunde el patrimonio oral de la región. Felisberto Chamorro entrevista a mayores relacionados con la industria panadera y de la aceituna de Alcalá de Guadaira: «Mi intención es recoger historias de vida para transformarlas en relatos que configuren una memoria del pan y la aceituna de mi pueblo.» (E-17). Dado que la pregunta decía explícitamente «trabajo de campo» algunos, como Carlos Alba y Carmen Ibarlucea, han negado hacerlo de modo premeditado o sistematizado, sin un interés «científico», sino más bien como parte de su profesión de narradores.

En el grupo argentino, Ana Cuevas y Hugo Herrera afirman recurrir mayoritariamente a fuentes orales para elaborar su repertorio. Sasa Guadalupe, en la conversación mantenida, también alude a la importancia preponderante de este tipo de fuente en su trabajo como narradora, sin excluir otras (comunicación personal, 12 de mayo de 2021).

Ana Cuevas se presenta a sí misma como «investigadora, recopiladora y narradora oral» (A-0). Recopila e investiga tradiciones orales desde hace más de treinta años, poniendo el foco en «el rescate de la memoria y en la simbología y cosmogonía de distintos pueblos, culturas y espacios» (A-0). Hacia estos intereses se orientan los cursos y talleres que imparte. Su vínculo con el cuento contado está arraigado en una tradición familiar:

> Me inicié con mi abuelo que era un gran narrador y me educaba por medio de historias dado que era analfabeto. Viajábamos mucho por distintos pueblos (llevando tropillas de caballos) y allí compartíamos distintas leyendas, mitos, historias tanto en el viaje como en los fogones de la noche. Ya despertado mi interés a lo largo de mi vida viajé recopilando historias, investigué buscando otras y sigo haciéndolo. (A-1)

Hugo Herrera funda, junto a Ileana Panelo, la Escuela Patagónica de Narración Oral. En ella tienen gran importancia los intercambios con narradores espontáneos de la zona. Hugo Herrera afirma que varios de sus relatos más admirados por aquellos que lo ven narrar provienen de la oralidad (A-8). «Por otra parte y debido a mi experiencia en la actividad hay gente que me acerca historias para que yo las narre, o me dice escuché esto y pensé en vos narrándolo» (A-6),

Por último, Sasa Guadalupe participa en esta investigación a través de una entrevista parcialmente guiada por la estructura del cuestionario escrito y a la vez focalizada en el proyecto *TANTA Oralidad* que ella inicia. Viene de una familia donde el compartir historias y el interés por recibirlas estaban siempre presentes. En confluencia con otros muchos intereses (escenografías artesanales, títeres, la payasería, una formación inicial en teatro…) se adentra en el mundo de la cuentería por diversas vías, formándose entre otros, en la Escuela de Ana María Bovo. Entra en contacto con diferentes proyectos que apelaban a la oralidad como hecho artístico o como comunicación de memoria e identidad: la radio, la Feria del libro Independiente Autogestiva de Buenos Aires y sus escenarios, y viajes por diferentes lugares recibiendo historias que otros consideraban que estaban perdidas o fosilizadas. Entonces surge la idea de visibilizar la tradición oral como patrimonio vivo a través del proyecto *TANTA Oralidad*, aludido anteriormente (S. Guadalupe, comunicación personal, 12 de mayo de 2021). Su repertorio como NOUC está formado principalmente por estos relatos que ella misma recopila, aunque no desdeña fuentes alternativas tanto literarias como provenientes de otros recopiladores.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Los presenta al auditorio ubicándolos: «de dónde lo traigo, de quién, en qué contexto». Nunca empieza con «había una vez» intenta acercar espontáneamente su desempeño a los oyentes-espectadores (S. Guadalupe, comunicación personal, 12 de mayo de 2021).

Otros narradores combinan el acceso a recopilaciones y versiones literarias de RTO con historias recibidas de intercambios con narradores espontáneos. Ileana Panelo comparte sus experiencias en diferentes lugares de la cordillera andina, entre ellos comunidades mapuches; Luis Negro recopila esporádicamente: «lo que me suelen contar viejos pobladores de lugares determinados (por ejemplo, barrio Alto Verde, Paraje La Boca, pleno ambiente isleño de la ciudad de Santa Fe)» (A-8); Alicia Barberís y Joselina Martínez recurren a algunos de los relatos conocidos a través de *Lectobús* en diferentes espacios de la provincia de Santa Fe; Juan Martín Tapia afirma que aunque son pocos los relatos que toma de la oralidad, le da gran importancia a «cómo habla la gente», las texturas y modificaciones de los sonidos, la música de la «lengua popular» para incorporar estos registros a sus narraciones (A-3).

El vínculo entre el interés en la tradición oral como fuente y el contacto con la misma, en su medio cultural, humano y oral, está representado por un tercio de los encuestados españoles y más de la mitad de los argentinos, en diferentes grados. A pesar del reiterado obstáculo de la descontextualización de los relatos de los entornos que le son propios, imposición de la escritura en la relación con la oralidad, hay una disposición significativa entre los NOUC a la observación e intercambio con narradores espontáneos. En casi todos los casos, estos intercambios son fuente para elaborar el repertorio. Solo para ocho narradores (cinco en España y tres en Argentina), es fuente mayoritaria. De estos ocho casos, con seguridad en cinco de ellos, la fuente está circunscrita al propio entorno geográfico.

Conclusiones

Muy progresivamente y en grados diversos, tanto en España como en Argentina la mirada se está ampliando hacia la complejidad de este arte y hacia la comprensión del mismo en toda su diversidad de formas, incluidas la «tradicional» o «espontánea» como vivas y artísticamente admirables. La experiencia en esta variante urbana y contemporánea del oficio ha venido promoviendo un paulatino encuentro o revalorización de los relatos de tradición oral.

Se ha comprobado que el interés por incluir estos relatos en el repertorio no puede ser directamente identificado con una intención de «revitalizar» el patrimonio oral. Aproximadamente un tercio de los encuestados en Argentina y la mitad de los narradores del grupo español cuentan relatos tradicionales porque aprecian sus características formales, sus argumentos, su potencial para ser narrados, para ser transpuestos a la oralidad. En los casos observados este interés viene acompañado de una fuente mayoritariamente escrita y de un generalizado conocimiento de las estructuras internas, entramados simbólicos y mecanismos de silenciamiento y tradición selectiva. En consonancia con esta línea de intereses los relatos son tratados como textos escritos, exentos de un factor cultural, humano y social, y recreados para una *performance* según diversas inquietudes, artísticas o utilitaristas, con cierto grado de libertad. Ante tal proceso de «objetivación» no consideramos que sea deducible revitalización alguna de tradiciones orales. Solo en caso de mencionarse la fuente y el proceso de recreación sería posible identificar una «visibilización» de aspectos textuales (argumentos, personajes, estructuras, símbolos) de relatos de tradición oral. Relacionado con esta serie de circunstancias es pertinente

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

el nuevo término acuñado por Marina Sanfilippo para estos textos: «relatos de largo recorrido» (2022, en prensa).

En un número significativo de casos sí se explicita un interés en «revitalizar» la práctica de narrar oralmente relatos de tradición oral. Este interés se relaciona, en términos generales, con la revalorización de una identidad cultural. En esta línea se han referido los obstáculos susceptibles de aparecer en una aproximación a estos relatos a partir de fuentes escritas. También se ha fundamentado la poca productividad de establecer «formas únicas» de practicar y facilitar el aprendizaje del arte de narrar. A su vez, se ha comprobado cómo el contacto con formas espontáneas o tradicionales de narración oral contribuye a la comprensión de los relatos de tradición oral en toda su complejidad de lenguajes, versiones y voces.

Se comprueba que la alusión a un proceso de «revitalización» de los relatos de tradición oral está ligada a una reactivación de la práctica de narración oral en toda su diversidad, incluidas las formas «tradicionales» o «espontáneas» de la misma. La investigación y documentación de tales formas, sumada a su proyección artística en diferentes espacios (urbanos, rurales, educativos, comunitarios, escénicos, etc.) constituye una manera de devolver la práctica de la narración oral «a la dinámica social global» de la que suele estar marginada (Mato, 1990c). Se percibe pues que la NOUC es una potencial reactivadora de la práctica del arte de narrar, en todas sus facetas

Hemos insistido en que hay tantas formas de narrar como narradoras y narradores. La NOUC es un arte en la que diversos lenguajes entran en juego para lograr que suceda algo entre la narradora o el narrador y su auditorio. Las reflexiones hechas en la presente investigación nos llevan a concluir que la tradición oral es a veces solo un engranaje de todo ese suceso y que en tal caso es percibida por su riqueza narrativa y textual; así como otras, la tradición oral y sus transmisores son un elemento central de tal suceso y en torno a toda su complejidad gira el evento de narrar. Quizá solo las dos condiciones señaladas por González Sanz (2019), deberían prevalecer en esta relación: la honestidad en el momento de presentar el desempeño y el profundo conocimiento de la materia.

Bibliografía

Alba, Carlos (s.f): «Carlos Alba», *AEDA. La asociación. Cuentistas*. URL: <https://www.narracionoral.es/index.php/es/la-asociacion/miembrosn/socio/79>

Andévalo (s.f): *Un Andévalo de Cuentos*, Diputación de Huelva, URL: https://unandevalodecuentos.com/pagina-ejemplo/

Atienza Valiente, Salvador (2020): *Entrevistas al Gremio de Narración Oral de Andalucía* (material no publicado).

Atiénzar García, María del Carmen (2017): «La narradora tradicional en su contexto: Memoria, tradición y arte narrativo», en *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*, Marina Sanfilippo, Helena Guzmán y Ana Zamorano (coord.), Madrid, UNED, pp. 33-48.

Benjamin, Walter (1973): «El narrador», *Revista de Occidente*, 29.1, pp. 301-333.

Bettelheim, Bruno ([1976] 1977): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.

Bruno, Pep (2011): «Narradores profesionales y tradición», *Tierra oral* (blog). URL: <https://tierraoral.blogspot.com/2011/03/narradores-profesionales-y-tradicion.html>

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Bruno, Pep (2011b): «Los nuevos narradores: los pioneros, segunda generación y un oficio consolidado», *La página de Bruno* (blog). URL: <https://www.pepbruno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=438:los-narradores-orales-los-pioneros&catid=44&Itemid=68&lang=es>

Bruno, Pep (2020): «Conclusiones: 10 años después (2010-2020)», *La página de Bruno* (blog), URL: <https://www.pepbruno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1679:conclusiones-diez-anos-despues-2010-2020&catid=44&lang=es&Itemid=68>

Bruno, Pep (2021): «Qué cuentan los narradores y narradoras contemporáneos», *La página de Bruno* (blog). URL: <https://www.pepbruno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1724:que-cuentan-los-narradores-y-narradoras-contemporaneos&catid=45&lang=es&Itemid=69>

Carballeira, Paula (2016): «Cuento luego existo. Posible panorama de la narración oral en Galicia», *AEDA*, URL: <https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1242-cuento-luego-existo-posible-panorama-de-la-narracion-oral-en-galicia>

Carballeira, Paula (2019): «Por qué seguir contando cuentos tradicionales» [Entrevista], *El Aedo 9: Narración oral y cuento popular. Valor y vigencia de la tradición oral*, AEDA. <https://narracionoral.es/index.php/es/documentacion-relevante/revista/el-aedo-9-pdf/detail>

Carmelo, Luis Correia (2017): *Narração oral: uma arte performativa* [tesis de doctorado], Universidade do Algarve. URL: <https://sapientia.ualg.pt/handle/10400.1/9006>

Díaz G. Viana, Luis (2007): «Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad», *Revista Signa*, 16, pp. 17-33. DOI: https://doi.org/10.5944/signa.vol16.2007.6148

Finnegan, Ruth (2003): «Orality and literacy: epic heroes of human destiny?», I*nternational Journal of Learning*, 10, pp. 1551–1560.

Garralón, Ana (2019): «Lavar antes de leer», *El Aedo 9: Narración oral y cuento popular. Valor y vigencia de la tradición oral,* AEDA. <https://narracionoral.es/index.php/es/documentacion-relevante/revista/el-aedo-9-pdf/detail>

Garzón Céspedes, Francisco (1995): «Oralidad, narración oral y narración oral escénica», *Fall 69*. URL: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/download/1081/1056>

González Temprano, Cristina (2017): *El sentido de los cuentos en el modelaje cultural y educativo de los ciudadanos, su análisis en la posmodernidad de las primeras décadas del milenio*, Madrid, E-Prints Complutense. URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/49377/>

González Sanz, Carlos (2019): «Nuevos tiempos, viejos cuentos: premisas para un debate», *El Aedo 9: Narración oral y cuento popular. Valor y vigencia de la tradición oral*, AEDA. URL: < https://narracionoral.es/index.php/es/documentacion-relevante/revista/el-aedo-9-pdf/detail>

Hernández Fernández, Ángel (2006): «Características y géneros de la literatura de tradición oral», Revista de Folklore, 26b (308). URL: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqg0j9>

Herrera Domínguez, Hugo (2015): «La Escuela Patagónica de Narración Oral», *Boletín nº 36 de AEDA: Panorama de la narración oral en Argentina*. URL: <https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/996-la-escuela-patagonica-de-narracion-oral>

INDEC (2010): «Pueblos Originarios», *Instituto Nacional de Estadística y Censos*. URL: <https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-21-99>

Magdaleno, Diego (2021): «Solo aquello que se conoce se puede festejar», *El Aedo 11. Narradoras*, AEDA, pp. 6-8. URL: <https://narracionoral.es/index.php/es/documentacion-relevante/revista/el-aedo-11/detail>

Mato, Daniel (1990): *El arte de narrar y la noción de «literatura oral»: panorama intercultural y problemas epistemológicos*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

Mato, Daniel (1990b): «Interculturalidad y transposición de lenguajes en la constitución y difusión de la "literatura oral"», *Escritura*, 15, pp.59-76.

Mato, Daniel (1990c): «Criterios Metodológicos para la Investigación y Reactivación de las Formas Tradicionales del Arte de Narrar», *Folklore Americano*, 50, pp. 141-154.

Mato, Daniel (1992): *Narradores en Acción. Problemas Epistemológicos, Consideraciones Teóricas y Observaciones de Campo en Venezuela*, Caracas, Academia Nacional de Historia.

Mato, Daniel (1994): *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*, Caracas, Monte Ávila Editores.

Mato, Daniel y Córdova, Pía (2017): *Cómo contar cuentos. El arte de narrar y sus aplicaciones educativas y sociales*, ed. actualizada y aumentada, Buenos Aires, Novedades Educativas.

Montero, Andrés, Castillo, Nicole, Bruno, Pep, Castaño, Manuel (2021): «Cuentos en bicicleta» [archivo de audio], *Iberoamérica de cuento*, URL: <https://emilcar.fm/2021/05/15/cuentos-en-bicicleta/>

Noia Campos, Camiño (2002): *Contos galegos de tradicion oral*, Vigo, Nigratea.

Ong, Walter J. ([1982] 1999): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.

Oriol, Carme (2017): «Cuentos populares con protagonistas activas: La cara más desconocida de la tradición», en *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*, Marina Sanfilippo, Helena Guzmán y Ana Zamorano (coord.), Madrid, UNED, pp. 17-32.

Padovani, Ana (2014): *Escenarios de la narración oral. Transmisión y prácticas*, Buenos Aires, Paidós.

Palleiro, Mª Inés y Fischman, Fernando (coord.) (2009): *Dime cómo cuentas. Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales*, Buenos Aires, Miño y Dávila. URL: <https://www.redalyc.org/pdf/224/22435824013.pdf>

Pedrosa, José Manuel (2013): «Entrevista a José Manuel Pedrosa», *AEDA*, URL: <https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/entrevistas/364-entrevista-a-jose-manuel-pedrosa>

Pelegrín, Ana ([1984]2008): *La aventura de oír: cuentos y memorias de tradición oral*, Madrid, Cincel. URL: < https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9s263>

Prada-Samper, José Manuel de (2021): *Narración, memoria y continuidad. Reflexiones sobre oralidad, folcklore y narradores*, Guadalajara, Palabras del Cándil.

Rodríguez Almodóvar, Antonio ([1989] 2007): *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Murcia, Universidad de Murcia. URL: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6k4V>

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Rolnik, Suely (2002): «Toxicómanos de identidad. Subjetividad en tiempo de globalización», *Criterios,* 33, La Habana, Casa de las Américas.

Sanfilippo, Marina (2007): *El renacimiento de la narración oral en Italia y España (1985-2005)*, Madrid, Fundación Universitaria española. URL: < https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc73769>

Sanfilippo, Marina (2007b): «El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad», *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, pp, 73-95. DOI: https://doi.org/10.5944/signa.vol16.2007.6151

Sanfilippo, Marina y Cantero, Natalia (2019): «Los últimos cuentos de Agata Messia recopilados por Giuseppe Pitrè», *Boletín de Literatura Oral*, 9, pp. 263-290. DOI https://doi.org/10.17561/blo.v9.14

Sanfilippo, Marina (2022, en prensa): «Los 'cuentos de largo recorrido' y la narración oral en el tercer milenio: los casos de Ascanio Celestini e Ignasi Potrony», en *El cuento tradicional en la actualidad,* Susana Gala (ed.), Valencia, Editorial Tirant Lo Blanch.

Sawyer, Ruth (1957): *The way of the storyteller*, New York, The Viking Press.

Severi, Carlos ([2004]2010): *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria,* Buenos Aires, SB.

Simonsen, Michèle (1981): *Le conte populaire français*, París, Presses Universitaires de France.

Sukaczer, Verónica (26 de marzo de 1995): «Una biblioteca que trabaja con narración oral», La Nación.

Uther, Hans-Jörg (2004): «Introduction», *The types of International Folktales*, Vammala, Academia Scientiarum Fennica, pp. 7-15.

Urién, Héctor (2019): «Por qué seguir contando cuentos tradicionales» [entrevista], *El Aedo 9: Narración oral y cuento popular. Valor y vigencia de la tradición oral*, AEDA. URL: <https://narracionoral.es/index.php/es/documentacion-relevante/revista/el-aedo-9-pdf/detail>

Valriu, Caterina (2018): «Todo está en los cuentos», *AEDA*. URL: <https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/articulos-seleccionados/1380-todo-esta-en-los-cuentos>

Vansina, Jan (1966): *La tradición oral*, Barcelona, Labor.

Anexos

1. Fuentes complementarias

Narradores encuestados por su interés en los relatos de tradición oral:

Se indica provincia de residencia y en algunos casos se especifica país de origen, si el narrador o la narradora han hecho referencia:

Argentina:

1. Hilda Kubiak (Salta)
2. Ana Cao (Rosario)
3. Joselina Martínez (Santa Fe)
4. Alicia Barberís (Santa Fe)
5. Juan Martín Tapia (Buenos Aires)
6. Rubén López (Córdoba)
7. Luis *Negro* Martínez (Santa Fe)
8. Ana Padovani (Buenos Aires)
9. Olga Martínez (Tucumán)
10. Viviana Aguirre (Córdoba)
11. Daniel Sosa (Córdoba)
12. Hugo Herrera El H (Neuquén)
13. Ana Cuevas (Buenos Aires)
14. Joaquín Ramos (Jujuy)
15. Georgina Parpagnoli (Salta)
16. Pía Córdova (Buenos Aires/ Venezuela)
17. Ileana Panelo (Neuquén). Formato de propia creación
18. Sasa Guadalupe (Buenos Aires), Comunicación personal, 12 de mayo de 2021.

España:

1. Carles García Domingo (La Rioja)
2. Caterina Valriu (Mallorca)
3. Diego Magdaleno (Sevilla)
4. Pedro Montero (Sevilla)
5. Pepepérez (Sevilla)
6. Filiberto Chamorro (Sevilla)
7. John Ardila (Sevilla)
8. Albert Estengre (Barcelona)
9. Joxemari Carrere (Gipuzkoa)
10. Carlos Alba (Asturias)
11. Ana María Caro (Madrid/Colombia)
12. Francisco Bordón Pancho (Gran Canaria)
13. Lialiam Amiel (Tenerife/Venezuela)
14. Yoshihira Hioki (Barcelona/Japón)
15. Anónimo (Gran Canaria)
16. Mariana González (Gran Canaria/Venezuela)
17. Antonio Conejo (Tenerife)
18. Carmen Ibarlucea (Cáceres)
19. Martha Escuedero (Barcelona/ México)
20. Diego Reinfeld (Tenerife/Venezuela)

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

21. Roberto Mezquita (Madrid)
22. Marta Guijarro (Madrid)
23. José Luis Gutiérrez, Guti (Zamora)
24. Quico Cadaval (Pontevedra). Comunicación personal, 15 de abril de 2021
25. Pep Bruno (Guadalajara), complementa su respuesta con una comunicación personal, 29 de abril de 2021.
26. Sandra Araguás (Huesca)
27. Victoria Gullón (Zamora). Comunicaciones personales, 23 y 28 de abril de 2021.

Narradores entrevistados para una aproximación a los panoramas generales de la NOUC en las diferentes provincias de España y Argentina

Atienza, Salva. 12 de noviembre de 2020 (Andalucía)
Campanari, José. 8 de marzo de 2021 (Galicia)
Carballeira, Paula. 8 de octubre de 2020 (Galicia)
Chamorro, Filiberto. 13 de noviembre de 2020 (Andalucía)
Cuevas, Ana. 13 de noviembre de 2020 (BA)
Fonollosa, Nora. 16 de septiembre de 2020 (BA)
Héguiz, María. 15 de octubre de 2020 (BA)
García, Patricia Julia. 12 de marzo de 2021 (Tucumán)
Ibarlucea, Carmen. 19 de febrero de 2021 (Extremadura)
Ledesma, Claudio. 3 de octubre de 2020 (BA)
Mato, Daniel. 13 de agosto de 2020 (BA)
Padovani, Ana. 16 de octubre de 2020 (BA)

2. Preguntas citadas[31] del cuestionario escrito y número de respuestas según el país

Pregunta 1: ¿Cómo empezó a familiarizarse con la profesión de narrador oral? Vínculo, si lo hubiera, entre su entorno/ «orígenes» y su dedicación a la narración oral; personas y/o espacios que hayan podido influir en su recorrido. (Pregunta con opciones cerradas, múltiple respuesta posible)	Respuestas Argentina	Respuestas España
Ningún espacio, ninguna persona	0	3/27
Familiares (¿cuáles?)	4/17	5/27
Allegados (¿vecinos, compañeros de trabajo, conocidos, compañeros de taberna/bar/café...?)	0	7/27
Facilitadores de talleres	6/17	5/27
Profesores o maestros de escuela, Secundaria, Universidad...	0	4/27
Personajes de la televisión, de la radio u otro medio de comunicación audiovisual	2/17	2/27
Otros narradores (¿cuáles?)	11/17	17/27
Lugares de encuentro asiduos (¿bares, plazas, espacios familiares, espacios públicos, espacios culturales?)	2/17 (*espacios educativos*)	8/27

[31] El cuestionario incluía un espacio para presentarse. Cuando citamos aspectos de esta presentación lo indicamos con «A/E-0».

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Pregunta 1.2: El comienzo de su dedicación a la NOUC ¿está vinculada de algún modo a núcleos urbanos? (Pregunta con opciones cerradas, múltiple respuesta posible)	Respuestas Argentina	Respuestas España
Sí	13/17	22/27
No	3/17	4/27
Otro: *Sí, en combinación con espacios no urbanos*	1/17	1/27

Pregunta 2: ¿Motivación por la que se dedica a la narración oral? ¿algún contexto concreto que «determine» su práctica (por ejemplo, combinación con otra profesión, profesión previa o con intereses personales, militancias/activismo)? (Pregunta abierta[32])	Respuestas Argentina	Respuestas España
Placer y disfrute	8/17	6/27
Compartir con otros	4/17	
Conexión con otros intereses y recorridos, principalmente escénicos (A) docentes (B) y otros como la literatura, investigación o lectura	A) 4/17 B) 4/17	A) 8/27 B) 7/27 otros) 5/27
Vía artística y creativa de comunicarse, de buscar belleza, de encontrar la propia voz	3/17	6/27
Deseo de dar voz a una tradición oral	1/17	6/27
Activismo social	2/17	3/27
Interés «etnográfico» en culturas y tradiciones concretas	0	7/27

Pregunta 2.2: ¿Se identifica en mayor o menor grado con una, varias o todas estas «corrientes» dentro de la práctica de la NOUC? (Pregunta con opciones cerradas, múltiple respuesta posible)	Respuestas Argentina	Respuestas España
La práctica de la NOUC entendida como herramienta a aplicar en ámbitos como la pedagogía, el escolar, el terapéutico, el social-comunitario, ambientalista o para la concienciación en algún tipo de militancia.	11/17	15/27
La práctica de la NOUC orientada al espacio escénico, a la legitimación de la misma como arte, a ser observada desde una perspectiva estetizante y a menudo relacionada con otras artes performativas (como el teatro).	13/17	22/27
La práctica de la NOUC concebida como un fenómeno de reactivación de una práctica tradicional que se resistiría al individualismo y a la cultura masificada de las sociedades contemporáneas. A la vez, promovería relaciones comunitarias y mantendría vivo el patrimonio cultural.	11/17	20/27
*Responden a las tres opciones conjuntamente	10/17	11/27
*Responden solo a la tercera	0/17[33]	3/27
*Responden solo a la segunda	3/17	5/27

[32] En estos casos hemos analizado y codificado las diferentes respuestas en las posibilidades que se redactan en cursiva.

[33] Dos narradores/as la priorizan ante el resto.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Pregunta 3: ¿Tiene la «inmediatez de la conversación», la oralidad cotidiana de su día a día, el compartir relatos, chistes o anécdotas con familiares, amigos, colegas o conocidos un papel significativo en su forma de narrar, en la preparación de su repertorio o en algún otro ámbito de su actividad como narrador profesional? (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
No	2/17	3/27
No se ha entendido la pregunta	0	3/27
Sí, con diversos matices *A) No especifica* *B) Mi oralidad cotidiana se integra con mi labor de narrador continuamente, busco un equilibrio entre esa naturalidad y otros recursos escénicos* *C)La escucha de otras voces en mi día a día es un recurso en mi trabajo* *D) Es necesario transmitir los cuentos en el lenguaje de la oralidad contemporánea*	A) 4/17 B) 7/17 C) 2/17 D) 2/17	A) 1/27 B)16/27 C) 2/27 D) 1/27

Pregunta 4: ¿Forma parte de alguna asociación o grupo de Narradores Orales en su provincia/comunidad autónoma o país? ¿Tiene esta algún interés en la revitalización de la tradición oral? (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
No	4/17	5/27
Sí *A) Grupo nacional o internacional* *B) Grupo regional o local*	A) 3/17 B) 10/17	A) 4/27 B) 19/27

Pregunta 5: La idea de la NOUC como un fenómeno de revitalización de la tradición oral es generalmente aceptada en contextos de países como Francia, Colombia o Reino Unido ¿considera que la NOUC contribuye a la reactivación de los relatos de tradición oral en el país en que reside (España o Argentina)? ¿y en su provincia? ¿y en su entorno? Según su opinión y experiencia ¿por qué? (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
No hay una importante reactivación de los RTO en el país/ciudad/región	7/17	4/27
Los RTO se han mantenido alejados de las capitales o conglomerados urbanos	3/17	0
Sí, la NOUC reactiva los RTO *A) Hay importantes iniciativas en mi país y en mi región para revitalizar la tradición oral, en ellas la NOUC es una herramienta* *B) Pero contando en el entorno urbano difícilmente se reactiva la cadena de transmisión oral de los relatos, estos no se integran en la vida cotidiana de los oyentes*	2/17 A) 5/17 B) 0	20/27 3/27

Pregunta 6: ¿Se considera a sí mismo parte de la cadena de transmisión oral de una tradición oral en su entorno? (cuando aludimos a entorno, no nos referimos exclusivamente al círculo familiar, también de amigos, vecinos, allegados, asistentes a bares o cafés frecuentados, compañeros de trabajo, etc.) (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
No	2/17	8/27
Sí	15/17	19/27

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Pregunta 8: Está participando en este cuestionario por un interés manifiesto en los relatos de tradición oral como fuente para su actividad como narrador oral ¿Tendría alguna o varias razones para justificar este interés? (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
Crear conexiones profundas entre nosotros, crear comunidad. *) Afirmar nuestra identidad, nuestras raíces creamos un sentido de pertenencia	9/17 *) 3/17	8/27 *) 4/27
Revalorizar el legado de la Tradición Oral	4/17	8/27
Necesidad de dar voz a algo ocultado, manipulado o tergiversado en interés de las élites	3/17	7/27
Idoneidad del RTO para ser contado: material diverso, universal, infalible, moldeable artísticamente	6/17	15/27
Preferencia personal	2/17	6/27

Pregunta 8.2: La inclusión de relatos de tradición oral ¿ha ido aumentando o disminuyendo a lo largo de su trayectoria como NOUC? (Pregunta con opciones cerradas)	Respuestas Argentina	Respuestas España
Sí, a medida que he ido ganando experiencia he profundizado más en esta fuente	6/17	12/27
Sí, a medida que iba ganando experiencia he recurrido a otras fuentes (literarias o de mi propia creación) en mayor grado	6/17	5/27
No, no ha sido una cuestión relevante	2/17	5/27
Otro	3/17	5/27

Pregunta 9: ¿Existe en su repertorio de relatos de tradición oral una prevalencia de una cultura/geografía concreta? (de una región, religión, continente, grupo étnico…) Indique si es propia o es de otra cultura y si tiene motivos para justificar, más allá del valor personal de estos cuentos para usted, esta selección. (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
Autóctona, familiar o cultura cercana	10/17	20/27
Universal/Multicultural	3/17	11/27
«Indoeuropea»	2/17	5/27
Grupos étnicos de A) Latinoamérica y Caribe B) África C) Asia D) Oceanía	A) 2/17	A) 6/27 B) 3/27 C) 1/27 D) 1/27
Combinaciones varias	1/17	7/27

Pregunta 11.2: (Responda en caso de estar interesado en la tradición oral en una lengua del territorio argentino o español ajena al castellano) Tanto en Argentina como en España ha habido y hay políticas lingüísticas homogeneizadoras del castellano que colocan a las otras lenguas (precolombinas, oficiales en la Península o no oficiales) en una situación de «subalternidad» ¿considera que existe algún vínculo entre esta posible situación de subalternidad de la lengua (y con ella de la cultura) y su interés por la tradición oral en esta lengua? (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
No responde/ Solo cuento en castellano/ Cuento preferentemente en castellano	17/17	15/27

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Narro en otra lengua distinta del castellano cuando es la lengua del entorno del relato, así mantengo sus matices y respeto a los informantes	0	3/27
Sí, contar en esa lengua subalterna (gallego, euskera o catalán) es reivindicar su supervivencia en igualdad de condiciones al castellano	0[34]	3/27

Pregunta 16: ¿Cuál es el soporte principal de sus fuentes en el momento de elaborar su repertorio? (Pregunta con opciones cerradas)	Respuestas Argentina	Respuestas España
Oral, más del 80%	1/17	3/27
Oral, entre el 50 y el 80%	2/17	2/27
Aproximadamente, 50% oral, 50% escrito	4/17	5/27
Escrito entre el 50 y el 80%	5/17	8/27
Escrito, más del 80%	5/17	8/27

Pregunta 16.2: ¿Cuáles son sus fuentes en el momento de elaborar su repertorio? Indique de entre las siguientes opciones cuál o cuáles se adaptan a sus circunstancias, sería de gran interés para este trabajo el desarrollo en la respuesta (lugares de trabajo de campo, personas del entorno, nombre de las recopilaciones o versiones literarias, otras opciones…) (Pregunta semiabierta[35])	Respuestas Argentina	Respuestas España
Trabajo de campo…	3/17	7/27 (2/27 la han utilizado alguna vez)
Entorno inmediato (familia, amigos, vecinos, compañeros de trabajo...)	2/17	10/27 (13/27 la han utilizado alguna vez)
Intercambio con espectadores o receptores de su narración…	3/17	6/27 (3/27 la han uitlizado alguna vez)
Recopilaciones o antologías	9/17	21/27 (2/27 la han utilizado alguna vez)
Versiones literarias	7/17	12/27 (3/27 la han uitlizado alguna vez)
Material textual disponible en Internet	2/17	13/27 (4/27 la han utilizado alguna vez)
Radio, podcast, plataformas de audio	0/17	4/27 (5/27 la han utilizado alguna vez)
Relatos de propia creación	1/17	6/27 (5/27 la han utilizado alguna vez)

[34] Hay una mención a la efectiva situación de subalternidad de estas lenguas precolombinas en Argentina, pero es ajena a la NOUC o a los RTO.

[35] Se indica la fuente más frecuente y, en caso de haberlas, se especifican otras secundarias entre paréntesis.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7435

Pregunta 17: En caso de llevar a la práctica trabajo de campo, esto es, desplazarse «en busca» de relatos contados por otros narradores, generalmente denominados «tradicionales» o «espontáneos» ¿querría añadir algo más acerca de su labor? ¿Publicaciones, sitios web, grupos/ asociaciones/proyectos en los que participe...? (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
(No responde)	11/17	17/27
Sí	3/17	8/27
Trabajo de campo individual no sistematizado vinculado a la propia profesión con narrador y el acto espontáneo de compartir historias en muchos espacios	3/17	2/27

Pregunta 18: Mucho se ha reflexionado sobre las apropiaciones, silenciamientos o alteraciones llevadas a cabo por antologistas o recopiladores. En caso de recurrir a recopilaciones y/ o antologías para su repertorio ¿Tiene algún criterio para elegir la recopilación o antología en cuestión? (Pregunta abierta)	Respuestas Argentina	Respuestas España
No	1/17	2/27
Comparación de versiones	5/17	8/27
La experiencia, prestigio, reconocimiento o calidad del recopilador o la editorial *) Criterio lingüístico, que el recopilador no intervenga en el lenguaje	5/17 *)1/17	6/27 *) 4/27
Criterio geográfico, me interesa la región donde fueron recogidos	0	2/27
Conexión con el relato en sí mismo, que me enamore, que me pida ser contado, que me identifique	3/17	3/27

Fecha de recepción: 3 de octubre de 2022
Fecha de aceptación: 27 de enero de 2023

La décima y la música de velación en la tradición del huapango arribeño[1]

Decima and velacion music in the tradition of the huapango arribeño

Daniel Gutiérrez Rojas
(Instituto Nacional de Antropología e Historia-Subdirección de Fonoteca)
danielernesto_gutierrez@inah.gob.mx
https://orcid.org/0000-0002-6266-0173

Abstract: In *rancherías* towns and medium-sized cities in the north-central region of Mexico there are events in which poetry, decima (ten-line satanza) and music are combined to accompany certain types of religious acts. These poetic-musical performances are called «velaciones» or «camarines». This paper gives an overview of singing in decima, and the music that is performed in these presentations. I will focus on the description of its performance contexts, its historical background, its ritual use as a prayer, and some of its formal characteristics.

Keywords: Decima, huapango arribeño, folk-literature, religious music.

Resumen: En rancherías, pueblos y ciudades medianas de la región centro norte de México se llevan a cabo eventos en los que se conjugan poesía, décima y música, para acompañar cierto tipo de actos religiosos. A estas actuaciones poético-musicales se les da el nombre de *velaciones* o *camarines*. El texto que presento tiene como objetivo dar un panorama del canto en décimas, así como de la música que enmarca dichas presentaciones, por lo que me centraré en la descripción de sus contextos de ejecución, sus antecedentes históricos, su uso ritual como rogativa, así como en algunas de sus características formales.

Palabras-clave: Décima, huapango arribeño, literatura popular, música de velación.

[1] El texto que presento es resultado del trabajo que realicé como investigador del Seminario de Tradiciones Populares que dirige Yvette Jiménez de Báez en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México. La investigación se enmarca en el proyecto «Repositorio de Literatura Oral (RELIO): Recogida y tratamiento digital de registros de literatura de tradición oral y popular», que codirigen Yvette Jiménez de Báez, Alfonso Medina Urrea y Óscar Abenójar Sanjuan (Referencia: FACI 60859).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Para Yvette Jiménez de Báez y Guillermo Velázquez
Será al mostraros la ciencia
Mi pauta la claridad
La mínima mi humildad
La máxima mi obediencia
El puntillo mi conciencia
Y mi asistencia oportuna
El tiempo sin pausa alguna
Y espero pongáis señor
La clave en vuestro favor
La mudanza en mi fortuna
(Décima con la que comienza
el Códice Saldívar número 3[2]

Introducción[3]

Como muchas de las tradiciones musicales vernáculas de México, el son o huapango arribeño presenta en su ejecución un carácter doble. Por un lado, se nos muestra como parte indisoluble del solaz humano en bodas, fiestas ejidales y onomásticos, y por el otro, como una cosa casi santa que acompaña las funciones para las imágenes religiosas o que comparece en los velorios de angelitos y personas adultas para atestiguar el paso de los humanos al otro mundo.

En cada uno de los casos mencionados se presentan versos[4] en décima adecuados para la ocasión. El primero de los ejemplos mencionados en el párrafo anterior toma, regularmente, el nombre de topada[5]. Los temas que se eligen para ser cantados son muy variados, algunos de estos refieren a procesos sociales e históricos, otros dan cuenta de fenómenos naturales, algunos más se usan para hacer reír a la audiencia, para expresar afectos o para hacer público algún desafío, crítica o apología, a más de otros tópicos que suelen proferirse en tales escenarios. El segundo lleva el nombre de velación[6], música de camarín o 'de a divino' y toma como motivos discursivos la hagiografía, los textos y personajes bíblicos y el ciclo mariano. Además, los trovadores pueden enunciar reflexiones e interpretaciones relativas a la religión católica.

De esta manera, a lo humano o a lo divino, las presentaciones musicales y los temas que se eligen en cada ocasión se circunscriben a espacios y contextos sociales que regulan su puesta en escena. Las bodas, encuentros de poetas, bautizos, onomásticos,

[2] La décima que aparece en el *Códice Saldívar 3* la he tomado del texto de José Antonio Guzmán (1986): «La Música Instrumental en el Virreinato de La Nueva España», pp. 122-123.

[3] Agradezco a Yvette Jiménez de Báez todo el apoyo que me otorgó, así como los comentarios siempre pertinentes que han dado luz y ruta a este escrito. Mi reconocimiento y gratitud a Guillermo Velázquez Benavides por sus comentarios y por aclararme las dudas que tenía sobre la tradición del huapango arribeño.

[4] Las décimas entonadas suelen ser autoría del mismo trovador, aunque también pueden llegar a cantar estrofas de otros poetas de la región.

[5] Este evento musical toma diferentes nombres en la zona de estudio, se lo puede nombrar huarapaleo, encuentro de poetas, música de huapango, a más de otros términos que circulan de un extremo a otro de la comarca. No obstante, la expresión que he escuchado con mayor insistencia es el de topada, por tal motivo será esta la locución que utilizaré con mayor insistencia en este escrito.

[6] Al igual que la expresión «topada», la locución «velación» tiene algunas acepciones léxicas en la zona, el uso de dicho nombre puede llegar a variar de un lugar a otro.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

fiestas ejidales y ferias componen los espacios por antonomasia del huapango arribeño en su versión secular. En cambio, en el ámbito religioso, las exequias, las fiestas ligadas al ciclo agrícola y las funciones dedicadas a las imágenes de la Iglesia católica, apostólica y romana fungen como espacios idóneos para la ejecución de la llamada música de velación.

Pese a que en los últimos años se ha incrementado el interés por el huapango y los textos dedicados a esta tradición se han acumulado con el correr del tiempo, a mi parecer no abundan los investigadores interesados en el estudio del canto arribeño. No obstante, un puñado de académicos y músicos han realizado contribuciones importantes para su comprensión, entre estos destacan: Yvette Jiménez (1992, 1994, 2002, 2003, 2005, 2007, 2018), Fernando Nava (1992, 1994, 1996, 1997), Guillermo Velázquez (2009), Rafael Parra (2007), Eleazar Velázquez (1997, 2020), Marco Antonio Molina (2002, 2010), Neftalí Díaz (2014), Alex Chávez (2017) y Agustín Rodríguez (2020). Estos esfuerzos han allanado el camino para el examen de este arte vocal que aún se mantiene como un dominio poco conocido para el público en general.

De las dos expresiones poético-musicales mencionadas al inicio, la velación ha sido la que menos ha llamado la atención en el campo de la investigación. Su estudio constituye una tarea que se ha ido postergando[7]. Todavía son menos frecuentes los trabajos que han examinado los elementos formales de la música y el canto. A excepción de los textos de Fernando Nava[8] (*Ibíd.* 1992, 1994, 1996, 1997) y Rafael Velasco (2002), quienes analizan solo la vertiente secular de la tradición, no he encontrado más trabajos en los que se haya hecho un esfuerzo por describir los elementos sistemáticos del huapango.

En este sentido, el artículo que presento es exploratorio, tiene como objetivos: sistematizar los datos obtenidos, sin llegar a conclusiones definitivas, proponer hipótesis de trabajo, plantear problemas de investigación y ofrecer un panorama de la versión religiosa del huapango, del canto en décimas y de su música. El trabajo, entonces, trata de compensar, hasta cierto punto, la escasez de información. A continuación, enlisto los elementos que me han parecido relevantes para examinar:

1. Descripción del contexto de ejecución.
2. Dispersión y localización de la tradición del huapango arribeño.
3. Antecedentes de la décima de velación.
4. Examen organológico de las afinaciones.
5. Características generales del canto en décimas y de la música que lo acompaña.

Para realizar la descripción tomé como punto de partida las grabaciones que Fernando Nava registró el 15 de mayo de 1990 y de 1991 en San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, donde participaron los grupos de Ascensión Aguilar y Miguel González, y Miguel Gonzáles y Fernando Nava respectivamente. Asimismo, las

[7] Un caso fuera de lo común son los tres textos que aparecen en el libro *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*. A continuación, los enuncio con sus respectivos autores: Daniel Gutiérrez Rojas, «Palabra cantada. Relaciones de intercambio entre santos y humanos en la fiesta de San Isidro Labrador»; Nancy Méndez, «San Isidro Labrador: de la transmisión textual a la fiesta de la topada» e Iris Reyes, «La vara florida: tradiciones en torno a San José en una topada a San Isidro Labrador».

[8] Hasta el momento, los únicos trabajos en los que he podido detectar la implementación de estrategias musicológicas para dar cuenta del aspecto formal de la música arribeña, han sido los que han publicado Fernando Nava y Rafael Velasco.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

grabaciones concernientes a las velaciones del 3 de mayo de 1996 y la que corresponde a la Virgen de los Dolores de 1999, registradas por el Seminario de Tradiciones Populares, sirvieron como complementos para reforzar mis pesquisas[9]. De igual forma, las entrevistas que realicé con Conrado Arranz en Rioverde, La Presa, San Ciro, Xichú, El Gato, Arroyo Seco, La Lagunita, El Refugio, Alpujarra y Jalpan, entre 2016 y 2017, fueron de gran utilidad para concretar este escrito. Todo el corpus analizado, salvo las transcripciones de Fernando Naca, forman parte del acervo del Seminario de Tradiciones Populares de El Colegio de México.

La región arribeña

Algunos de los autores que han trabajado el huapango arribeño coinciden en señalar que la zona nuclear[10] de la tradición ocupa porciones geográficas del Altiplano y la Zona Media de San Luis Potosí, de la Sierra Gorda de Querétaro y del Noreste de Guanajuato (Parra *Ibíd.*: 5, 13-16; Hernández, 2003: 94; Velázquez, 1997: 9; Osorio, 1993: 9; Nava *op. cit.*, 1992: 355-356, 1994: 290). Aunque la tradición la podemos encontrar también en áreas aledañas; sin pasar por alto que la topada se ha convertido, desde hace algún tiempo, en una expresión relevante en la Ciudad de México, el Estado de México y el sur de los Estados Unidos, debido a los procesos migratorios (véase imagen 1 y 2).

Imagen 1

Imagen 2

La vertiente más septentrional la ocupan el Altiplano Potosino y la Zona Media, en cambio la Sierra Gorda Queretana domina la parte meridional de la región del huapango con Jalpan como uno de sus centros importantes. Por su parte, hacia el occidente, Xichú y San Luis de la Paz constituyen dos de los principales bastiones del huapango y la velación.

[9] Todos los registros sonoros mencionados forman parte del acervo que resguarda la Fonoteca del Seminario de Tradiciones Populares.

[10] He tomado la expresión zona nuclear del huapango arribeño de un comentario que me expresó Guillermo Velázquez cuando explicaba que la tradición a la que él pertenece tiene un núcleo, o centro, que suele incluir la Zona Media de San Luis Potosí, el Noreste de Guanajuato y la Sierra Gorda queretana y un área periférica que se extiende a otras comarcas. Por otro lado, los trabajos de Jesús Jáuregui, en los que define una zona nuclear y otra periférica para la tradición del mariachi, terminaron por convencerme de la pertinencia del uso de este término para el caso aquí tratado.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

La décima de velación

Al margen de las distintas rutas de análisis que pueda tomar el estudio de las décimas de velación, no puede ignorarse la razón obvia para la que fueron creadas: para cantarse en contextos religiosos. Sin embargo, los eventos donde son entonados sus versos no representan, en ninguna medida, espacios oficiales de la liturgia, por el contrario, acontecen en el transcurso de la vida diaria en ranchos, pueblos y pequeñas ciudades del Centro Norte de nuestro país al margen del reconocimiento de las autoridades clericales.

En una gran cantidad de casos, las décimas conforman textos orales y escritos hechos por campesinos, sin una vigilancia reacia por parte de la mitra, los cuales son cantados para un público específico que las consume y valida. Pese a esto, como ya lo mencionó en su momento Maximiano Trapero (2011: 33), no son menos religiosos ni menos eficaces que aquellos que se recitan en el culto eclesiástico. No obstante este aparente carácter extralitúrgico, su uso recurrente pone de manifiesto la pertinencia social, actual, que tiene el verso cantado en los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro como recurso efectivo por el que se expresan y transmiten ideas relativas al catolicismo fuera de los ámbitos oficiales.

Si bien la tradición de la décima y del verso han tenido una trayectoria propia en América, hasta convertirse en una de las expresiones más populares y pujantes, no puede obviarse la filiación histórica que mantiene con el lugar donde ésta tuvo origen: Europa, de donde salió para cruzar el Atlántico y multiplicarse y diversificarse. La palabra y el canto, como prácticas religiosas, asumieron, tanto en la Península Ibérica como fuera de ésta, un rol protagónico en la consolidación y diseminación de la Iglesia católica.

El verso alcanzó aceptación en la catequesis hasta convertirse en un recurso necesario a través del cual se cantaron y enseñaron los principios del dogma cristiano. Fueron el romance, la décima y la copla las tres formas más populares que se utilizaron en la evangelización, y la línea de ocho sílabas uno de los metros más divulgados y aceptados (Trapero *Ibíd.*: 45, 159). En ambos lados del océano, la poesía participó de las manifestaciones religiosas, pero fue en Hispanoamérica donde la décima a lo divino adquirió protagonismo, alejándose del ámbito culto donde fue creada (*Ibíd.*, 45: 50-51). En los territorios conquistados ésta tomó rumbos particulares, fue acogida con entusiasmo por el pueblo y se propagó de norte a sur llegando a adquirir, incluso, el estatus de plegaria (Gutiérrez, 2018), en los términos que Marcel Mauss (1970: 132) y Jesús Jáuregui (1997) han definido.

Con las instituciones católicas instaladas en América, y rigiendo la vida de sus habitantes, el verso en décima de carácter religioso logró una popularidad tal que, hasta el día de hoy, puede percibirse su fuerza en diversas partes del continente. México no escapó a su influencia, Vicente T. Mendoza mostró en su magna obra *La décima en México* (1947), una cantidad notable de este tipo de expresiones dispersas por distintos lugares del país; después de Mendoza más autores contribuyeron a evidenciar el alcance y notoriedad de esta tradición poética.

En los países americanos de habla hispana existe la tradición del canto a lo divino (Trapero, *op. cit.*: 50, 74, 159), el cual retoma constantemente temas religiosos, muchos de ellos propios del Antiguo y Nuevo Testamento; sin embargo, lejos de ser un brazo de la institución clerical, la trasciende, pues al quedar en manos de los propios creyentes ésta es adaptada y transformada. En la región arribeña existe aún el término ‘de a divino’, el cual hace referencia a las décimas que se cantan en eventos de índole religioso. Dicha locución procede de la literatura española y pese a que ésta tiene un sentido muy concreto como contrafacta, Margit Frenk apunta que deben distinguirse entre aquéllos que son

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

contrahechuras de textos profanos y los que solo son poemas religiosos (Trapero *Ibíd.*, 2011: 73-78 *apud* Wardropper 1958: 6; Frenk 2006: 97).

Trapero define el canto a lo divino como «la doctrina cristiana cantada en verso» (*Ibíd.*: 31, 43, 59, 168, 235), la cual implica por supuesto, reflexiones e interpretaciones locales del dogma por parte de los trovadores y poetas. Pero si la tradición del canto de velación que aquí se estudia cae en los márgenes de tal aserto, la décima arribeña es más que eso cuando se le examina al calce de alguna teoría, de la etnografía o de la misma historia. Incluso, para el caso mexicano siempre es preferible tomar en cuenta los posibles aportes de la población indígena y africana, pues si la décima floreció con tanta fuerza en América fue porque tanto sus habitantes originarios como los esclavos subsaharianos que fueron traídos por la fuerza ya conocían ritos y artes verbales en los cuales se relataban las hazañas de sus pueblos (Jiménez, 2007: 529).

En San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro, la décima espinela suele utilizarse, sin embargo, no es la única combinación que emplean los poetas campesinos para trovar versos en décima durante las horas de vigilia en velaciones o camarines. En la comarca persisten diferentes fórmulas métricas y rimas, aunque algunos estudiosos han dado mayor atención a la espinela. Sin embargo, como también lo ha expresado Trapero, los antecedentes de la décima trascienden en el tiempo el modelo propuesto por el oriundo de Ronda. Por otro lado, el carácter integrador de este género poético ha servido por igual a la poesía narrativa y a la lírica (2011: 47), del mismo modo que pueden integrarse dos tipos de estrofas: la copla y la décima, la primera como planta y la segunda como su glosa en párrafos de diez líneas (Jiménez, *óp. cit.*, 2007: 534).

Será en otro sitio donde aborde el carácter formal de la décima, por ahora debo conformarme con mostrar solo algunos de sus elementos sociales, religiosos y musicales. Asumo los textos en décima, que se cantan y recitan en las velaciones, como elementos expresivos de una sociedad a través de los cuales se logra transmitir información relativa a un sistema de pensamiento religioso, y de cuya práctica se derivan acciones y comportamientos sociales que ponen de manifiesto las relaciones que establecen algunos grupos humanos de la zona arribeña con su entorno social y físico.

En este sentido retomo la afirmación de Alessandro Lupo (1995: 27), quien precisa que los textos de uso ritual constituyen enunciaciones explícitas del pensamiento constreñidos dentro de los moldes de la tradición, por lo tanto, representan excelentes muestras de cosmología vívida. En específico, las décimas dedicadas a san Isidro Labrador, al menos las concernientes al corpus que analicé, exhiben, a más de otras nociones, un carácter rogativo. En estas se suplica y se ofrenda al santo para que atraiga buenos temporales para la siembra y cosecha. El canto en décimas es muestra de devoción hacia Dios y hacia una cohorte de santos, vírgenes y otras entidades extrahumanas propias del imaginario católico, de quienes se piensa que tienen dominio sobre los elementos del mundo que los humanos simplemente no pueden controlar.

La conciencia que un grupo tiene de su fragilidad ante los embates de la naturaleza pone al descubierto la idea de un pacto agrícola entre santos y humanos. No es extraño encontrar en el México rural estos intercambios y alianzas con entidades del imaginario religioso. Estas entidades extrahumanas, a las que habitantes de la zona arribeña atribuyen el poder de dominar fenómenos meteorológicos, son consideradas como dueños de las cosas o como patronos de ciertas actividades como la agricultura, la medicina y la música. Este tipo de relaciones de intercambio dejan entrever la idea de que las desgracias y catástrofes solo pueden evitarse en la medida que mujeres y hombres son capaces entablar vínculos primordiales, mediante ofrendas y rituales, con seres extrahumanos (véase imagen 3).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Imagen 3[11]

Velaciones como las ofrendadas a san Isidro, evidencian aquello que James Frazer llamó «el dominio mágico de la lluvia» (1981: 90-106), en éstas puede observarse un intercambio entre santos y devotos. Las décimas como expresión de un ritual de cuestación pluvial son concebidas como un bien simbólico y ofrecidas a San Isidro como oblación y parabienes a cambio de buenos temporales (Gutiérrez)[12]. En este sentido pueden interpretarse la siguiente décima, cantada por el trovador Miguel González:

> En los primeros renglones
> comienzo yo a saludarte
> con franqueza y a adorarte
> ofreciéndote estos dones.
> que me sirvan de oraciones
> estos lindos parabienes
> y que me sirvan de bienes
> en mi póstrer agonía
> haciéndote compañía
> San Isidro, aquí nos tienes[13].

[11] La fotografía fue proporcionada por el cronista de San Ciro de Acosta, Edgardo Govea Padrón en el año 2016.

[12] Esta paradoja que Pascal Boyer enuncia algunas veces como «un intercambio sin socio» puede explicarse debido a que existe una correspondencia intuitiva entre lo que la gente cree dar y lo que cree recibir. Esta justificación intuitiva de las ceremonias se justifica, apunta el autor, no tanto por el intercambio con los «socios invisibles» sino por el intercambio real con las personas que participan en el evento. Así, compartir un bien con personas reales implica un intercambio con socios extrahumanos y viceversa (*Ibíd.*: 282).

[13] Miguel González, Velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 4, 1ª décima en glosa en décima de la poesía.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Parece ser que las poblaciones católicas y campesinas fomentan la idea de que son estas alianzas con santos y vírgenes lo que mantiene un orden social y un desenvolvimiento eficaz de los ciclos ambientales. Las décimas cantadas a san Isidro durante la velación enuncian esas alianzas y esos intercambios entre grupos sociales y fuerzas pías (Boyer, 2010: 280-281). La fiesta, el ritual, la danza, la música y el canto pueden concebirse como oblaciones, como moneda de intercambio ritual cuyo ofrecimiento tiene por objeto servir a un fin distinto de sí mismos: prevenir los conflictos entre los miembros del grupo social y evitar a toda costa querellas entre éstos y sus santos, tal como ocurrió en el caso que Frazer (*ibíd.*: 93, 95, 99, 103-104) contó sobre las poblaciones del sur de Italia.

El canto en décima, como puede leerse, reviste al dogma cristiano de una voz y de un tiempo diferente al de la palabra ordinaria, las mismas escrituras relativas a la religión judeocristiana dan testimonio de la importancia del aspecto verbal en el culto: «En el principio era la Palabra, y la Palabra estaba con Dios, y la Palabra era Dios» (Juan 1:1). ¿No resulta lógico entonces que la palabra sea al mismo tiempo el medio idóneo para ofrendar y entablar comunicación con lo religioso?

No es extraño que el canto ritual sea concebido, al igual que el «verbo original», como un acto de creación y significación del mundo. Las décimas cantadas y recitadas en las velaciones o camarines crean lazos de unión o disensión, según sea el caso, con santos y vírgenes, y aún entre los hombres y mujeres que participan en el rito. Esa fuerza creadora del canto ritual no es ajena a la reflexión, en éste habita un poder divino, un «encanto», cuya «magia social» funda espacios para la comunicación con lo sagrado y cuya fuerza transformadora logra convertir la ansiedad y el desasosiego en serenidad y consuelo, promoviendo, además, la integración social de los miembros, renovando las representaciones colectivas del grupo y creando lazos de reciprocidad.

Las décimas de velación, como puntualicé al inicio del parágrafo, pueden analizarse desde diferentes enfoques, pero ha sido su relación con el verso religioso, y en específico con la tradición del canto a lo divino, lo que he querido examinar e interpretar. En la décima de velación persiste la tradición del canto religioso ibérico, pero en la zona arribeña este se ha reconfigurado tomando su propio destino.

La velación y la secuencia de velación

Una velación[14], como expliqué al inicio del texto, es un evento en el que se conjugan poesía, décima y música para acompañar cierto tipo de actos religiosos. Los versos que se cantan remiten a temas del dogma cristiano, de hecho, he escuchado a algunas personas referirse a este tipo de expresión como si fuera una especie de plegaria o un rezo, incluso las propias décimas lo manifiestan así en distintos pasajes.

A diferencia de la topada, la velación puede llevarse a cabo en enramadas, solares y atrios, así como en el interior de las capillas, iglesias y casas particulares. En estas situaciones los tapancos o tarangos, característicos de los encuentros de poetas, se usan en menor medida. Los músicos suelen ocupar, más bien, sillas o bancas que disponen cerca de las imágenes desde donde entonan sus instrumentos y sus versos (véase imagen 4).

[14] La duración de la fiesta de camarín puede oscilar en tiempo debido a varios factores, estos pueden ser de tipo económico, logístico o situacionales. La velación suele ocurrir tanto en horas de vigilia como en horario diurno.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Imagen 4

Estos lugares muestran una organización del espacio claramente diferente de aquellos otros que se utilizan para las topadas. Los recintos son sitios para el culto, tienen una cualidad distinta, incluso se pueden observar objetos, conductas y discursos que exhiben contrastes significativos con su versión secular. La actitud que toman los participantes también es diferente, por momentos el silencio inunda las estancias, además aparecen altares adornados con flores, velas y papeles de colores donde el recogimiento es palpable en músicos y audiencia. También pueden escucharse, en algunos de estos eventos, el tañer de las campanas, el estallido de los cohetes lanzados al cielo, así como los cantos y murmullos de las procesiones y caminatas.

Como todo acto ritual, la fiesta de camarín exhibe en su realización una serie de fases[15] en las que se exige a los participantes un comportamiento[16] adecuado a la situación. En estos términos la representación que aquí se examina muestra, al menos, tres partes generales que se distinguen entre si: presentación o saludo, decimas de fundamento y final o despedida. En cada una, los poetas elaboran discursos en décima (de línea y de glosa) acordes al momento de la velación (véase cuadro 1).

Cuadro 1. Fases de la velación

Fases de la velación		
Presentación o saludo	Décimas de fundamento	Final o despedida

En la primera sección los poetas se presentan, saludan y manifiestan su respeto al santo, al finado o a los organizadores; en la segunda parte se entonan las décimas que enmarcan el objetivo de la velada y en la última se interpretan poesías, decimales, valses, corridas, canciones u otros géneros para informar a la audiencia que ha concluido la velación y que deben despedirse. La primera y tercera secciones son relativamente cortas, en cambio, el segmento correspondiente a las décimas de fundamento consume el mayor tiempo de la ocasión musical.

[15] Sobre las partes constitutivas que componen los rituales puede leerse Evon Vogt, *Ofrendas para los dioses*; Saúl Millán, «Sintaxis y semantica en los rituales indígenas contemporáneos».

[16] Sobre el tema puede leerse el texto de Pascal Boyer y Piérre Lénard, «Why ritualized behavior? Precaution Systems and action parsing in developmental, pathological and cultural rituals». Además, puede consultarse de Boyer, *Y el hombre creó a los dioses*, 2010.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Algunas personas entrevistadas en campo por el Seminario, como José Mendoza y Agustín Zamarripa, por mencionar solo un par, explicaron que los textos que se declaman y cantan toman determinados giros temáticos dependiendo del tipo de velación que se esté llevando a cabo. Mendoza afirmó que cuando se trata de velorios para niños se cantan tema relativos a la Cruz, y si es para niñas, o incluso para mujeres mayores, se entonan décimas a la Virgen. Para varones que murieron en edad adulta se eligen contenidos que versen sobre la Pasión de Cristo, la Cruz, el Juicio Final y el Nacimiento de Jesús[17].

Por otro lado, las ocasiones musicales descritas pueden mantener una o dos agrupaciones instrumentales, cuando tocan dos conjuntos el orden de intervención lo determina el reglamento[18] este estipula cuál trovador debe comenzar. A partir de este instante ambos poetas alternan su participación durante el transcurso de la noche o del día. En cada una de sus asistencias, los 'rapsodas' ejecutan un promedio de tres[19] unidades musicales a las que llamaré, por razones operativas, secuencia de velación[20], ésta se conforma de una poesía[21], un decimal y una pieza, la última unidad mantiene casi siempre un carácter instrumental en contraste con las otras dos. La duración aproximada de las tres secciones ronda los 15 minutos, sin embargo, puede llegar a ser más breve o más larga dependiendo de las circunstancias de la actuación (véase cuadro 2).

Cuadro 2. Patrón se la secuencia de velación

Patrón de la secuencia de velación		
Poesía-	-Decimal-	-Pieza

Ahora quiero describir, de forma general, las tres partes de la secuencia y sus respectivos constituyentes. En el caso de la poesía esta combina, al menos, tres elementos significativos que enlisto a continuación: una o dos plantas[22], una sección instrumental llamada tonada y cuatro décimas de línea. La o las plantas[23] se componen de cuatro versos, respectivamente, las cuales, a su vez, pueden conformarse, en algunos

[17] Entrevistas realizadas a Agustín Zamarripa y José Mendoza, clasificación RVMENDOZA.052 y SLZAMARRIPA.139, Archivo del Seminario de Tradiciones Populares.

[18] El reglamento es un término que utilizan frecuentemente trovadores, músicos y escuchas para referirse a un conjunto de reglas no escritas que rigen distintos ámbitos de la tradición arribeña, en los que pueden llegar a incluirse: conductas, formas de interpretación en el canto y la música, disposición de objetos y personas en los espacios, temas que deben desarrollarse en topadas y velaciones, formas en que deben componerse los versos y párrafos en poesías y decimales, a más de otras cosas.

[19] Las participaciones, aunque presentan una regularidad en su forma y constitución (poesía-decimal-pieza), exhiben variaciones en cuanto a número y elección de géneros. En ocasiones se sustituye la poesía por una cancioncita e incluso llega a tocarse más de una pieza en la parte final de la triada.

[20] Fernando Nava (1992: 359), en sus pesquisas etnográficas, ya había subrayado que no existía expresión local alguna para designar las tres partes que suelen interpretar las agrupaciones en cada una de las intervenciones que tienen durante los eventos: poesía-decimal-jarabe/son o poesía-decimal-pieza; en mi experiencia de campo tampoco he encontrado algún término vernáculo que las englobe, por esta razón utilizo la locución «secuencia» que se implementó en el Seminario de Tradiciones Populares para designar dicha triada. Serán las expresiones «secuencia arribeña de velación» o «secuencia de velación» los términos que estaré utilizando indistintamente.

[21] Bajo ciertas circunstancias llega a sustituirse, de manera esporádica, la poesía por una unidad vocal a la que nombran cancioncita o por otra a la que nombran mañanitas.

[22] En el corpus es más frecuente encontrar poesías con planta doble que con planta sencilla.

[23] Aunque la planta suele ser una cuarteta, ésta, a juicio de algunos músicos, puede llegar a presentar más versos; sin embargo tal situación es excepcional en el material que pude analizar.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

casos, por dísticos. En el corpus pude identificar dos formas en las que aparece la planta doble de la poesía[24]:

a. La segunda[25] planta es una repetición de la primera.
b. La segunda planta es una estrofa diferente a la primera; en ambos casos se construye la cuarteta a partir de la repetición de un dístico.

Ya resuena aquel dulce cantar
y las aves ya van entonando
al eterno poder saludando
dando gracias al rey celestial.
Ya resuena aquel dulce cantar
y las aves ya van entonando
al eterno poder saludando
dando gracias al rey celestial[26]

Esos astros caminan volteando
todos vienen con gran resplandor,
esos astros caminan volteando
todos vienen con gran resplandor;
todos vienen al mundo alumbrando
porque así lo ha ordenado el Creador,
todos vienen al mundo alumbrando
porque así lo ha ordenado el Creador[27]

Por su parte, la entonación de la planta va cantada y se acompaña de los cuatro instrumentos: quinta huapanguera, dos violines y vihuela o jarana. Su ejecución se realiza a *tutti*[28]*,* es decir, todos los elementos orquestales suenan a un mismo tiempo, incluyendo el canto. La voz y los violines interpretan la misma melodía, en tanto, la vihuela y la huapanguera sirven de apoyo armónico (véase transcripción 1).

Al culminar la o las cuartetas, el trovador deja de cantar mientras los instrumentos continúan tocando la misma línea melódica que interpretaron en la planta, a esta sección músicos y trovadores dan el nombre de tonada (Nava 1992: 361)[29]. En otras palabras, la tonada no es sino una repetición instrumental del canto de la planta. Musicalmente esta sección compone un ostinato, una figura rítmico-melódica que llega a repetirse de diez a quince veces entre cada una de las estrofas (véase transcripción 2)[30].

[24] Las «excepciones» no son poco habituales en esta tradición, se pueden encontrar plantas con más de cinco versos, poesías que sobrepasan las cuatro décimas y versos que no cuadran con las métricas establecidas por la planta. Estas variaciones y/o alteraciones, que aparecen a lo largo de una intervención musical, aún no han llamado suficientemente la atención entre los estudiosos del huapango arribeño y aguardan para que alguien dé una explicación plausible al respecto.

[25] El uso de una u otra medida en las estrofas depende, en ciertas ocasiones, como lo ha manifestado el trovador Neftalí Díaz, de las circunstancias en que se desarrolla la velada o la topada. Entrevista realizada al trovador Neftalí Díaz el día 7 de agosto de 2017 en Tequisquiapan, Querétaro. La entrevista estuvo a cargo de Conrado Arranz y Daniel Gutiérrez.

[26] Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, planta de la poesía**.**

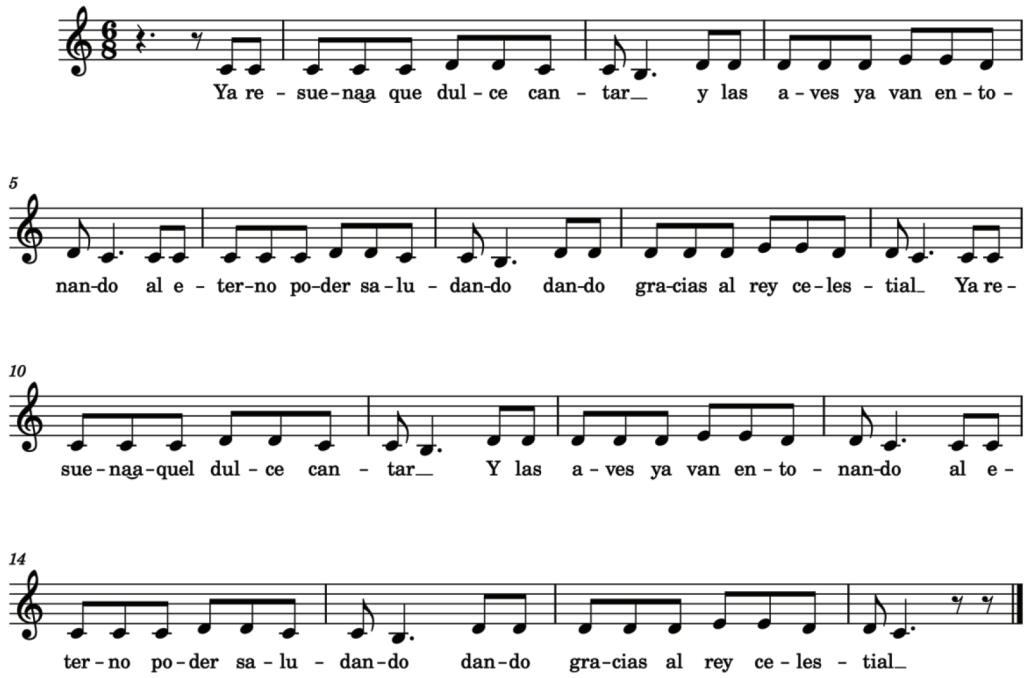
[27] Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 3, planta de la poesía.

[28] En el vocabulario musical, *tutti* es una palabra italiana que significa 'todos o juntos'. En la música clásica el término refiere a un pasaje en el que todos los componentes de una orquesta tocan simultáneamente.

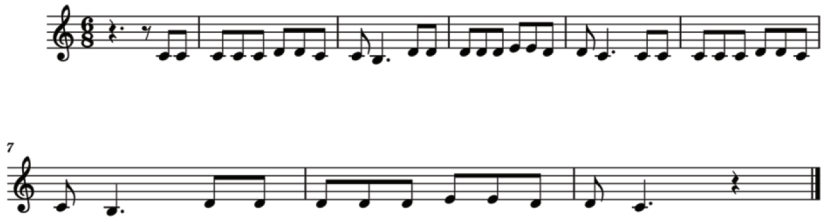
[29] Fernando Nava Señala que estas secciones instrumentales no tienen autoría y se consideran parte de una tradición anónima.

[30] No he encontrado todavía una regla formal que determine la razón del número de repeticiones de la tonada. Algunos trovadores comentan que la duración de ésta no responde a un criterio estructural de la música, por el contrario, afirman que las reiteraciones que un violinista hace de una tonada dependen de situaciones prácticas, por ejemplo, si el trovador está listo o no para cantar la décima subsiguiente. No obstante, el trovador tampoco debe exceder un determinado periodo de tiempo, de lo contrario el público o los propios músicos podrían sancionarlo socialmente.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613



Transcripción 1



Transcripción 2

La última parte exhibe una mayor complejidad en términos literarios, debido a que en esta sección se articula una décima de línea (Nava *Ibíd.*, 1992: 362; Jiménez *op. cit.* 2005: 33, 40) con la o las plantas de la poesía, de tal suerte que el último verso de las décimas debe ser el primero de la cuarteta (verso glosado), este patrón se repite consecutivamente tres veces más alternándose con la tonada (véase transcripción 3).

Ya resuena aquel dulce cantar
y las aves ya van entonando
al eterno poder saludando
dando gracias al rey celestial.

Ya se llega la hora del día
y las aves elevan su vuelo
saludándole al gran rey del cielo
saludando a la virgen María.
Qué belleza que Dios nos envía
ya se acerca la hora puntual
ya comienzan también a gorjear
todititas las aves del campo
resonando su sonoro canto

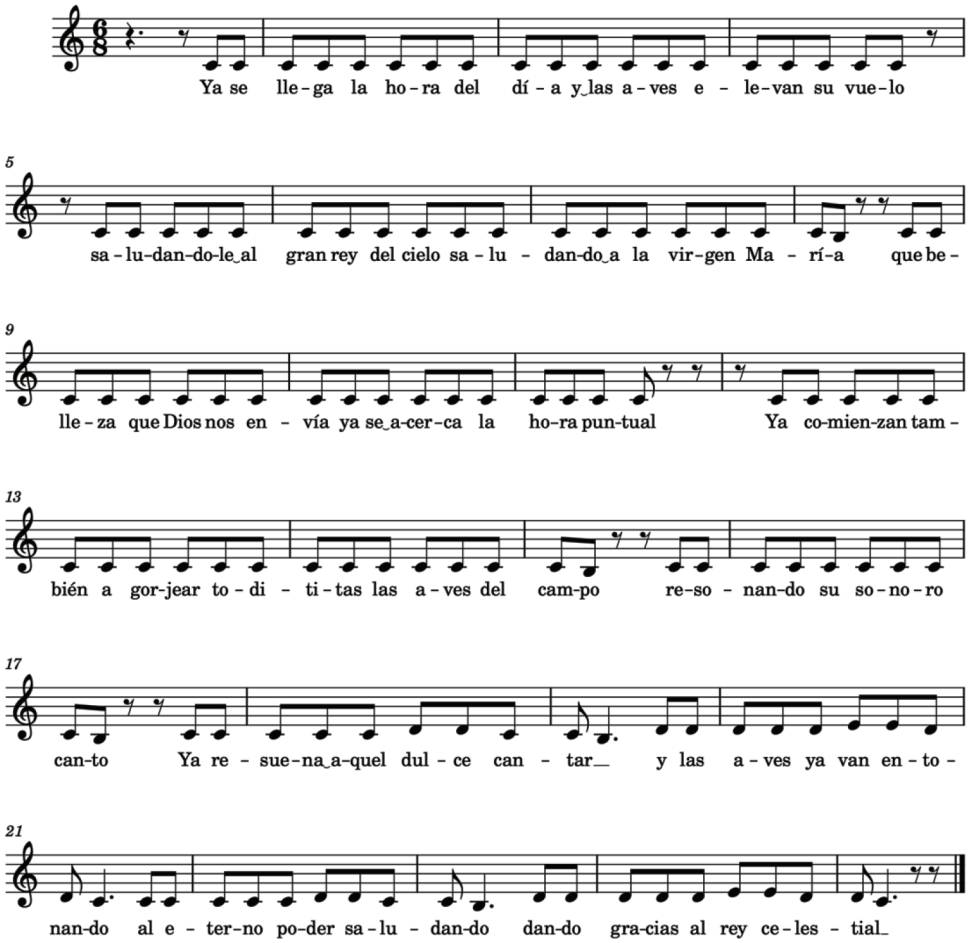
La reina Guadalupana
desde el cielo empírio se puso a bajar,
la reina Guadalupana
desde el cielo empírio se puso a bajar;
a librar a los mexicanos
todos los cristianos vénganle a adorar,
a librar a los mexicanos
todos los cristianos vénganle a adorar.

Sábado nueve de diciembre
mil quinientos treinta y uno
del cielo empírio desciende
el (*sic*) madre de Dios trino y uno.
Tu poder más que ninguno

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Ya resuena aquel dulce cantar
y las aves ya van entonando
al eterno poder saludando
dando gracias al rey celestial[31]

en gracia que nos dimana
de la vientre soberana
que el mismo Dios la ha mandado
del cielo empírio ha bajado.
La reina Guadalupana
desde el cielo empírio se puso a bajar,
la reina Guadalupana
desde el cielo empírio se puso a bajar;
a librar a los mexicanos
todos los cristianos vénganle a adorar,
a librar a los mexicanos
todos los cristianos vénganle a adorar[32]



Transcripción 3

Hasta el noveno verso puede percibirse una cantilación con ausencia de los instrumentos, solo la voz del trovador se encuentra presente, es a partir de la décima línea que aparecen el canto en *tutti* con la huapanguera, los violines y la vihuela, esta acción

[31] Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 1ª glosa en décima de la poesía.

[32] Miguel González, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 35, 1ª glosa décima de la poesía.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

instrumental realza la sección y consiente que funcione como elemento de contraste entre las dos unidades que conforman la décima de línea. El siguiente esquema representa una síntesis gráfica del proceso que siguen, de forma sucesiva, los elementos que componen la poesía de velación[33] (véase cuadro 3).

Cuadro 3. Componentes de la poesía de velación

Componentes de la poesía de velación									
Planta (doble o sencilla)	**Tonada**	**1ª decima con planta doble o sencilla**	**Tonada**	**2ª decima con planta doble o sencilla**	**Tonada**	**3ª decima con planta doble o sencilla**	**Tonada**	**4ª decima con planta doble o sencilla**	**Tonada**

Inmediatamente culmina la poesía da inicio el decimal. Éste consigna, casi en todas las intervenciones, cuatro unidades: planta[34], valona, cuatro décimas y valona doble. La primera sección constituye, por lo general, una cuarteta que debe glosarse en décimas. La cuarteta es una cantilación[35] que se acompaña de vihuela y huapanguera, los violines llegan a intervenir, aunque de manera muy tenue y breve (véase transcripción 4).

> Qué hermosura, qué alegría
> melodía vamos cantando
> hoy que ha amanecido el día
> que nos viene iluminando[36]

Después de la planta viene una sección instrumental que lleva el nombre de valona y que ejecuta todo el cuarteto de cuerdas a un solo tiempo. A diferencia de las tonadas de la poesía, las valonas no repiten la melodía de la planta, elaboran un diseño diferente de ésta. La sección también compone un ostinato rítmico melódico que se repite de manera extensa, dando tiempo a los trovadores antes de cantar la siguiente estrofa (véase transcripción 5)[37].

El tercer segmento lo representan las cuatro décimas, estás son acompañadas con huapanguera y vihuela; los violines pueden participar, pero su intervención es mínima

[33] Fernando Nava parece ser el primer investigador en describir gráficamente los elementos formales de la secuencia de la topada y de la velación. Sin duda, sus pesquisas constituyen una fuente de la que abrevamos en este escrito.

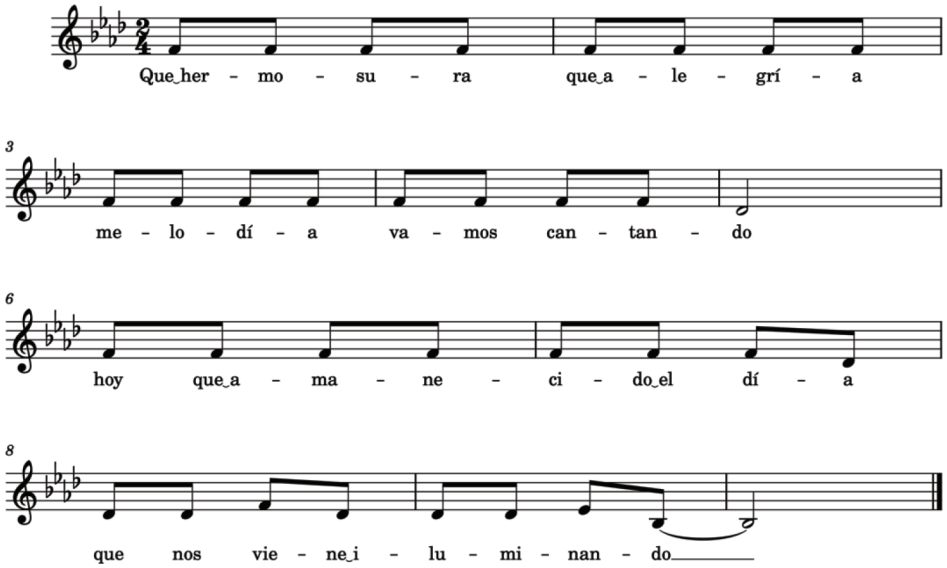
[34] La planta del decimal regularmente es sencilla y no suele repetirse consecutivamente como en el caso de la poesía. También pueden identificarse, aunque en menor medida, plantas con más de cuatro versos. Como ocurre con la Poesía, el decimal puede llegar a mostrar variaciones en la versificación debido a factores contextuales.

[35] Juan Carlos Asencio señala que la cantilación «[…] consiste en el revestimiento de la palabra sagrada mediante una especie de declamación solemne en el que el texto prevalece sobre la música jugando ésta un papel de amplificación sonora y aquel el vehículo de transmisión de la enseñanza propuesta» (2003: 170).

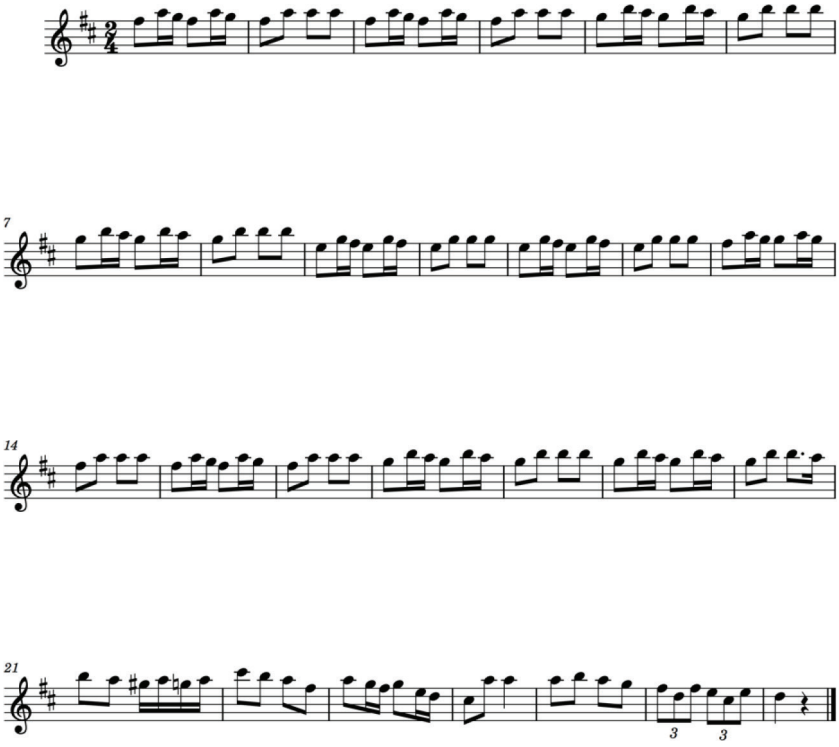
[36] Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, planta del decimal.

[37] Fernando Nava (*Ibíd.* 1992: 372) señala que las valonas son giros melódicos, y aunque coincido con él en términos generales, he optado por utilizar el término ostinato.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613



Transcripción 4

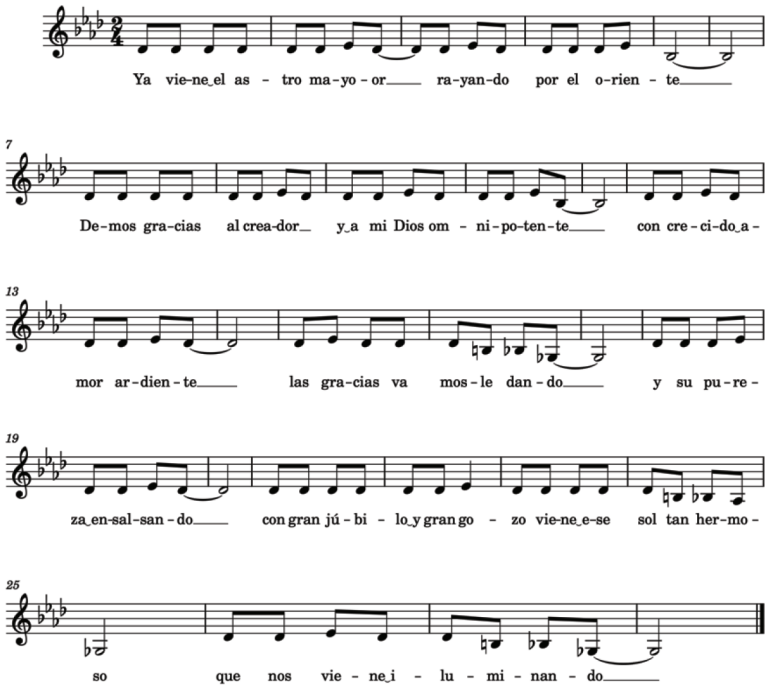


Transcripción 5

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

y no destacan en volumen, siempre aparecen a un menor decibel que los instrumentos armónicos, pues lo que debe resaltar es la voz. A diferencia del decimal de las topadas, el que se canta en las velaciones no se suele improvisar (véase transcripción 6)[38].

Ya viene el astro mayor
rayando por el oriente,
demos gracias al Creador
y a mi Dios omnipotente.
Con crecido amor ardiente
las gracias vámosle dando
y su pureza ensalzando
con gran júbilo y gran gozo
viendo ese sol tan hermoso
que nos viene iluminando[39]



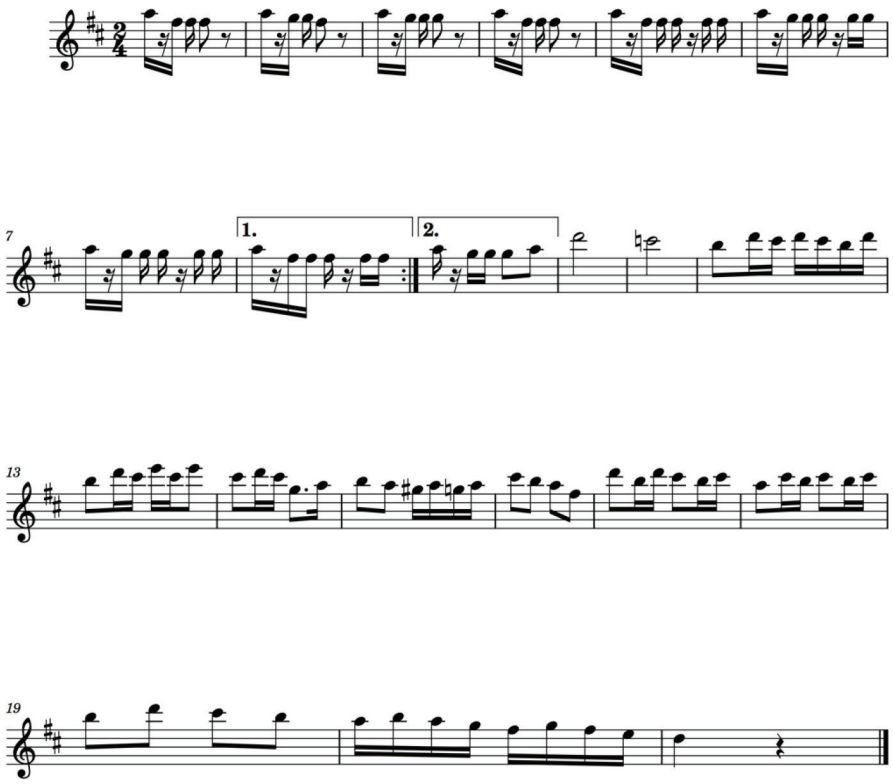
Transcripción 6

[38] El mismo Neftalí Díaz comenta que en las velaciones si bien no existe, o no se reconoce, abiertamente la improvisación de décimas, hay ocasiones en que si puede ocurrir. Lo mismo sucede con la idea de «enfrentamiento». En las topadas la bravata y las respuestas entre los trovadores es habitual, algo que parecería poco plausible en la vertiente religiosa. Sin embargo, Díaz ha mencionado que si bien no se da un enfrentamiento explicito entre los grupos que intervienen en la velación, puede darse el caso que si ocurra un combate «velado». Este enfrentamiento, por lo regular, pasa desapercibido para la audiencia. El trovador José Mendoza, en una entrevista de 1996, señala también que en las velaciones hay poesías de «piquete», en las que se reta y ofende al contrincante.

[39] Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 4ª glosa en décima del decimal.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

El cuarto componente del decimal lo constituye otra sección instrumental a la que se conoce, en algunos lugares, con el nombre de valona doble. A juicio de Fernando Nava, esta es la conjunción de una frase musical que se toca dos veces y un giro melódico que se repite indefinidamente. Este mismo autor puntualiza que la valona se toca entre la planta y la primera décima y entre la tercera y la cuarta; en tanto la valona doble aparece en medio de la primera y segunda décima y de la segunda y tercera (1992: 272) (véase transcripción 7)[40].



Transcripción 7

El orden progresivo de los cuatro componentes del decimal puede distinguirse en el siguiente recuadro (véase cuadro 4):

Cuadro 4. Componentes del decimal de velación

	Componentes del decimal de velación							
Planta	**Valona Sencilla**	**1ª Décima**	**Valona Doble**	**2ª Décima**	**Valona Doble**	**3ª Décima**	**Valona Sencilla**	**4ª Décima**

Al concluir el decimal se realiza una pausa, después se da paso a la última parte de la secuencia arribeña, a la que se denomina, simplemente, pieza. Esta no conforma un género musical en sí mismo, por el contrario, remite a un repertorio de formas musicales: valses, polcas, pasodobles, chotis y corridas, de las cuales los interpretes pueden elegir la

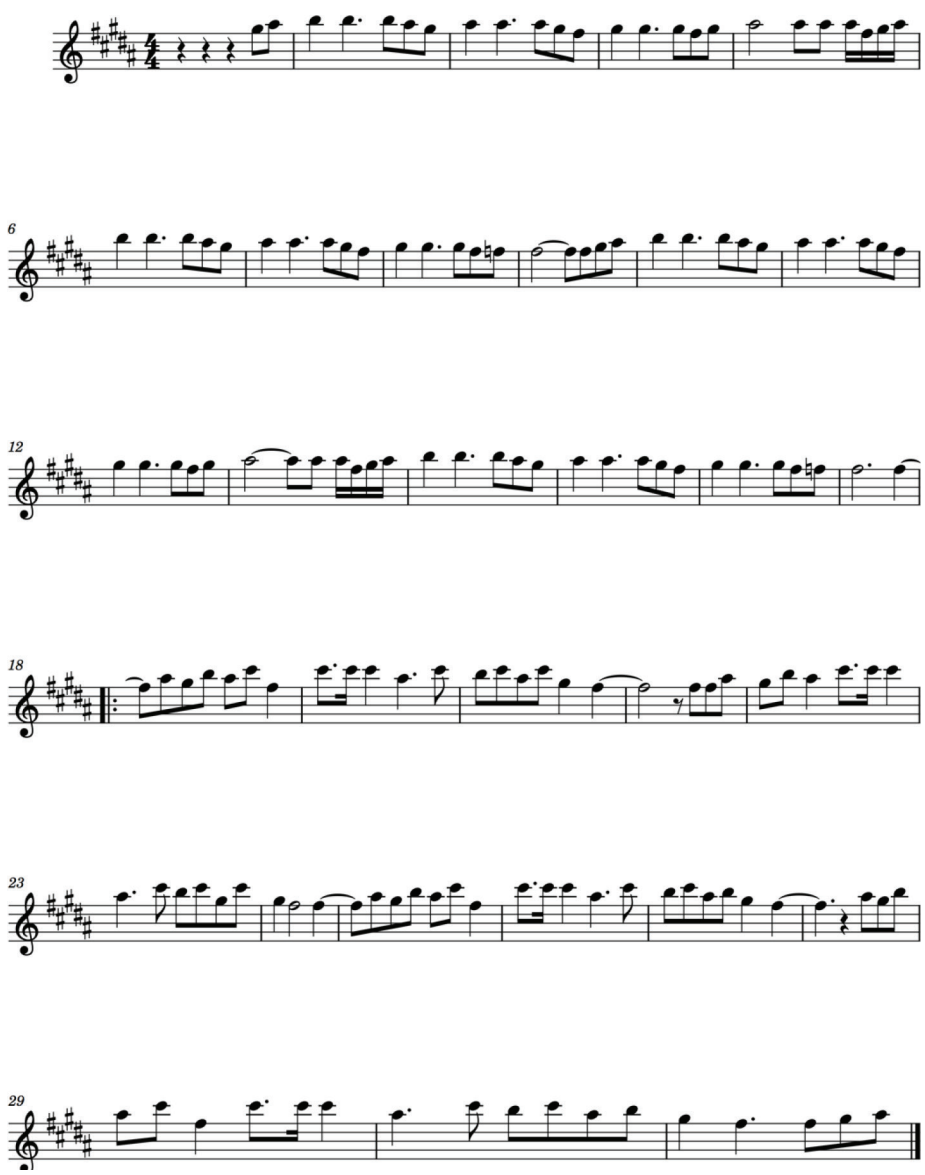
[40] Debo mencionar que he encontrado variaciones en la disposición de la valona y la valona doble dentro de la secuencia de velación, sin embargo, mantendré la propuesta de Fernando Nava debido a que es pertinente para un corpus determinado y, por si fuera poco, aún no cuento con los avances suficientes en mi análisis para proponer otro orden.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

que más les plazca. Las piezas que he analizado suelen presentar de una a cuatro frases, componiendo formas primarias, binarias, ternarias y en menor proporción aparecen géneros con más de cuatro ideas musicales (véase cuadro 5 y transcripción 8).

Cuadro 5. Formas musicales de la pieza

Formas musicales que aparecen en la pieza			
Primaria **A**	**Binaria** **AB**	**Ternaria** **ABC**	**&c.**



Transcripción 8

Quizá valga la pena mencionar que músicos tanto de Guanajuato, San Luis Potosí y Querétaro han comentado que, en ciertas regiones, lo que se tocaba antes eran minuetes y no piezas. De hecho, hacia Querétaro, los minuetes siguen ejecutándose en contextos rituales religiosos. Hasta aquí he descrito, sucintamente, los componentes que se combinan

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

en la secuencia arribeña de velación. En términos gráficos, esta puede representarse de la siguiente forma (véase cuadro 6):

Cuadro 6. Elementos y secciones de la secuencia arribeña de velación

Elementos y secciones de la secuencia arribeña de velación[41]										
1. Poesía	Planta	tonada	1ª décima con planta	tonada	2ª décima con planta	tonada	3ª décima con planta	tonada	4ª décima con planta	tonada
2. Decimal	Planta	valona	1ª décima	Valona doble	2ª décima	Valona doble	3ª décima	Valona doble	4ª décima	
Silencio										
3. Pieza	Se elige una de las siguientes piezas: vals, chotis, polka, paso doble, corrida, las cuales se componen de una a cuatro frases siguiendo los principios de la armonía tonal.									

Instrumentos musicales y afinación

La tradición arribeña presenta, tanto en su versión secular como religiosa, una agrupación musical con mínimas variaciones. Los instrumentos que la conforman pertenecen a la familia de los cordófonos compuestos[42]: dos violines, una guitarra quinta o huapanguera y una vihuela[43], aunque la instrumentación llega a variar. Hacia la zona de Jalpan[44], en el estado de Querétaro, la vihuela puede sustituirse por una jarana huasteca[45]. Este orden instrumental se enmarca en una tradición que hunde sus raíces en las postrimerías del periodo colonial mexicano (véase imagen 5).

La combinación de estos instrumentos, así como las funciones musicales que desempeñan cada uno dentro del conjunto otorgan singularidad, textura y color a los sonidos producidos[46]. Esta identidad grupal es, al mismo tiempo, consecuencia de sus respectivas características organológicas. La comprensión de la música pasa, en un primer plano, por el entendimiento del instrumento. El sonido y el objeto que lo produce son las

[41] Es preciso mencionar que los trabajos de Fernando Nava, citados en este escrito, son los primeros en presentar representaciones gráficas de las partes constitutivas que componen la secuencia de velación y la secuencia de la topada.

[42] Por razones prácticas no aplicaré en extenso el sistema clasificatorio de instrumentos musicales creado por Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs. Será en trabajos posteriores donde implemente los lineamientos de los autores mencionados combinándolos con las propuestas de Erich Stockmann y Hugo Zemp.

[43] En el Seminario de Tradiciones Populares hemos colectado datos etnográficos que indican que el llamado huapango arribeño se ejecutaba, antes de la primera mitad del siglo XX, solo con violín y guitarra sexta. Estas mismas aseveraciones las han corroborado otros investigadores dedicados al estudio de esta tradición.

[44] Pareciera que el huapango arribeño llega a combinar elementos de la tradición huasteca, así como de la música del occidente de México. No sólo por el uso de la vihuela o de la jarana, sino por los repertorios de piezas musicales que se llegan a utilizar en las secciones finales tanto de la topada como de la velación.

[45] Por su parte, Rafael Parra hace un recuento de los posibles ensambles instrumentales que se utilizaron en la región durante los dos últimos dos tercios del siglo XX. Las entrevistas que realizó en campo validan, de alguna manera, lo dicho por César Hernández sobre el uso de la jarana huasteca en la zona de Jalpan. Parra también refiere al uso de la guitarra sexta y del clarinete en esta tradición.

[46] Por ejemplo, si se llegaran a sustituir los violines con instrumentos de viento, aunque la estructura musical se mantuviera, el color y textura cambiarían. Lo mismo sucedería en el caso de invertir las funciones de los instrumentos.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Imagen 5

dos caras de una misma moneda (Sachs, 2006; Sachs y Hornbostel, 1961; Stockmann, 1965, 1971; Schaffer, 2003; Contreras, 1988; Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, 1997; Kartomi, 2001; Sève, 2018).

Bajo esta premisa no se puede descartar la idea de que los violines, la vihuela y la huapanguera respondan a criterios y necesidades de una tradición. Para entender la práctica musical de una cultura es necesario describir los instrumentos con los que ejecuta sus repertorios. De hecho, la identidad de los primeros depende, en parte, de lo que son físicamente (Sève *Ibíd.*, 2018: 17), no está de más mencionar que algunos aspectos de su ejecución están ceñidos por sus formas, aditamentos y afinaciones, así como por los materiales con que están fabricados; sus dimensiones y morfología siempre definen posibilidades para los intérpretes. Esta es la razón por la que detallo algunos rasgos organológicos que me parecen relevantes.

Antes de concluir el apartado debo señalar un aspecto relevante que ya ha sido remitido por otros autores, pero que vale la pena mencionar de manera explicita. Me refiero al uso, relativamente reciente, de la huapanguera y de la vihuela en las agrupaciones arribeñas actuales. Pude verificar esta información con algunos testimonios de primera mano que registramos en colaboración con Conrado Arranz en 2016 y 2017. Las entrevistas que realizamos atestiguan que, «originalmente», las décimas arribeñas se cantaban con guitarra sexta y dos violines, ni la huapanguera ni la vihuela formaban parte del ensamble instrumental. ¿Qué causo este cambio y por qué?[47]

En todas las tradiciones musicales que conozco, templar o afinar las cuerdas constituye una habilidad fundamental para aquel que desea tomar el oficio de músico. Un intérprete que no sepa calibrar las cuerdas de su instrumento es visto como alguien incompleto o al menos como un músico cuya impericia es transpuesta a su «personalidad musical» y que, bajo ciertas circunstancias esta se le puede restregar a la menor provocación por sus colegas o por el mismo público. Saber encordar y afinar requiere destreza en el oído para reconocer «hasta dónde estirar», y, habilidad en las manos para graduar las clavijas. Mano y oído se combinan previo al evento, de estas depende, al menos en parte,

[47] Hipotéticamente asumo que la huapanguera pudo haber sido una influencia de la música huasteca, cuya región es colindante con la arribeña y, de manera similar, puedo pensar que la incorporación de la vihuela al ensamble que toca en las topadas y velaciones se debió al influjo de las agrupaciones de mariachi que se comenzaron a popularizar en todo el país con la llegada del General Lázaro Cárdenas a la presidencia de la República.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

la música y el canto; si los músicos muestran entendimiento y los instrumentos están a punto, es muy probable que se comience con el pie derecho. Y esto no es poca cosa en una tradición donde todo se evalúa.

En el caso que corresponde abordar, los cuatro instrumentos pocas veces establecen sus alturas a partir del La 440 Hz. (diapasón) que sirve como modelo para afinar muchos de los instrumentos musicales contemporáneos; por el contrario, en la tradición arribeña la mayoría de las veces se encuentran por debajo o incluso por encima de este canon[48]. Esto ha favorecido una variación notable en la altura de las notas[49] que determinan el temperamento de las cuerdas[50]; no obstante tal variedad, esta no altera en absoluto ni el nombre de las notas de las cuerdas ni los intervalos entre cada una de estas, ambas permanecen fijas[51].

Esta es la razón por la que el investigador acostumbrado al La 440hz., «descubre», después de poco tiempo que los nombres de las notas que representan el sonido de cada una de las cuerdas de un instrumento se corresponden en nombre con el sistema de notación que este mismo suele utilizar, pero difieren en cuanto a la altura. Esto se debe a que se están utilizando diapasones diferentes. Por ejemplo, cuando un vihuelero menciona que la afinación de su instrumento tiene una secuencia de La, Re, Sol, Si y Mi, el análisis aplicado a este, que toma como parámetro el La 440 Hz., revela de inmediato que la secuencia de notas es, aproximadamente, Sol#, Do#, Fa#, La# y Re# o Sol, Do, Fa, La y Re, dependiendo del caso que estemos tratando. Los diapasones varían, pero los intervalos y los nombres de las notas de las cuerdas permanecen. Así, en las siguientes líneas cuando me refiera a una secuencia específica en las cuerdas de los instrumentos utilizados en el huapango y la velación, se debe considerar que esta puede encontrarse, aproximadamente, medio y hasta un tono por debajo o por encima de la afinación que estoy mencionando[52].

En el caso de los violines, que constituyen el soporte rítmico melódico de la agrupación, la afinación se realiza con base en una sucesión interválica de quintas justas, quedando las notas fijadas, a juicio de los intérpretes, en los rangos siguientes: Sol3, Re4, La4 y Mi5. Puede observarse que ni las distancias de intervalo, ni los registros, ni tampoco los nombres asignados a cada cuerda cambian, en lo que si se percibe una oscilación es en la altura del diapasón. Esto sucede con todos los instrumentos del conjunto musical. Guillermo Velázquez me ha comentado que es más frecuente usar, en la música arribeña, el diapasón La 430Hz. en sustitución del estándar La 440Hz (véase imagen 6).

---

[48] Guillermo Velázquez me ha comentado que algunos trovadores que tienen muy buena voz llegan a utilizar un diapasón más alto para minar al contrincante. Este mismo trovador me proporcionó la afinación que utiliza en su huapanguera: Fa#3, Do#4, Fa#4, La#4, Re#4.

[49] Como pasa en casi todo México, algunos músicos han tomado, desde hace algunos años, el hábito de afinar sus instrumentos con dispositivos electrónicos o con aplicaciones que bajan con sus teléfonos celulares, esto a la larga podría favorecer la homogenización de un solo diapasón (La440hz).

[50] En diversas entrevistas etnográficas que ha realizado el Seminario de Tradiciones Populares, algunos músicos han mencionado que antes las cuerdas de los instrumentos se hacían con tripas de animal o eran fabricadas con seda.

[51] No he podido constar el uso de más tipos de afinaciones en la región arribeña, a diferencia de otras tradiciones musicales mexicanas donde se ha atestiguado la presencia de diferentes tipos de temples, incluso algunos de estos asociados con la magia y con seres considerados extrahumanos.

[52] Debe recordarse que, en épocas pasadas, como en el Barroco, por ejemplo, las afinaciones de los instrumentos musicales eran más bajas que las actuales. También debe tomarse en cuenta la posible influencia de «diapasones» utilizados por los pueblos nativos de América, así como aquellos otros que pudieron ser propios de las poblaciones africanas traídas al Nuevo Mundo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

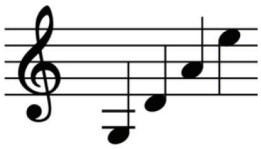


Imagen 6. Afinación del violín

Por otro lado, la secuencia de las cuerdas sea ascendente o descendente, siguen un patrón que va de la más grave a la más aguda, o viceversa, de la más aguda a la más grave, dependiendo de los dos costados del instrumento por el que se comience la cuenta. Esto, parecería irrelevante, sin embargo, como se verá a continuación, este esquema establecerá una diferencia en los modos de afinación de los instrumentos melódicos y de los armónicos.

A los dos violinistas se les nombra, localmente, vareros, habiendo un primera vara o primer violín y una segunda vara o segundo violín, cada uno toca la misma melodía, pero a una distancia de tercera. Estos músicos suelen utilizar como recursos expresivos de ejecución spicattos, glisandos, trémolos y calderones además de otros elementos de la agógica y de la articulación musical[53] (véase imagen 7).

Imagen 7

En el caso de este instrumento vale la pena realizar una digresión, pues resulta relevante mencionar cómo ciertos violinistas mantienen técnicas y posturas que dejan entrever un talante arcaico[54]. Por ejemplo, el porte que toman estos ejecutantes, y la forma

[53] Como puede observarse, estoy utilizando una nomenclatura propia de los conservatorios de música occidental para enlistar algunos recursos expresivos, sin embargo, los músicos locales tienen sus propias maneras de nombrarlos, este vocabulario será detallado en un trabajo futuro.

[54] La postura que describo no debe tomarse como una reminiscencia o atavismo musical, por el contrario, esta técnica corporal que aún persiste entre algunos de los violinistas es parte de una tradición local. Lo único que trato de resaltar con la palabra «arcaico» es la larga permanencia en el tiempo de una postura o técnica del cuerpo cuando en la actualidad ésta ya se encuentra modificada en otros ámbitos musicales.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

en que disponen el violín sobre su cuerpo, semeja mucho a la de algunas representaciones pictóricas que se hicieron de estos instrumentistas en exvotos y murales de iglesias durante el periodo colonial (véanse imágenes 8 y 9).

Imagen 8

Imagen 9

Como puede observarse, la postura es muy similar entre la mujer pintada en el exvoto de la hermana Lugarda de Jesús y el violinista Gregorio Méndez. Del mismo modo pueden detectarse algunas similitudes en la manera de sostener el arco, que recuerdan, en algunos casos, la forma francesa o italiana plasmada en frescos como el de la parroquia de San Fernando en la ciudad de México (véanse imágenes 10 y 11).

Imagen 10

Imagen 11

La huapanguera, en cambio, muestra un temple diferente, comenzado por su afinación reentrante[55] que intercala cuerdas graves y agudas. Otra característica que le otorga singularidad es el tipo de encordadura que presenta, siendo ésta de dos tipos: doble o sencilla. En ambos casos, tanto la distancia interválica como el registro y el nombre de las notas que designan las cuerdas se conservan. Los intervalos que se forman entre las órdenes

[55] Algunos instrumentos muestran en la disposición de sus cuerdas un orden en la altura, ya sea ascendente o descendente. Cuando este criterio se altera introduciendo una nota, cuya altura interrumpe la secuencia «de lo más agudo a lo más grave o de lo más grave a los más agudo», codificando otro tipo de organización en las ordenes, implica que la afinación es reentrante.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

siguen una secuencia de quinta justa, cuarta justa, tercera mayor y cuarta justa, en tanto los nombres de las notas que se fijan en el registro son: sol3, re4, sol4, si4 y mi4, o bien, Fa#3, Do#4, Fa#4, La#4, Re#4. La diferencia estriba en que la encordadura sencilla conserva una cuerda por orden y la doble agrega una extra a las ordenes 3 (sol), 4 (re) y 5 (sol) quedando sencillas solamente 1 y 2. Las cuerdas pareadas o dobles se templan al unísono[56] (véanse imágenes 12 y 13).

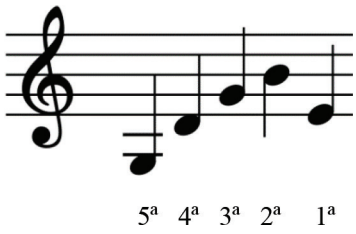


Imagen 12. Afinación de la huapanguera

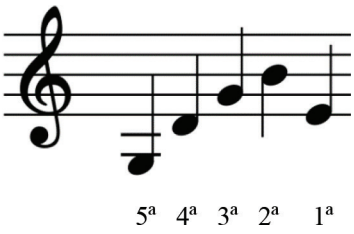


Imagen 13. Afinación de la huapanguera

El tipo de cuerda también varía en función del lugar que ocupe esta en la encordadura, las relativas a las órdenes 1, 2 y 3 suelen utilizar cuerdas de nylon sencillas, en cambio 4 y 5 usan cuerdas entorchadas; esta característica, aunada al hecho de que la afinación de la huapanguera es reentrante y además dobla las cuerdas en algunas de sus órdenes, le otorgan al instrumento un color peculiar en su sonido (véase imagen 14).

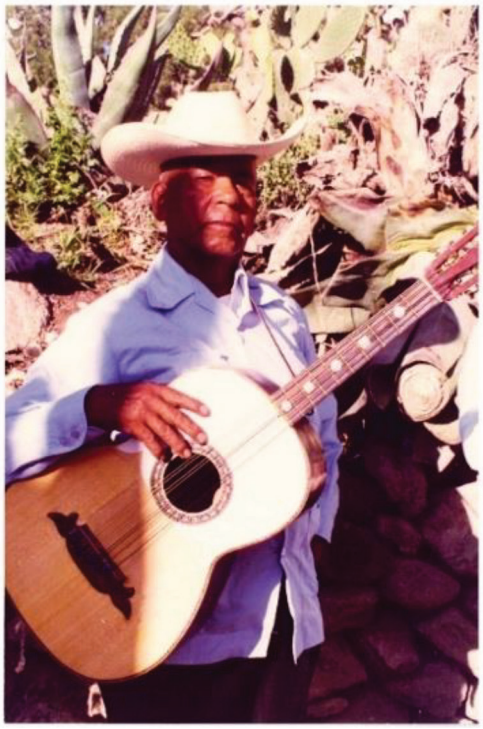


Imagen 14

[56] Al igual que sucede con otros elementos de la tradición, las cuerdas de los instrumentos exhiben cambios en los tiempos recientes; han pasado de fabricarse con materiales orgánicos, como la seda y la tripa de animales, a ser manufacturadas con elementos sintético o industrializados.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

En cuanto a su ejecución, la huapanguera tiene una función básicamente rítmico armónica en las velaciones. No obstante, en la sección que denominan pieza amplía sus recursos musicales realizando giros melódicos y contrapuntísticos con las cuerdas graves del instrumento.

La afinación y recursos interpretativos arriba mencionados, además de la morfología del instrumento, han llamado la atención de algunos investigadores y músicos. Tal es el caso de César Hernández (2003), quien no ha dudado en establecer puentes genealógicos entre las organologías de la huapanguera y de la guitarra barroca de cinco cuerdas; o de Víctor Hernández, que menciona que la quinta presenta muchas semejanzas físicas con los instrumentos musicales de los siglos XVI, XVII y XVIII (2017: 124).

> La afinación de la huapanguera sigue en lo fundamental la secuencia de intervalos del temple de la guitarra barroca, ya que varía sólo el que va del quinto al cuarto (la quinta y cuarta cuerda). Así, la afinación de la guitarra española o guitarra barroca era la, re, sol, si, mi; en la huapanguera, el quinto orden se encuentra un tono debajo de la, es decir, sol. […] (Hernández 2003: 70)
>
> El temple de la huapanguera constituye otro rasgo común con la guitarra barroca por el uso de la llamada *afinación reentrante* que consiste en que la secuencia de afinación de las cuerdas no procede de lo más grave a lo más agudo, sino que alguno o algunos de sus órdenes pueden estar una octava más grave o más aguda de lo que correspondería en una secuencia normal. […] (*Ídem.*)

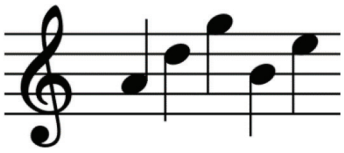
La vihuela, al igual que el resto de los instrumentos armónicos de la agrupación, pertenece o deriva de la familia de las guitarras que se difundieron en la entonces Nueva España. Guillermo Contreras (1988: 78, 100) apunta que este instrumento parece descender del guitarrillo, tiple o discante que mantenía, primordialmente, según el juicio de este organólogo, una encordadura de cinco órdenes sencillas además de que el dorsal exhibía un ligero abombamiento, tal como la vihuela mexicana contemporánea (véase imagen 15).

Imagen 15

Este instrumento suele ejecutar las partes rítmico armónicas, teniendo además la tarea de redoblar secciones de la melodía y de realizar adornos para «realzar» la pieza que

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

se está tocando. Su afinación también exhibe un orden reentrante, las notas de las cuerdas son las siguientes: La4, Re5, Sol5, Si4, Mi5. Habiendo entre ellas un intervalo de cuarta justa, excepto entre Sol y Si, donde se encuentra una tercera mayor (véase imagen 16).



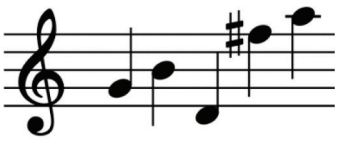
5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

Imagen 16. Afinación de vihuela

La jarana normalmente se ocupa con mayor frecuencia hacia el este de la comarca, en las inmediaciones de la Huasteca; este instrumento, también de la rama de las guitarras, constituye, a su vez, una alternativa en la composición de los ensambles de música arribeña, en los que llega a sustituir a la vihuela (véase imagen 17).

Imagen 17

Como sucede con el resto de los otros instrumentos de rasgueo de la agrupación, su afinación es reentrante y el rango o registro tonal de las notas sitúa el temple de las cuerdas entre la cuarta y la quinta octava, quedando fijadas las notas de la siguiente manera: Sol4, Si4, Re4, Fa#5, La5 (véase imagen 18).



5ª 4ª 3ª 2ª 1ª

Imagen 18. Afinación de jarana

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Como los otros instrumentos armónicos, la jarana desempeña una función de acompañamiento en el ensamble, aunque algunos músicos virtuosos llegan a ejecutar giros melódicos en las piezas musicales. De forma semejante a la vihuela, cumple la tarea de realizar ornamentos o adornos para resaltar algunas secciones de las melodías (véase imagen 19).

Imagen 19

Descripción general[57] de la música y del canto de velación[58]

Estilo vocal

La forma consecutiva en que aparecen las décimas y el estilo interpretativo con el que se cantan, quizá sean dos de los recursos musicales y poéticos que con mayor facilidad suelen identificar a la tradición arribeña. La versificación, las normas claras y precisas y la estructuración de sus estrofas, además de la voz franca y potente con la que se entonan[59], atraen inmediatamente la atención de los espectadores. Fernando Nava (*op. cit.* 1994: 302) ha etiquetado este tipo de expresión vocal con el término salmodiado, cuya característica principal consiste en estar a medio camino entre el habla y el canto, aunque debo mencionar que en una misma ejecución vocal (ya sea velación o topada) este tipo de entonación puede combinarse con secuencias melódicas más dinámicas que se alejan de la declamación. Por razones de mi propia disciplina nombraré a este estilo de canto recitado cantilación, del que los salmos forman parte consustancial.

[57] La descripción se puede aplicar, en gran medida, a las décimas que se cantan en la topada.

[58] Las investigaciones que realizó Fernando Nava en los años noventa son fundamentales, pues éstas pusieron las bases para el estudio de la sistemática del canto y la música arribeña.

[59] Actualmente, el uso de amplificadores y dispositivos electrónicos a propiciado que el volumen del canto sea más regulado, esto ha ayudado a los trovadores a resistir mejor los embates de las topadas. El volumen de la voz en la versión religiosa depende del espacio en que se esté cantando, en este caso no he podido atestiguar el uso de dispositivos electrónicos para amplificar el canto.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Bajo esta línea argumentativa, la cantilación[60] constituye un estilo particular de expresión vocal ampliamente difundido en el mundo. Se localiza en África, Europa, Asia, Oceanía y América[61], y puede acompañar por igual eventos «religiosos» y «seculares». Como ejemplo puedo mencionar aquellas que se utilizan en la liturgia cristiana y en la lectura de la Torá en las sinagogas (Scarnecchia, 1998: 42-51).

En la poesía de camarín, las décimas componen una cantilación hasta el noveno verso, es solo hasta el último (línea glosada), el cual sirve de enganche para unir este párrafo con la planta, que los versos dejan de recitarse y adquieren una dinámica melódica diferente: se cantan. La sección del decimal, en cambio, exhibe un contraste evidente, pues todos los versos de sus estrofas son declamados de principio a fin.

Tipos de melodía por su relación con el texto

La presencia de este estilo de canto (cantilación) en velorios y funciones de la zona, además del carácter plano que presenta el perfil melódico en buena parte del corpus examinado, puede llevar a pensar que tal tradición deriva del canto gregoriano[62], o al menos de las melodías de los salmos que aparecen en el culto católico. No será este espacio donde discuta tal aseveración, sin embargo, la analogía hecha me ayuda a describir, de momento, los dos tipos de relaciones que he podido identificar entre el texto y el canto en la tradición arribeña[63].

El primer tipo exhibe un patrón melódico silábico, esto significa que el canto utiliza una nota musical para cada sílaba, aunque también aparecen sinalefas y sinéresis, además de otros fenómenos métricos. En este estilo interpretativo, la conducción de la melodía puede alcanzar una amplitud considerable en el registro de la octava donde se canta. Las siguientes transcripciones muestran el uso de ambos recursos en la poesía de velación (véase transcripción 9).

En la cancioncita pueden apreciarse también estos recursos (véase transcripción 10).

El segundo tipo, en cambio, presenta un carácter salmódico, se advierte el uso de una sola nota para varias sílabas como si se tratara de una letanía. A diferencia del canto silábico, la salmodia restringe su conducción melódica sobre un rango con intervalo reducido de escaso movimiento dentro de la escala, salvo al final de las frases donde aparece una flexión de que indica reposo (véase transcripción 11).

Textura

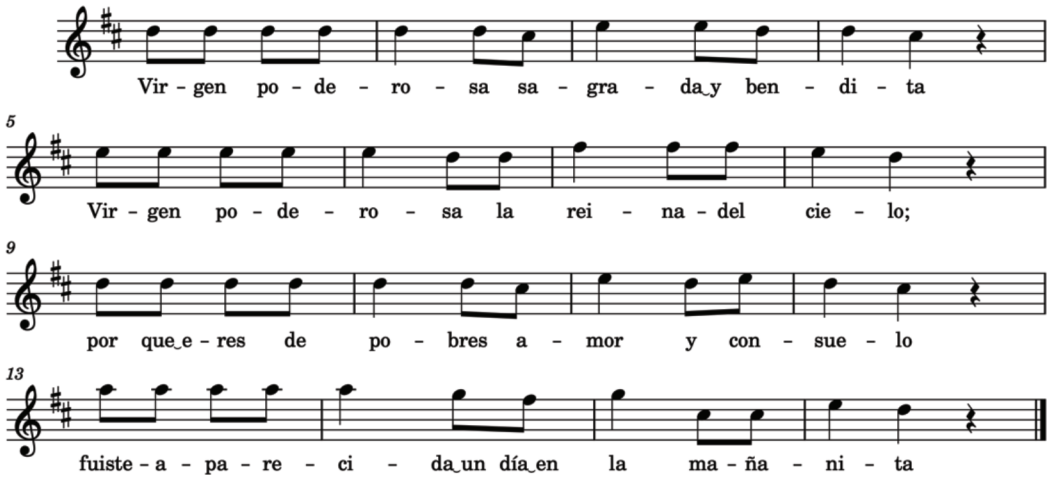
La textura se concibe como el uso y combinación de las voces (canto e instrumentos) en una pieza musical. Los tipos de textura se clasifican según el número de voces que suenan simultáneamente, así como por la relación que establecen entre sí. Por su textura vocal e instrumental el canto arribeño puede ser catalogado como melodía acompañada.

[60] Para Juan Carlos Ascencio, la cantilación constituye un patrimonio cultural compartido por todo el Mediterráneo, y aún con Medio Oriente. De hecho, afirma este autor que el estilo recitado de narrar historias fue adoptado por la iglesia, y que, hoy día, dicho patrimonio puede reconocerse en aquellas melodías más sencillas: oraciones, prefacios simples, etc., *op.cit.* p. 172.

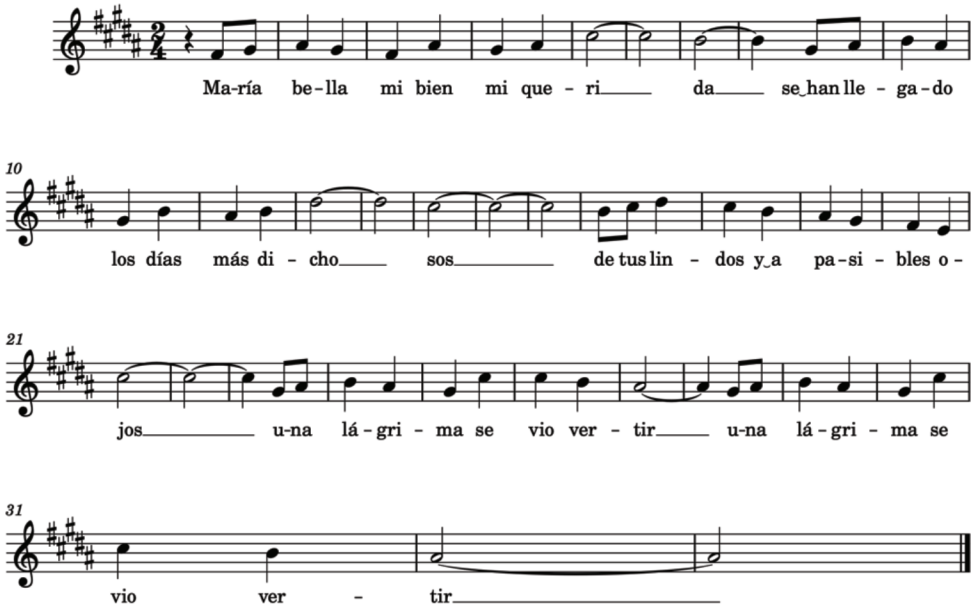
[61] Carlos Reynoso, *Seminario de Antropología de la Música en la Globalización. La voz humana.* Disponible en http://carlosreynoso.com.ar/archivos/seminario-completo-notas.pdf

[62] Los estilos silábico y salmódico que aparecen en el canto arribeño mantienen similitudes significativas con expresiones como el canto gregoriano. Será en escritos venideros donde a borde este tema y tome posición respecto del posible vínculo que tiene con la monodia cristiana y otros tipos de cantilación.

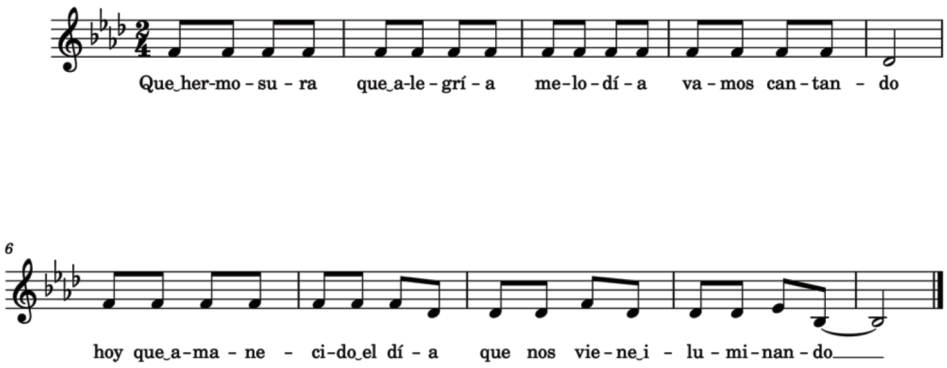
[63] Estas mismas relaciones entre textos y canto se pueden detectar en las topadas.



Transcripción 9



Transcripción 10



Transcripción 11

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Bajo esta definición, la voz principal la compone la melodía, mientras que las otras (instrumentos) se combinan para para formar un apoyo armónico.

Así, en la tradición arribeña observamos una voz o melodía dominante (ya sea la voz del trovador o la melodía del violín) que se apoya en acordes ejecutados por los instrumentos musicales del conjunto, los cuales asumen un rol complementario de acompañamiento. Este recurso se utilizó frecuentemente en Italia y España a finales del siglo XVI y, posteriormente en los siglos XVII y XVIII, con la ópera, cobró relevancia nuevamente en el periodo clásico y romántico.

Estructura

El sistema musical que se emplea en el huapango arribeño es predominantemente diatónico, el cromatismo se encuentra presente de forma esporádica en algunas piezas que requieren alteraciones accidentales para su representación escrita; esto sucede, al menos, en el corpus que he examinado. La organización de los sonidos musicales que componen las piezas arribeñas se sustenta en el uso de la armonía funcional. Las escalas son mayoritariamente heptatónicas, con el uso de semitonos solo entre la mediante y subdominante (tercero y cuarto grados) y entre la sensible y la tónica (séptimo y octavo grado).

Se ha difundido la idea de que las tonalidades que predominan en la música arribeña son las de sol, re y la mayor, no obstante, como ya había apuntado en el apartado relativo a las afinaciones, tales aseveraciones constituyen perspectivas locales de tonalidad. Al margen de la importancia que tienen los juicios émicos, el investigador debe aplicar métodos musicológicos para determinar si el sol, el re y el la, dados por los músicos, se rigen por un diapasón local o, por el contrario, se sujetan al La 440 Hz.

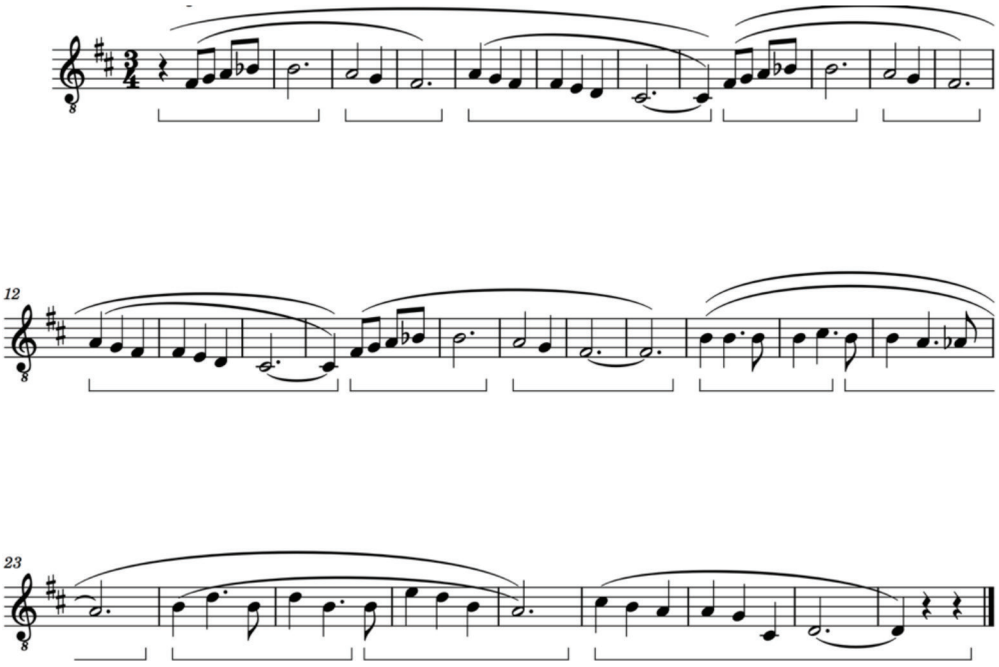
Un dato relevante que se debería estudiar a fondo es la afirmación que señala el uso de las siete tonalidades durante la topada y la velación, incluso se ha señalado que estas se empleaban a una hora determinada del evento. El Seminario de Tradiciones Populares ha encontrado esta idea presente entre distintos trovadores y músicos.

En cuanto a su funcionamiento musicológico puedo comentar que el canto y la música organizan sus elementos, a partir de la armonía funcional que toma como centro rector una nota tónica o fundamental, sobre la que se disponen los grados de la escala en un orden claramente jerárquico. De esta manera, el material musical que se utiliza toma como base interpretativa las relaciones armónicas de tónica (I), dominante (V) y subdominante (IV), y en algunos casos modulaciones a su relativo menor. También se evidencia que el movimiento y las secciones de las frases y periodos están sujetos a los grados armónicos.

Un rasgo característico en una parte de la organización del material musical, propio de la velación, aunque también se observa en las topadas, es el principio de complementariedad y concordancia que rige las frases y periodos que componen las obras. Este principio básico ya se encontraba en los *Balletti per Cantare, Sonare e Ballare*, a tres y cinco voces, de Giovanni Gastoldi (véase transcripción 12):

> […] Los compases se reúnen por parejas y la forma queda articulada periódicamente en grupos de dos, cuatro y ocho compases: los ocho compases del *balleto* citado constan de 4+4, dispuestos a su vez en cada caso, como 2+2. A los dos primeros compases, melódicamente descendentes (*a*), se les oponen otros dos de igual ritmo y melodía ascendente (*b*). […] En un ámbito muy reducido se produce un equilibrio entre las unidades pequeñas (cc.) y las mayores que emergen de ellas (Kühn 2003, 64-65).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613



Transcripción 12

Aunque encuentro dicho principio en el canto decimal y la música que lo acompaña, me parece que este no puede limitarse al agrupamiento de compases en parejas, en el que los primeros dos aparecen de forma ascendente y los siguientes descendentes. A juicio personal, considero que el principio de complementariedad y concordancia debe ampliarse, tomando en cuenta que en la música tradicional y popular pueden identificarse frases compuestas por 6 compases, con sus respectivas semifrases ternarias, y por consiguientes periodos que son múltiplos de éstos. En estas se debe poner atención no solo a la percepción de si suben o bajan los compases, sino a su articulación y a las maneras en que crean contrastes significativos entre los constituyentes que ordenan el material musical.

Tipo de canto por el uso o ausencia de coros

La agrupación esta liderada vocalmente por un solista, quien además toca la huapanguera, y al que dan el nombre de poeta o trovador, por lo que el canto de velación puede considerarse directo, debido a la ausencia de antifonías y responsoriales[64]. En la música de camarín solo el poeta lleva la voz, pero en las topadas el vihuelero suele cantar en la sección correspondiente a los sones y jarabes.

Registro vocal

En cuanto al registro del canto de los trovadores puedo decir que la voz se mueve, regularmente y dependiendo del juego de garganta que tenga cada intérprete, en un espectro que va de sol 3 a la 5. Sin embargo, el diseño melódico resulta, en muchas ocasiones, llano y las conducciones melódicas se concentran, con mayor recurrencia, entre el do 4 y el do 5.

[64] El canto responsorial alude a la alternancia de un solista con un coro y el antifonal a la combinación de dos coros.

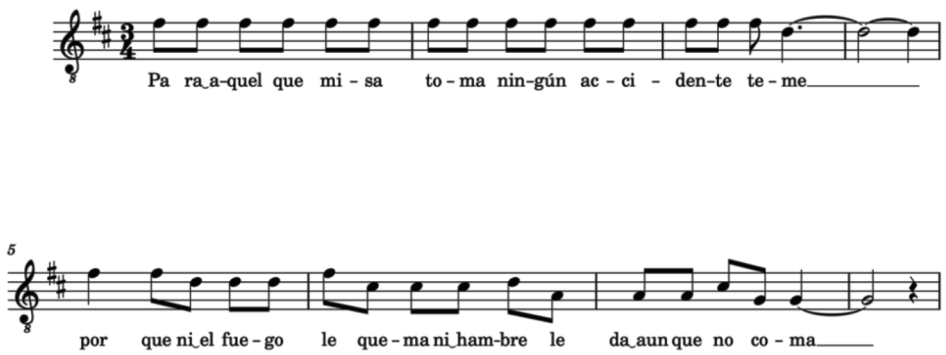
ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Elementos rítmicos y métricos del canto

Béla Bartók identificó dos grandes estilos de canto en sus estudios etnomusicológicos, al primero lo denominó *parlando-rubato*. Este consiente cierta libertad interpretativa a los cantantes en pos de la comunicación emotiva. En este caso, los solistas pueden moverse sobre una línea melódica general utilizando valores redistributivos que contrastan con el pulso regular del acompañamiento, esto permite que el cantante juegue con la voz acelerando o demorando el tempo, pero solo en la línea vocal. Por el contrario, el estilo *giusto* implica patrones rítmicos y métricos fundamentados en valores proporcionales. Este último ejemplo coincide con el estilo arribeño.

En estos términos, puede especificarse que el canto en décimas, que se entona en velaciones y topadas, es del tipo *giusto*, dicho de otra manera, exhibe patrones isorrítmicos e isométricos. Y aunque encontramos calderones, prolongaciones, desplazamientos y compases irregulares en ciertas secciones del canto decimal, estos, a mi parecer, no muestran ningún elemento que pudiera ser catalogado como *rubato*.

Los ritmos que utiliza tanto el canto como la música son el binario y el ternario, en algunos casos con sendas combinaciones. Estos elementos, en todos los ejemplos, representan el principio activo sobre el que se construyen las líneas melódicas, y aún más, el diseño melódico de muchas poesías y decimales puede reiterar solo una o dos figuras de alguno de ambos ritmos (véase transcripción 13 y 14).



Transcripción 13

Relaciones entre el verso y la melodía vocal

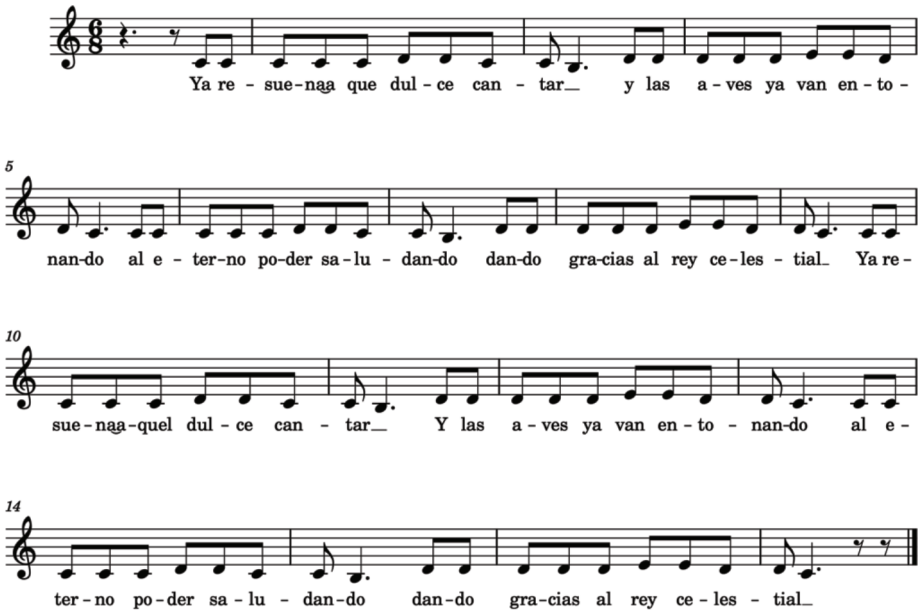
La relación base que encontramos en el canto decimal, en general, (sea de velación o topada) es aquella que evidencia un vínculo entre la sílaba y el sonido que representa la nota musical. Como expuse, esta correspondencia tiene dos expresiones: el canto silábico, donde a cada silaba se le asigna una nota, y el canto salmodiado, en el que una nota se usa para entonar muchas sílabas.

También es claramente perceptible una sobreposición entre el verso y la frase, la extensión del primero determina la segunda en una gran cantidad de ejemplos. Estas correlaciones las podemos hacer extensivas al párrafo y al hemistiquio, donde el primero puede llegar a corresponderse con el periodo y el segundo con la semifrase.

Relación música-público

En el caso de la música de camarín, la audiencia suele ser mucho menos activa si la comparamos con la versión secular, donde se observan una participación constante y una algarabía total, siendo el baile uno de los elementos más destacados. En las topadas solo

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613



Transcripción 14

se observan momentos de pausa y reposo, cuando la audiencia detiene sus actividades para escuchar las décimas que se cantan. Por el contrario, las velaciones exhiben un comportamiento mesurado y un ambiente de recogimiento.

Vínculos con la canción folklórica europea

La canción folclórica europea, como apuntan Walter Wiora (1949: 5) y Bruno Nettl (1985: 43-45), puede concebirse como un cuerpo, a la vez, uniforme y múltiple. Por los objetivos que persigo en este escrito, solo tomaré en consideración las características comunes de este cuerpo de melodías para establecer puentes entre estas y el canto en décima que se entona tanto en las topadas como en los camarines. Las condiciones para establecer vínculos comparativos no solo están precedidas por las relaciones históricas que se han sucedido entre América y Europa, sino por un conjunto de estudios que previamente ya han señalado correspondencias entre la música tradicional del viejo continente y la de nuestro país (Hornbostel, [1912] 1993; Saldívar, 1934; Gallop, 1939; Bowles, 1941; Mendoza, 1956; Béhague, 1985)[65].

En términos generales, la tradición del canto arribeño mantiene un vínculo claro con la canción estrófica europea, el canto, en ambos casos (topada y velación), se ajustan a los modelos estróficos del viejo continente al ordenar las unidades en dos, cuatro y diez versos que repiten la estructura de la estrofa y de la música, pero no necesariamente la del texto. El principio que la rige establece que una melodía, o parte de ella, puede ser cantada más de una vez con textos diferentes, es decir, se entonan repeticiones más o menos exactas de una música con diferentes palabras. Esta

[65] Reconozco ampliamente la contribución que hicieron, a la tradición del huapango, tanto las poblaciones nativas como aquellas otras de origen africano. No obstante, he decidido no tocar este tema por el momento, será en otro texto donde habré de verter evidencia para mostrar la contribución de las poblaciones africanas e indígenas en la décima y la música arribeña.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

característica, afirma Bruno Nettl, es algo peculiar en la música folklórica, popular y culta de Europa (*op. cit.*: 45).

Este principio también supone una relación estrecha entre la música y la poesía europea, por ejemplo, la longitud de las partes que constituyen una pieza musical está supeditadas a la longitud del verso y de la estrofa, además de que se evidencia una relación cercana entre el acento prosódico y el musical, así como entre la longitud de la sílaba y de la nota (*Ibíd.*: 47). Estas características de la canción europea, como se leyó en el parágrafo relativo al vínculo entre el verso y la melodía vocal, rigen el canto en décima de la región arribeña.

Nota final

Hasta aquí he procurado dar un repaso general de la décima de velación de la región arribeña, que comprende porciones de los estados de San Luis Potosí, Guanajuato y Querétaro. La sistematización de los datos me parece que ha procurado formar una imagen y una idea de esta vigorosa tradición que aún resuena con fuerza en las poblaciones del centro norte de México. En específico se revisaron el contexto de ejecución de la décima, su dispersión geográfica, el sistema de afinación de los instrumentos musicales con los que se canta, los antecedentes históricos, así como algunas características del estilo de canto (cantilación) y de la música que lo acompaña.

Se determinó que el canto en décimas de la región arribeña guarda una relación estructural muy fuerte con la canción folclórica europea, no obstante mostrar, al mismo tiempo, variaciones locales. Por su parte, el examen realizado permitió identificar el orden y las partes constitutivas que conforman el canto en décimas y la música que las acompaña. También se planteo la cuestión de una posible influencia del canto gregoriano, asunto que será zanjado en otro trabajo.

Queda, para investigaciones futuras, dar cuenta de las relaciones complejas que guarda este arte verbal con problemáticas sociales más puntuales como la migración, la organización social, la política, el trabajo campesino, las escenificaciones rituales, el territorio y las representaciones colectivas, a más de otros tópicos de los que, sin lugar a dudas, falta mucho por decir.

En cuanto a los elementos sistemáticos, estos representan, igualmente, una vía de investigación que ofrece muchas posibilidades; solo por mencionar un par puedo señalar, primero, el basto campo que implica la deducción de las reglas de organización interna, que dicho sea de paso han sido muy poco abordadas, y, segundo, los vínculos del huapango arribeño con las tradiciones músico-poéticas del Mediterráneo, ya sea del lado de África o de Europa. En esta línea de reflexión sería pertinente seguir el paso a los trabajos de algunos afroamericanistas como Melville Herskovits, Sidney W. Mintz, Rolando Antonio Pérez Fernández, John Lipski y Germán de Granda, cuyas indagaciones, estoy seguro, darían a los estudios sobre el canto en décima un nuevo impulso para examinar posibles conexiones con las culturas subsaharianas y norteafricanas.

Para finalizar este escrito solo quisiera comentar que, con todo y que han aumentado los trabajos sobre el huapango arribeño, logrando, con el paso del tiempo, acumular una bibliografía considerable sobre el tema, también es verdad que, actualmente, son pocos los investigadores interesados en este arte verbal, esta es una de las razones por las que no se ha podido avanzar exhaustivamente ni en su especificidad ni en sus vínculos con tradiciones similares que siguen persistiendo en América Latina, con las que se comparte un pasado común.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Índice de imágenes

Imagen 1. Mapa de México Tomado de https://elordenmundial.com/mapas-y-graficos/mapa-politico-mexico/

Imagen 2. Localización aproximada de la región arribeña Tomado de https://elordenmundial.com/mapas-y-graficos/mapa-politico-mexico/

Imagen 3. Santo llevado en andas.

Imagen 4. Músicos tocando en la velación de la Virgen de los Dolores. La Puerta del Trapiche, municipio de Jalpan de Serra, Qro. 12 de junio de 1999, foto Marco Antonio Molina, acervo STP-Fonoteca, clasificación 60_19990612_STPCOLMEX_foto

Imagen 5. Músicos arribeños tocando en la fiesta de la Santa Cruz: violines, huapanguera y vihuela. La Calera, municipio de Zaragoza SLP. 14 de septiembre de 2002, foto Laurette Godinas, Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 074_021014_STPCOLMEX_foto

Imagen 6. Afinación de violín

Imagen 7. Violinista que acompañó al trovador Bartolomé Muñoz. La Calera, municipio de Zaragoza S.L.P. 14 de septiembre de 2002, Foto de Patricia García López. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_021014_STPCOLMEX_foto

Imagen 8. Tomás Javier Peralta, 1742, exvoto de la hermana Lugarda de Jesús (fragmento), oleo sobre tela, iglesia de Santa Rosa de Viterbo, Querétaro, Querétaro. Evguenia Roubina, *Los instrumentos de cuerda en la Nueva España*, 1999, lámina XLVIII.

Imagen 9. Violinista Gregorio Méndez, fiesta de la Santa Cruz, Palo Alto, municipio de San Ciro de Acosta, S.L.P. 3 de mayo de 1996, foto de Claudia Avilés. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 038_19960503_STPCOLMEX_foto

Imagen 10. Anónimo s. XVIII San Francisco consolado por un ángel, oleo sobre tela, Parroquia de San Fernando, Ciudad de México. *Ibíd.*, lámina XXXVIII.

Imagen 11. Padre y hermanos de Ana Rodríguez de la Torre tocando en la entrevista realizada a Ana Rodríguez de la Torre, Rioverde, San Luis Potosí. 8 de septiembre de 1996, foto de Claudia Avilés. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 039_19960908_STPCOLMEX_foto.

Imagen 12. Afinación de la huapanguera con encordadura doble.

Imagen 13. Afinación de la huapanguera con encordadura sencilla

Imagen 14. Trovador Bartolomé Muñoz. La Calera, municipio de Zaragoza S.L.P. 14 de septiembre de 2002, foto de Claudia Avilés Hernández. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_021014_STP

Imagn 15. Vihuela. Cuautitlán Izcalli, Estado de México, 20 de noviembre de 2005, foto Laurette Godinas. Topada entre Celso Mancilla y Tobías Hernández, clasificación 077_20051119_STPCOLMEX_foto

Imagen 16. Afinación de la vihuela.

Imagen 17. Agrupación arribeña con jarana huasteca. La Calera, municipio de Zaragoza SLP. 14 de septiembre de 2002, Foto de Claudia Avilés Hernández. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_ 021014_STPCOLMEX_foto

Imagen 18. Afinación de jarana.

Imagen 19. Jaranero del grupo de Bartolomé Muñoz. La Calera, municipio de Zaragoza SLP. 14 de septiembre de 2002, foto tomada por Claudia Avilés Hernández. Acervo Fonoteca-CELL, clasificación 073_ 021014_STPCPLMEX_foto

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Índice de transcripciones

Transcripción 1. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 46, planta de la poesía. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 2. Lorenzo Camacho (violín primero), velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, tonada de la poesía. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 3. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 1ª glosa en décima de la poesía. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 4. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 46, planta del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 5. Galdino Montalvo primera vara o primer violín, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 29, valona del decimal. Fernando Nava, 1992, p. 374. Fernando Nava.

Transcripción 6. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, 4ª glosa en décima del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 7. Galdino Montalvo primera vara o primer violín, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 29, valona doble del decimal. Fernando Nava, 1992, p. 374. Fernando Nava.

Transcripción 8. Lorenzo Camacho primera vara o primer violín, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 46, Pieza (corrida). Daniel Gutiérrez.

Transcripción 9. Miguel González, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 29, planta de la poesía. Fernando Nava, 1992, p. 369. Fernando Nava.

Transcripción 10. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 2, Cancioncita. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 11. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 2, planta del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 12. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 2, Pieza (vals). Daniel Gutiérrez.

Transcripción 13. Melodía con ritmo binario. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato, 1990, secuencia 10, planta del decimal. Daniel Gutiérrez.

Transcripción 14. Melodía con ritmo ternario. Ascensión Aguilar, velación San Isidro de las Palmas, Victoria, Guanajuato 1990, secuencia 2, planta de la poesía. Daniel Gutiérrez.

Bibliografía

Asencio, Juan Carlos (2003): *El canto gregoriano. Historia, Liturgia, formas…*, Madrid, Alianza Editorial.

Behague, Gerard (1985): *«Música Folklórica de Latinoamérica» en Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales,* Madrid, Alianza Editorial.

Bowles, Paul (1941): «On Mexico's Popular Music», *Modern Music*, 18, 4, pp. 210-230

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7613

Boyer, Pascal (2010): *Y el hombre creo a los dioses. Origen y evolución del pensamiento religioso,* México, Editorial Taurus.

Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana (1997): *Instrumentos de la Música Folklórico-Popular de Cuba,* t. I y II, La Habana, Editorial Ciencias Sociales.

Chávez, Alex E. (2017): *Sounds of crossing: music, migration, and the aural poetics of Huapango Arribeño*, Durham, Duke University Press. DOI: https://doi.org/10.1215/9780822372202

Contreras, Guillermo (1988): *Atlas cultural de México. Música*, México, Secretaria de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Grupo Editorial Planeta.

Díaz Rivera, Flavio Neftalí (2014): Huapango Arribeño, diacronía de la expresión musical-poética de la Zona Media de San Luis Potosí, la Sierra Gorda de Guanajuato y Querétaro (tesis de licenciatura), Santiago de Querétaro.

Frazer, James (1981): *La rama dorada. Magia y Religión*, México, Fondo de Cultura Económica.

Frenk, Margit (2006): «Lírica tradicional a lo divino», en *Poesía popular hispánica (44 estudios)*, México, Fondo de Cultura Económica, 97-108.

Gallop, Rodney (1939): «The Music of Indian Mexico», *The Musical Quarterly*, 25, 2, pp. 210-225. DOI: https://doi.org/10.1093/mq/XXV.2.210

Gutiérrez Rojas, Daniel (2018): «Palabra cantada. Relaciones de intercambio entre santos y humanos en la fiesta patronal de San Isidro Labrador», en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 293-312. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm.17

Guzmán, José Antonio (1986): «La Música Instrumental en el Virreinato de La Nueva España"», en *La Música de México, I. Historia 2, Periodo Virreinal (1530-1810)*, Julio Estrada, (ed.), México, UNAM, 1986.

Hernández Vaca, Víctor (2017): *La mata de los instrumentos musicales huastecos, Texquitote, San Luis Potosí*, México, El Colegio de Michoacán.

Hernández, Cesar (2003): *Huapango. El son huasteco y sus instrumentos en los siglos XIX y XX*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, El Colegio de San Luis.

Hornbostel, Erich M. von (1993[1912]): «Melodías y análisis formales de dos cantos de los indios coras», en *Música y danzas del Gran Nayar*, Jesús Jáuregui (ed.), México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, Instituto Nacional Indigenista, pp. 29-38.

Hornbostel, Erich M. von y SACHS, Curt (1961): «Classification of Musical Instruments» (traducción de Anthony Baines y Klaus P. Wachsmann), *The Galpin Society Journal*, 14, pp. 3-29. DOI: https://doi.org/10.2307/842168

Jáuregui, Jesús (1997): «El concepto de plegaria musical y dancística», *Alteridades*, 7, 13, pp. 69-82.

Jiménez de Báez, Yvette (1992): «Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y Tradición», en *Homenaje a Mercedes Díaz Roig*, Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), México, El Colegio de México, pp. 467-494. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctv47w692.24

Jiménez de Báez, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacionalsobre la décima*, Maximiano Trapero (comp.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp.87-110.

Jiménez de Báez, Yvette (2002): «Oralidad y escritura: De los cuadernos de trovadores a la controversia en la Sierra Gorda» en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 395-414.

Jiménez de Báez, Yvette (2003): «Lenguaje ritual y palabra en fiestas de controversia», en *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario*, Martin Lienhard (coord.), Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 305-330. DOI: https://doi.org/10.31819/9783865278043-019

Jiménez de Báez, Yvette (2005), «Introducción: un perfil y una obra. Socorro Perea. Semblanza», en *Glosas en décimas de San Luis Potosí: de Armadillo de los Infante a la Sierra Gorda*, Socorro Perea (comp.), Yvette Jiménez de Báez (ed.), México: El Colegio de México, Universidad Autónoma de San Luis, pp.19-43.

Jiménez de Báez, Yvette (2007): «Género en fronteras: La glosa en décimas (la Sierra Gorda y otros pueblos vecinos, México)», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, Vol. I, Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), México, Fondo de Cultura Económica /Asociación Internacional de Hispanistas, Tecnológico de Monterrey / El Colegio de México, pp. 529-543.

Jiménez de Báez, Yvette (2018): «Fiesta, ritual y topada» en *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 293-312. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctvx5w8bm

Kartomi, Margaret (2001): «The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s» *Ethnomusicology*, 45, 2, pp. 283-314. DOI: https://doi.org/10.2307/852676

Kühn, Clemens (2003): *Tratado de la forma musical*, Barcelona, Idea Books.

Lupo, Alessandro (1995): *La tierra nos escucha. La cosmología de los nahuas a través de las súplicas rituales*, México, Instituto Nacional Indigenista.

Mauss, Marcel (1970): «La oración» en *Obras, I. Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Barral Editores, pp. 93-142.

Mendoza, Vicente T. (1947): *La décima* en México. Glosas y valonas. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina / Instituto Nacional de la Tradición.

Mendoza, Vicente, T. (1956): *Panorama de la Música Tradicional de México*, México, Imprenta Universitaria.

Molina, Marco Antonio (2002): «Coplas líricas en una topada ejidal de Cárdenas, San Luis Potosí» en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 303-316

Molina, Marco Antonio (2010): «La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada», *Revista de Literaturas Populares*, año X, números 1 y 2, enero-diciembre, pp. 183-210.

Nava, Fernando (1992): «Tonadas y valonas de la Sierra Gorda», en *Reflexiones lingüísticas y literarias*. Volumen II –Literatura, Rafael Olea Franco y James

Valender (eds.), El Colegio de México, México, pp. 355-378. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctv47wf58.22

Nava, Fernando (1994): «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos», en *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la décima*, Maximiano Trapero (ed.), Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 289-310.

Nava, Fernando (1996): «Diez melodías para la décima» en *Cultura y comunicación. Edmund Leach In memoriam*, Jesús Jáuregui, María Eugenia Olavarría y Víctor M. Franco Pellotier (coords.), México, Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa / Centro de Investigaciones Estudios Superiores en Antropología Social, pp. 537-555.

Nava, Fernando (1997): «Dos maneras de declamar la décima popular en México», en *Varia lingüística y literaria. 50 años del CELL*. Literatura: siglos XIX y XX, III, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 163-184. DOI: https://doi.org/10.2307/j.ctv47w565.13

Nettl, Bruno (1985): *Música Folklórica y Tradicional de los Continentes Occidentales,* Madrid, Alianza Editorial.

Osorio Cervantes, Vicente (1993) «Introducción: El huapango arribeño» en *Poeta dime tus razones. Tres trovadores campesinos queretanos*, Guillermo Velázquez (Comp.), México, Fondo Editorial de Querétaro, pp. 7-22.

Parra Muñoz, Rafael (2007): *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda* (tesis de licenciatura), México, Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Rodríguez Hernández, Agustín (2020): «La topada de poetas. Estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal», *Boletín de Literatura* Oral, Anejo n.º 4. DOI: https://doi.org/10.17561/blo.vanejo4.5610

Roubina, Evguenia (1999): *Los instrumentos de cuerda en la Nueva España*, Conaculta / Fonca / Ortega y Ortiz Editores.

Sachs, Curt (2006): *The history of musical instruments*, Mineola, Nueva York, Dover Publications, Inc.

Saldívar, Gabriel (1934): *Historia de la Música en México*, México, Secretaría de Educación Pública / Publicaciones del Departamento de Bellas Artes.

Scarnecciha, Paolo (1998): *Música Popular y Música Culta*, España, Cidob Edicions / Icaria Editorial.

Schaeffer, Pierre (2003): *Tratado de los objetos musicales*, España, Alianza Editorial.

Sève, Bernard (2018): *El instrument musical. Un estudio filosófico*, Barcelona, Acantilado.

Stockmann, Erich (1965): «Towards a History of European Folk Music Instruments», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, T. 7, Fasc. 1/4, pp. 155-164. DOI: https://doi.org/10.2307/901422

Stockmann, Erich (1971): «The Diffusion of Musical Instruments as an Interethnic Process of Communication», *The Musical Quarterly*, 25, 2, pp. 210-225.

Trapero, Maximiano (2011): *Religiosidad Popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.

Velasco Villavicencio, Rafael (2002): «La música y las coplas líricas en una fiesta de topada ejidal en Cárdenas, San Luis Potosí», en *Lenguajes de la tradición popular. Fiesta, canto, música y representación*, Yvette Jiménez de Báez (ed.), México, El Colegio de México, pp. 317-324.

Velázquez Benavídez, Eliazar (1997): «El huapango arribeño» en *El oficio del destino. Décimas de don Ernesto Medina Díaz*, México, Instituto de Cultura de San Luis Potosí.

Velázquez Benavídez, Eliazar (2020): *Memorial de la poesía decimal y la música de vara en la Zona Media de San Luis Potosí*, México, Secretaría de Cultura de San Luis Potosí.

Velázquez, Guillermo (2009): «La improvisación», *El Hijo de El Cronopio*, 436.

Wiora, Walter (1949): «Concerning the Conception of Authentic Folk Music», *Journal of the International Folk Music Council*, 1, pp. 14-19. DOI: https://doi.org/10.2307/835923

Fecha de recepción: 2 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 22 de mayo de 2023

La improvisación oral en América Latina según sus protagonistas femeninas

Oral Improvisation in Latin America according to its female Protagonists

Andrea Perales Fernández de Gamboa,
Gema Lasarte Leonet, Amaia Alvarez-Uria
(Universidad del País Vasco)
andrea.perales@ehu.eus / gema.lasarte@ehu.eus / amaia.au@ehu.eus /
https://orcid.org/0000-0001-6699-101X / https://orcid.org/0000-0002-8362-6142 /
https://orcid.org/0000-0002-6779-4138

Abstract: Oral improvisation in Latin America encapsulates an array of traditions which coexist on the continent. Although these traditions developed in very specific contexts, they all share a parallel origin, product of the cultural and social syncretism that defined the colonial era. Similarly, they also share a narrative in which women have been invisible until the 20th century. By acknowledging this invisibility, this work aims to articulate how some of the most influential improvisers on the continent reflect on their traditions. To do this, we used the qualitative method and collected fifteen in-depth interviews with women improvisers from Mexico, Chile and Cuba. We have analyzed how they perceive the state of oral improvisation in their traditions, as well as the current and future challenges they face. To do so, we have analyzed and triangulated the information. Despite the diversity of realities in each tradition, the interviewees are open to experimentation, as long as some of the foundational characteristics are maintained, including the community nature of oral improvisation.

Keywords: Female improvisers, Latin America, gender, orality.

Resumen: La improvisación oral en América Latina encapsula una variedad de tradiciones que coexisten en el continente. Si bien estas tradiciones parten de contextos muy específicos, todas comparten un origen similar, producto del sincretismo cultural y social que definió la época colonial. De igual forma, también comparten una narrativa en la que las mujeres han sido invisibles hasta bien entrado el siglo XX. Teniendo en cuenta esa invisibilidad, este trabajo tiene como objetivo articular las reflexiones de algunas de las más influyentes improvisadoras del continente sobre sus tradiciones. Para ello, hemos usado el método cualitativo y hemos recogido quince entrevistas en profundidad a improvisadoras de México, Chile y Cuba. Hemos analizado cómo perciben el estado de la improvisación oral en sus tradiciones, así como los retos actuales y futuros a los que se enfrentan. Tras la categorización y triangulación de la información concluimos que, a pesar de las conservadoras realidades en cada tradición, las entrevistadas están abiertas a la experimentación siempre y cuando se mantengan algunas de las características fundacionales, así como la naturaleza comunitaria de la improvisación oral.

Palabras-clave: Improvisadoras, América Latina, género, oralidad, tradición.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

1. Introducción

Las tradiciones orales, durante siglos, han contribuido a articular el pensamiento y la cosmovisión de la mayoría de comunidades y civilizaciones (López, 2014). El arte de la improvisación es la combinación del acervo popular, la sabiduría y la experiencia de las sociedades transmitida oralmente a través de generaciones (Castillo y Santisteban, 2019: 215). En América Latina, las tradiciones orales han servido además para recoger la historia de las comunidades que han sido condenadas al ostracismo y al silencio (León-Portilla, 1984). El periodo colonial impuso el poder de la palabra escrita frente a la oral (León-Portilla, 1984), lo que contribuyó a que estas tradiciones pervivieran en entornos rurales y fueran posteriormente catalogadas como cultura popular, es decir, como elementos pertenecientes a diversas comunidades, pero sin ningún valor estético o de estudio. Sin embargo, es innegable la relación que existe entre la palabra escrita y la hablada (Leyva, 2016: 75). A partir del siglo XIX, los folcloristas y expertos han ido recopilando estas tradiciones y teorizando acerca de ellas. La improvisación oral, sin embargo, se ha considerado "la Cenicienta de la literatura oral" (Trapero, 2008: 6), una cultura subalterna o "náufraga" (Díaz-Pimienta, 2014: 241), pues no ha recibido suficiente atención desde la academia y desde la propia sociedad. Con todo, en las últimas décadas, el trabajo de expertos en el área ha contribuido a señalar cómo está cambiando el panorama de la improvisación oral, y además invitan a reflexionar acerca del futuro de esta disciplina (López, 2014).

La improvisación oral es una tradición compleja y multifacética que puede ser estudiada desde diversas perspectivas; mientras que Salvi (2011: 194) sugiere un enfoque interdisciplinar, Díaz-Pimienta aboga por un análisis desde una perspectiva filológica[1]. Teniendo en cuenta que la improvisación oral es un fenómeno mundial, sus intérpretes reciben diversos nombres en el mundo iberoamericano: repentistas, trovadores, payadores, decimistas... (Zizi, 2013: 163). La improvisación es una forma de poesía oral donde la producción, la transmisión y la recepción de la información se da en poco tiempo (Salvi, 2011). Es un arte dialógico, en el que la poeta o improvisadora se comunica con el público y viceversa. La intérprete espera emocionar al público, pero estos últimos también quieren ser conmovidos por la actuación (Díaz-Pimienta, 2016). La escena pública de la improvisación oral ha sido hegemónicamente masculina (Lasarte et al., 2020), a pesar de que siempre han existido mujeres en estas disciplinas. En las últimas décadas, estas mujeres han trascendido su posición subalterna en la que eran constituidas como sujetos pasivos sobre las que otros debían de articular su propia existencia y pensamiento (Spivak, 1993: 74-75). Así, han pasado de vivir sin identidad a conseguir agencia, en tanto en cuanto han recuperado su voz y la posibilidad de renegociar su identidad incorporarse como agentes de cambio (Kabeer, 1999: 438). Esto nos lleva a nuestras protagonistas, quienes, además de observar la transformación de sus tradiciones, también están siendo quienes realizan estos cambios.

Por lo tanto, este artículo explora cómo quince improvisadoras de México, Chile y Cuba reflexionan acerca de sus respectivas tradiciones orales. Analizamos cómo entienden el origen y desarrollo de estas tradiciones, al igual que la evolución de estas en los últimos siglos en sus contextos específicos. Recogemos sus reflexiones con respecto a los cambios y retos a los que se enfrentan y esperan.

[1] Díaz-Pimienta (2014: 152) postula como única fuente fiable para hacer un análisis complementario de los poemas orales improvisados las siguientes categorías: a) Análisis texto-filológico (estudio léxico-semántico y literario); b) Análisis versofemológico (estudio dialógico y poético-versal); c) Análisis paralingüístico (estudio kinésino, cromético y proxémico); d) Análisis musicológico o músico-versológico (estudio de estructuras músico-interpretativas y sus incidencias sobre el acto creativo-generativo).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

2. La décima improvisada en América Latina

La improvisación oral es un arte común a la humanidad, teniendo en cuenta su presencia en muchas comunidades. Los trabajos fundacionales de Lord y Parry en el estudio de la poesía oral homérica y antigua caracterizan esta tradición como única, monolítica y universal (Lord, 1960: 129). Trabajos posteriores han contribuido a revitalizar y redefinir la disciplina de la oralidad al reconfigurar algunas de las visiones más ortodoxas de Lord y Parry (Amodio, 2020: 4), lo que ha servido para describir y caracterizar la heterogeneidad de la tradición oral. La improvisación oral, además, ha dado pie a que, en las últimas décadas, hayan tenido lugar diversos eventos que han servido para medir la fuerza de la improvisación oral alrededor del mundo. Estos encuentros académicos y performativos han gestado un conjunto de estudios esenciales para comprender el panorama actual de la oralidad, y para tejer relaciones y redes transatlánticas que contribuyen al desarrollo y a la transformación de la oralidad en América Latina.

América Latina ha sido tradicionalmente asociada con la oralidad, si bien es cierto que solamente determinadas tradiciones han recibido atención por su papel en la creación de las identidades nacionales. Forman parte de este relativo olvido selectivo las tradiciones examinadas en este trabajo, en el que la décima es el elemento común. Las entrevistadas pertenecen a tradiciones enraizadas en sus comunidades y, a pesar de que el acompañamiento musical difiere, todas recurren a la décima para expresarse artísticamente, ya que la décima es el verso más común encontrado en los cancioneros de América Latina (Olea, 2011). En el mundo hispánico, la fórmula más común es el verso octosilábico con su métrica regional: «En Galicia se usa la cuarteta y se llama regueifa; en Murcia y la Alpujarra, la quintilla y se llama trovo; en Baleares, la octavilla se llama glosat; en Canarias, la décima se llama punto cubano y, en el País Vasco, una multitud muy variada de combinaciones estróficas y se llama bertsolarismo» (Trapero, 2002: 21). En la tradición latinoamericana coexisten los versos recitados y escritos y la décima improvisada. El origen de la décima se remonta a la décima espinela, una estrofa que se popularizó en la literatura barroca del siglo XVII (García de León, 2016; López, 2014; López Lemus, 1999). En la Península Ibérica, la décima espinela se consideraba alta cultura, y solamente los poetas más dotados podían usarla. En América Latina, al contrario, la décima se convirtió en un producto de la esfera popular, ya que sirvió como un instrumento performativo que expresaba las características específicas y el humor de cada región (García de León, 2016: 215). Poco después de la llegada de esta tradición a América, la décima sufrió una transformación al contactar con la cultura local y con las tradiciones traídas con la trata de esclavos transatlántica:

> la conformación histórica de 'lo tradicional' en la historia de 'lo popular', tan particular en América, es algo que se relaciona muy claramente con el mestizaje, el sincretismo religioso, la mezcla cultural, la ruptura de los cánones y todos los procesos de fusión dinámica que aquí resultan a menudo imprevisibles. (García de León, 2016: 72)

Siglos después, la décima ha mantenido su estructura, que consiste en ocho sílabas con una rima de abba-accddc. A pesar de sus peculiaridades, las diferentes tradiciones comparten ciertas características en la interpretación. Por ejemplo, las pausas prosódicas son comunes cada dos versos para respirar, establecer el tono y el estilo y terminar las frases (Díaz-Pimienta, 2016). Tanto en el son, como en la paya y en el repentismo, la décima se acompaña de música, bien sea con un instrumento de cuerda o un conjunto musical (Palafox, 2013).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

El entorno natural de la décima son los encuentros comunitarios en áreas rurales, pero las ciudades también se han convertido en espacios en los que actuar. El evento habitualmente establece el tono para las décimas que se van a crear; los eventos varían de actuaciones individuales (especialmente en Cuba y México) a controversias donde dos poetas presentan visiones opuestas del mismo tema (Zizi, 2013: 170). Las controversias son típicas en la improvisación oral de Cuba, algo que de forma similar se realiza en Chile y se denomina personificaciones. En estas controversias, además de juzgar la calidad de los versos, tanto el público como el jurado deciden si tienen que introducir un pie forzado. En esta modalidad, el poeta tiene que crear su décima usando un verso octosilábico impuesto que se puede colocar al comienzo o final de la estrofa. Cada situación condiciona en el tipo de pie forzado que se utiliza: pueden ser referencias poéticas, citas de grandes poetas o situaciones y motivos cotidianos.

La variedad de temas que usan los poetas también depende del tono del evento. Mientras que en los encuentros comunitarios el tema suele ser libre, en las competiciones los jueces o el público decidirán el tema a tratar. En cualquier caso, lo tradicional ha sido cantar sobre su realidad en entornos rurales, pero también se ha improvisado sobre temas universales como el amor, la amistad, la muerte o el mar (Díaz-Pimienta, 2014). En Chile, a mediados del siglo XX, en el primer congreso de poetas y cantores populares que se realizó, se constató la función político-social de la paya que se mantiene vigente hasta el día de hoy (Primer Congreso Nacional, 1954; Rivera, 1980), algo que también se vislumbra en el panorama actual del repentismo y de la décima mexicana, al tratar temas controversiales como la política, el feminismo o los derechos civiles; es decir, la palabra declamada en estas artes tiene un uso social. Del mismo modo, el humor ha sido una estrategia que se ha negado a las mujeres en el espacio público, en tanto en cuanto el humor ha sido usado como una herramienta para ridiculizar y, por lo tanto, establecer unas jerarquías sociales (Labaka, 2021).

En la actualidad, en algunos de estos lugares la presencia de improvisadoras en la escena pública está revolucionando el mundo de la improvisación oral, desafiando con sus décimas las normas de sus respectivas tradiciones. Para comprender cómo se percibe la evolución y cambio en estas tradiciones, resulta necesario conocer los contextos particulares de México, Chile y Cuba.

2.1. El son en México

Figueroa (2007), Palafox (2013) y Sánchez (2005) coinciden al definir el son como un género lírico, musical y coreográfico interpretado por la comunidad mestiza de la costa suroeste de México. Para esta investigación nos centraremos exclusivamente en las regiones socioculturales y geográficas del Sotavento y la Huasteca veracruzana, ya que comparten ciertas características (Mendoza, 1984; Reuter, 1984). El son jarocho es una tradición lírica-musical cantada y bailada en el Sotavento[2], cuyo espacio natural es el fandango de la comunidad. Se acompaña de la jarana, el requinto, el arpa y la tarima (Figueroa, 2007; Palafox, 2013). El son huasteco se canta y baila en la Huasteca[3] en los huapangos comunitarios. Se toca con la guitarra quinta o huapanguera, con la jarana huasteca y el violín (Palafox, 2013; Sánchez, 2002). En estas dos tradiciones, es común ver que se utilizan muchas estrofas; son típicas las cuartetas, quintillas y sextetas octosilábicas, además de la décima.

[2] Región mexicana que comprende desde el Puerto de Veracruz hasta el límite de Tabasco y ocupa también algunas áreas de Oaxaca (Figueroa, 2007; Sánchez, 2005).

[3] Esta región ocupa las áreas de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo, y algunos territorios de Puebla y Querétaro (Sánchez, 2002).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

Los sones jarocho y huasteco fueron considerados tradiciones rurales hasta el siglo XX, cuando el gobierno mexicano decidió promover la cultura nacional y hacer uso de ciertas tradiciones en eventos políticos y culturales, como es el caso del uso de la figura del jarocho como representante de la identidad nacional (Cardona, 2011: 132). Esto contribuyó a que esta tradición se convirtiera en un entretenimiento folclórico y masivo dirigido al turismo (Meléndez de la Cruz, 2002). De hecho, se blanqueó el estereotipo del jarocho, dejando "de ser esos mestizos afroindios de las crónicas de viajes del siglo xix para transformarse, hacia los años treinta y cuarenta del siglo xx, en mestizos blancos, elegantes, que pierden su connotación desarrapada para teatralizarse estéticamente en películas y ballets folclóricos" (Cardona y Rinaudo, 2017: 24-25). Además de este desdibujamiento de la tradición, muchos músicos migraron de Veracruz a la Ciudad de México para hacer carrera musical (Figueroa, 2007). Sin embargo, los soneros rurales en Veracruz seguían manteniendo la tradición con la diseminación de sus canciones tradicionales.

La revitalización y el retorno a los orígenes del son jarocho vino con el Movimiento Jaranero en las últimas décadas del siglo XX, donde los viejos y jóvenes soneros no solo se unieron para preservar su tradición ancestral, sino también para proteger la comunidad creada a través del fandango y seguir creando nuevos sones y espacios acordes con su realidad social (Gottfried, 2005: 40). Tal y como lo definen Flores Martínez y Figueroa Saavedra (2018: 3), el son es un paisaje sonoro de su región, un «saber ancestral, anclado en el territorio». Este esfuerzo colectivo se refleja en la vitalidad del son jarocho actual: la transmisión está asegurada con talleres para adolescentes y niños o con la creación de metodologías lúdicas como Jugando con la rima, cuyo objetivo es que los talleristas aprendan a versificar a través «de juegos planeados con un lineamiento pedagógico y carente de toda calificación o crítica para que los participantes interioricen las formas estructurales de una manera gozosa y que, ya sin esa primera dificultad, encuentren y desarrollen su propio discurso» (Palafox, 2015: 19). Son múltiples las celebraciones en esta región que celebran esta tradición y aquellas que declaman la décima, como el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda (Rodríguez Hernández, 2018). Actualmente, las mujeres forman parte de los conjuntos tradicionales: además de continuar bailando, también son músicas y cantan, como se ve en el grupo Caña Dulce Caña Brava. En esta declamación de sones, asistimos a la aparición de cada vez más mujeres improvisadoras o decimistas, como se autodenominan: entre ellas, las que la hacen en el momento (al vuelo), y también las que improvisan en su rodilla poco antes de salir al escenario (rodilleras).

En la actualidad, las mujeres recitan sus décimas en los talleres, eventos y fandangos. Las alianzas entre mujeres están generando cambios en el son, como por ejemplo el concienciar acerca de los derechos de las mujeres, «estrofas capaces de despertar la necesidad y la capacidad de diseñar una vida sin violencia, con equidad de género e igualdad entre mujeres y hombres» (Palafox, 2013: 153). En esta línea, los temas tradicionales convergen con los nuevos en estos encuentros; condenan la violencia contra las mujeres y contra la infancia (Godínez Rivas, 2019: 58-60), y declaman sobre aquello que tradicionalmente se les ha vetado, como el sexo y el placer, el derecho al aborto, la denuncia de la corrupción o la defensa de la eco política, entre otros (Meléndez Fuentes, 2021). Por lo tanto, estas artistas abogan por preservar la tradición, a la par que sus letras demandan cambios sociales y una mayor presencia pública en los fandangos (Godínez Rivas, 2019).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

2.2. La paya chilena

El canto a lo poeta es el concepto que cultores e investigadores utilizan para referirse a la poesía popular tradicional en Chile y el término abarca distintas modalidades: el canto a lo humano, el canto a lo divino o la paya (Mercado Muñoz, 2014). En lo referente al canto a lo humano, los "versos" escritos/ transcritos y/o aprendidos de memoria, también se consideran parte de la poesía popular chilena. El canto a lo divino se conoce más por los cantos religiosos y el canto humano por temas educacionales o políticos que tienden a manifestarse en forma de controversias poéticas (Muñoz, 1947).

> El canto no solo tiene una temática divina, también se canta a lo humano. Los poetas populares cantan en décimas las historias, los acontecimientos, los amores, las alegrías y las tristezas. En el canto a lo humano, además, se realizan las payas, donde los cantores improvisan compitiendo en sabiduría, rapidez e ingenio (Mercado Muñoz, 2014: 13)

Román (2011) distingue con claridad quién es el que interpreta versos, quién los hace y quién es capaz de improvisar décimas en un contrapunto. Habla respectivamente de cantor, poeta y payador. Así el cantor canta los versos, sin necesariamente componer los versos, sino que se los aprende y los canta no más.

> El payador, en cambio, es capaz de improvisar los versos propios del contrapunto, esto es, la décima. Hay una gradación entre el que no interpreta, sino que solo compone versos y el que no los compone para ser interpretados más adelante, sino que los crea en el momento mismo de la interpretación. De alguna manera, el payador funde interpretación y composición en el momento en que participa en un contrapunto. (p. 94).

En este sentido, el payador tiene que ser poeta y agregar a eso cualidades de intérprete. Sobresale así la vocación social de la figura del payador como característica reconocida por sus propios pares. Además de esta función social y de la propia conciencia diferenciada con respecto a los cantores a lo poeta, los y las payadoras inician una reflexión sistemática sobre la necesidad de considerar la paya como una expresión diferenciada del canto a lo poeta (Aravena, 2018). La paya adquiere, endemás, en las últimas décadas características performativas y mediáticas que han originado nuevas dialécticas y formas de relación con el público.

> Gracias a la versatilidad de la paya en su interior han aparecido numerosas formas de payar, condicionadas principalmente por el contacto con el público, algo, desde luego, impensado en las demás manifestaciones del canto a lo poeta. Entre las vigentes hoy se encuentran el canto a dos razones, el canto con pie forzado, el contrapunto en cuartetas o personificación, la paya por preguntas y respuestas referidas a un tema de interés del público (banquillo), y el contrapunto en décimas (Aravena, 2018: 22).

La paya suma una tradición de 400 años y sus orígenes se remontan a la época colonial, aunque algunos académicos consideran este fenómeno anterior (Olea, 2011). Se conoce en el Cono Sur (Chile, Argentina, Uruguay, sur de Brasil y Paraguay). Desde 2016 la paya chilena es reconocida como patrimonio cultural del Mercosur[4], junto a la

[4] E l 18 de junio de 2015 el arte de la payada fue declarado Patrimonio Cultural del Mercosur durante la 38ª Reunión de ministros de Cultura del bloque, que se celebró en la ciudad de Brasilia. La candidatura fue promovida por Argentina y Uruguay. En julio de 2016 la Comisión de Patrimonio Cultural del Mercosur, reunida en la ciudad de Colonia del Sacramento, Uruguay, decidió incluir en la declaratoria a la paya chilena, junto con la payada de Argentina y Uruguay.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

payada de Argentina y de Uruguay. La historiadora Marianne Rippes destaca dos hitos en la construcción de la conciencia e identidad colectiva de las y los payadores en Chile: el Primer Congreso de Poetas y Cantores Populares de Chile (1954) y la fundación de Agenpoch[5] en 1992 (Aravena, 2018). No debemos olvidarnos, empero, de cómo la dictadura militar chilena empobreció y tergiversó lo que se entendía por la paya, fruto de su diseminación en la televisión. Este fenómeno, como hemos explicado anteriormente, no es exclusivo a Chile, sino que se ha dado también en México y Cuba.

La paya se acompaña del guitarrón chileno de veinticinco cuerdas (Pérez de Arce, 2007), «se canta acompañado de la guitarra, existiendo alrededor de cuarenta afinaciones campesinas, distintas a la occidental» (Mercado Múñoz, 2014: 14). Durante muchas generaciones, han sido algunas familias las encargadas de transmitir esta tradición (Astorga, 2000). En la actualidad, además de la citada mediatización, no solo se transmite de forma intrafamiliar, sino que también sucede mediante mentoras, algo que ocurre especialmente entre las mujeres. Contreras afirma (2018: 8-12) que ser payadora está relacionado con la idea del descubrimiento; no es algo que se instruya formalmente, sino más bien se trata de una aventura personal; de jugar con las palabras e interactuar con el público. De cualquier forma, también se hacen talleres para instruir en este arte y existen espacios, encuentros y eventos en los que la paya es protagonista. El hecho de que el canto a lo humano haya sido terreno exclusivo de los hombres presenta el espacio público de la paya como hegemónicamente masculino. Sabemos que el espacio es una marca de género (Del Valle, 1991), de tal forma que todas las actividades culturales, deportivas y políticas necesitadas del espacio público repercuten exponencialmente en la construcción identitaria de género de los y las que participan en dichas actividades (González-Abrisketa, 2013).

En cuanto a los orígenes de la paya desde una perspectiva de género, Baeza (2014) asevera que la leyenda no deja lugar para la presencia de las payadoras. La invisibilidad de estas mujeres en la tradición es una dificultad añadida para aquellas que quieren participar; así, tienen que crear estrategias constantemente, tanto fuera como dentro del escenario, para definirse (Baeza, 2014: 4). Sin duda, su entrada en la arena pública de la improvisación oral es transgresora:

> Para las mujeres hay otra transgresión además del clamor de su clase. Transgredir las prohibiciones de género, encontrarse en la tradición como mujeres y luchar para el enriquecimiento de esa tradición, inventando poemas que hablen de que somos mujeres nuevas, para que la tradición se haga más grande y generosa, para que pueda haber una identidad femenina nueva, ya que la antigua nos deja relegadas al silencio (Baeza, 2014: 8).

Estas mujeres han estado escuchando a los hombres durante generaciones, y han estado creando y aprendiendo en una soledad silenciosa. Es decir, se les da la oportunidad de ser objetos pasivos en el aprendizaje de la tradición; su participación activa y pública, empero, es limitada (Baeza, 2016: 6).

Poco a poco, esta realidad ha ido cambiando junto con la profunda transformación política y social que está sufriendo Chile. Se les empieza a visibilizar, si bien la gran pionera de esto fue Cecilia Astorga en los años 80: la joven Emma Madariaga con 15 años es nombrada en 2017 junto a su padre y abuelo como Tesoro humano vivo; empiezan a estar presentes en la transmisión de esta tradición, no solo como payadoras sino también como formadoras en talleres como Escritura en Décima, impartido por Bárbara Calderón;

[5] Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

el número de payadoras aumenta tímidamente, transformando una esfera tradicionalmente masculina con su innovador estilo, controversias y temas. Pero, sobre todo, la salida al espacio público supone revertir el paradigma, incidir en el discurso, ejemplo de ello, las décimas de Antonieta Contreras acerca de su identidad sexual no heteronormativa (Contreras, 2018) o las décimas feministas de La Chinganera en la televisión nacional chilena en 2021.

2.3. Repentismo en Cuba

El repentismo es un fenómeno cultural y creativo de Cuba, en el que a los artistas se les denomina repentistas o poetas. En 2012 la UNESCO lo declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, y se le considera un símbolo de la identidad cubana (Zizi, 2013). Se define como el arte de improvisar en versos y décimas, y normalmente se canta y se acompaña con el laúd, el tres y la guitarra, siendo más protagonista el laúd, ya que sirve de guía en el acompañamiento marcando las entradas y los cierres de los interludios musicales. La décima cubana se caracteriza por el uso de figuras retóricas. Localizamos sus orígenes en áreas rurales y guateques o encuentros familiares y comunitarios. Esta tradición, pese a comenzar como un mero entretenimiento, se ha mantenido en la historia y cultura cubanas hasta nuestros días (López, 2014). La tradición afirma que el repentismo era un don que únicamente podía transmitirse entre generaciones familiares. Sin embargo, la investigación, y sobre todo la metodología propuesta por Alexis Díaz-Pimienta (2014), ha demostrado que esta visión no se ajusta a la realidad, ya que cada vez más personas sin familiares implicados en la tradición han aprendido a improvisar oralmente.

En este aprendizaje, la décima espinela es la que más protagonismo adquiere, pues es la que más se recita. Igualmente, también se destaca el valor performativo de la voz, el cuerpo, la música, la mirada y el movimiento del repentista (Díaz-Pimienta, 2014). Por lo tanto, nos encontramos ante un espectáculo en el que no solo cuenta la capacidad para improvisar, sino también las habilidades escénicas y musicales del intérprete. Teniendo esto en cuenta, la décima se suele recitar con acompañamiento musical, conocido como el punto cubano o guajiro. Dentro de este, además existen variantes como el punto libre y el punto fijo, que varían dependiendo de la localización geográfica y del objetivo de la décima.

En las primeras décadas del siglo veinte cambió la tradición en la isla. Paulatinamente pasó de ser un arte relacionado con el entorno rural y los guajiros a estar más presente en la radio y en los espacios urbanos. Este género se popularizó con las controversias que se interpretaban en las fiestas y en los teatros y con la participación en programas de televisión (López, 2014). «Palmas y cañas» fue el primer programa enfocado exclusivamente a la música tradicional y rural de Cuba. Este programa contribuyó en la diseminación de la tradición, pero también influyó en la homogeneización y empobrecimiento del repentismo, tal y como pasó en México y Chile. A pesar de todo, la tradición siguió adelante y, con el triunfo de la Revolución cubana de 1959 se puso en marcha la profesionalización de los repentistas, una iniciativa que a día de hoy continúa. En líneas similares, con el tiempo se han creado centros para la preservación del repentismo en los que se asegura su supervivencia. Todos estos hechos han supuesto los cimientos para preservar la tradición, pero el año 2000 marca un cambio que supuso el florecimiento del repentismo en Cuba. Además de diversos sucesos en la realidad política, la Cátedra Experimental de Poesía Improvisada se fundó en la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte y trajo consigo la creación de los Talleres Especializados de Repentismo Infantil en todas las provincias del país (López, 2014). En estos talleres se emplea el Método Pimienta, una herramienta pedagógica para la enseñanza de la oralidad, la improvisación y la poesía (Díaz-Pimienta, 2016: 17).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

La creación de estos talleres ha incentivado la presencia de más mujeres repentistas en la arena pública. Anteriormente, no se documenta mucha presencia femenina. La genealogía del repentismo establece dos hombres como sus representantes principales: Juan Cristóbal Nápoles Fajardo "el Cucalambé" en el siglo XIX y Jesús Orta Ruiz "el Indio Naborí" en el siglo XX. El último revolucionó el mundo de la décima improvisada y se suelen establecer las generaciones de repentistas antes y después de su aparición (Díaz-Pimienta, 2014). El Indio Naborí incluyó la voz literaria en el repentismo al emplear figuras retóricas, y sus versos son admirados tanto por el público en general como por los intelectuales (López, 2014: 56). Las generaciones que le siguen incluyen mayormente voces masculinas entre las que destacan el referente Alexis Díaz-Pimienta, pero también una de las pocas figuras femeninas que ha sido laureada: Tomasita Quiala. Las generaciones más jóvenes, sin embargo, sí incluyen mayor presencia femenina, como por ejemplo Yunet López, Lianet Ulloa o Liliana Rodríguez (Díaz-Pimienta, 2014: 215-216).

La falta de presencia femenina en la historiografía del repentismo está relacionada con el entendimiento de este arte como algo masculino. Es más, Hernández asevera que muchos hombres prohibían improvisar a las mujeres de sus casas por no ser algo apropiado para el rol femenino (en Della Valle, 2004: 137), algo que se ha seguido perpetuando hasta hace pocas décadas, como afirman los poetas y formadores Ernesto Ramírez y Emelio Alfonso (Della Valle, 2004: 139). Con todo, y tal y como se afirma en el trabajo de Della Valle (2004) al completar la lista ofrecida por Díaz-Pimienta (2014), han existido mujeres repentistas desde hace tiempo. En la actualidad, las nuevas generaciones de repentistas optan por emplear un lenguaje florido, cargado de figuras retóricas en vez de centrarse en el mensaje. Igualmente, y junto con sus compañeros de generación, apuestan por la recuperación de versos como la seguidilla, por actuar en entornos urbanos y por el uso de las redes sociales como forma de mantener y actualizar este arte.

Estas tradiciones parten del sincretismo cultural y social que se dio en la época colonial; la décima traída de la Península se transformó al convivir con las tradiciones indígenas locales y las culturas llegadas con la trata de esclavos, especialmente en el caso de México y Cuba. Así, su carácter popular le permitió sobrevivir en entornos rurales. Salvando los tecnicismos que le otorgan una singularidad inherente a cada tradición, podemos decir que la improvisación oral en Chile, Cuba y México ha servido para expresar el sentir de las comunidades campesinas. Por ello, este artículo tiene como objetivo principal comprender cómo las improvisadoras definen y contextualizan sus respectivos artes. De forma secundaria también se quiere vislumbrar, a través de las experiencias narradas por las entrevistadas, cómo perciben la evolución de la improvisación oral con respecto a sus aspectos formales y a la dicotomía de poesía oral o escrita. Finalmente, se discuten cuáles son los mayores cambios e innovaciones que ha tenido la improvisación oral en su evolución, especialmente desde la puesta en escena femenina, así como los retos a futuro que estas improvisadoras prevén.

3. Método

3.1. Diseño

La información recogida en esta investigación es de carácter cualitativo. El propósito de este tipo de investigación radica en conseguir una visión total e integradora de un arte, en concreto de la improvisación oral latinoamericana contemporánea, de conocer cómo conceptualizar este arte con las mujeres que lo practican. Con las entrevistas realizadas, se busca que las personas puedan expresarse libremente y desde su experiencia (Flick

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

2014). Esta investigación se propone conocer cómo entienden, sienten y experimentan algunas improvisadoras sus respectivas tradiciones desde dentro.

3.2. Procedimiento de recogida de información

Las participantes han sido seleccionadas por su trayectoria y relevancia nacional e internacional en este arte; igualmente, por cómo pudieran aportar información de interés sobre el entendimiento de sus respectivas tradiciones, así como una mirada poliédrica sobre el pasado, presente y futuro de la improvisación oral en Chile, México y Cuba. El número de testimonios ofrece un fiel reflejo de la realidad; en ese sentido Flick (2015) recomienda que el número de entrevistas se limite a 15 o 20, ya que a partir de esta cantidad se corre el riesgo de que se repita la información.

La recogida de información se ha hecho teniendo en cuenta el procedimiento de investigación que propone Flick (2015): Primeramente, las autoras contactaron con cada una de las improvisadoras y se fijaron citas para la realización de las entrevistas. En el caso de las entrevistas de Chile y Cuba, estas tuvieron lugar durante sendas estancias de investigación de las autoras en 2016 y 2017. En el caso de México, las entrevistas se realizaron de forma virtual a través de una plataforma de reuniones durante la primera mitad de 2019. Una vez concertadas estas citas, se hicieron grabaciones en audio y vídeo en algunos casos de las entrevistas en profundidad, y se tomaron notas de campo de todas ellas.

3.3. Participantes

Se han realizado 15 entrevistas en profundidad a improvisadoras orales de alto nivel de América Latina. Se ha determinado mantener el anonimato de las entrevistadas por preservar su intimidad y para que sus declaraciones no puedan perjudicarlas, y se ha optado clasificarlas de acuerdo con la fecha de la entrevista, su nacionalidad y la fecha de nacimiento, como se especificará posteriormente. 5 de ellas son mexicanas, 5 chilenas y 5 cubanas. Respecto a la selección de las entrevistadas, se consideró importante reflejar la diversidad generacional y geográfica que existe en estas tradiciones. Algunas de ellas son conocidas internacionalmente y combinan sus labores de improvisadoras con la formación de jóvenes; otras, en cambio, son jóvenes promesas en sus comunidades y están recibiendo atención mediática. Se escogen Cuba, México y Chile por diversas razones: la primera de ellas es que cada país geográficamente se ubica en un espacio diferente del continente (Norte América, América Central y América del Sur), lo que permite tener una mirada general de la improvisación oral en Latinoamérica; por lo que respecta a Cuba, el repentismo es referente para toda la improvisación oral en América Latina y el mundo. En el caso de México, su diversidad cultural y su larga tradición oral también lo hacen un espacio interesante para el análisis, además de la investigación académica de una de las autoras con el corrido. Por último, se escoge Chile por su larga tradición payera, así como por los importantes referentes femeninos que esta tradición tiene. Así, se ha tratado de dibujar una panorámica heterogénea de la realidad de cada tradición.

3.4. Instrumento de análisis

En cuanto al instrumento de análisis hemos hecho uso de guiones de entrevistas, de grabaciones en audio y vídeo y sus respectivas transcripciones. Tras transcribir la información recogida en las entrevistas, procedimos al análisis. Para ello, categorizamos los textos originales (Flick, 2004), haciendo uso del programa NVIVO 12. El análisis de la información se ha realizado a través de la creación de un sistema categorial de carácter inductivo-deductivo, apoyado en teorías previas y en la información surgida de

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

los testimonios (Flick, 2015). Las categorías que emergen de los textos analizados fueron agrupadas en tres dimensiones, pero para los propósitos de este artículo nos hemos centrado exclusivamente en la primera dimensión, es decir en su experiencia y sentir desde su identidad como improvisadoras orales (ver tabla 1). Los testimonios recogidos se han codificado para la identificación de las voces; para ello nos hemos basado en la fecha de realización de la entrevista (usando el formato aa/mm/dd, siguiendo el estándar internacional definido por la norma ISO 8601), el país de origen (siendo Ch para Chile, Cu para Cuba y Mx para México) y un número del 1 al 5 en el que el 1 es la persona de mayor edad y 5 la más joven. Al final del artículo se recoge una tabla en la que se especifica cómo se ha creado cada código.

Tabla 1: Sistema categorial

DIMENSIÓN	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA
Improvisación oral (Arte, cultura, tradición)	Descripción y características del arte	Entendimiento de su tradición
		Aspectos formales de la improvisación y uso del lenguaje
		Poesía oral y escrita
	Contextualización	Entornos rurales y urbanos
		Contextos y relaciones en el Arte y Sistema cultural
	Cambios y retos futuros	Mantener la tradición o abrirse a la experimentación
		Futuro

4. Resultados

4.1. Arte, cultura y tradición

4.1.1. Entendimiento de su tradición

Para entender la percepción que tienen acerca de sus tradiciones las improvisadoras entrevistadas, resulta necesario comentar cómo perciben el proceso de creación y declama de las décimas. Entienden el proceso creativo de la décima como pequeñas ceremonias, «Yo estaba hablando de esos pequeños rituales se llama canto a lo divino» (161120Ch2), y cómo estas son reflejo de las cosmovisiones comunitarias y dan voz a pueblos que históricamente han sido condenados al silencio:

> Entonces el Canto a lo Poeta es este set como de estructuras métricas, pero que además cargan como con toda la tradición…un universo estético, simbólico y una historia también. Está basada en buena parte, por ejemplo, como bien el canto a lo divino en la sagrada escritura, el antiguo nuevo testamento, pero es un relato mítico en el fondo. Del pueblo de Chile, del pueblo oprimido, es como la historia de un pueblo (161114Ch4).

En México, igualmente, también se le otorga esa dimensión ceremonial a la improvisación, por el uso responsable de la palabra y por el impacto social que esta puede llegar a tener:

> Sí, tomar la posición de un sacerdocio, para ser un elemento que ayude a la comunidad a organizarse, para el ritual...usar con responsabilidad el poder de la palabra...Claro, la palabra es mágica, es invocatoria, y tanto desde el lado ritual mágico, pero también desde el lado político social (190519Mx1).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

Para una de las improvisadoras cubanas, empero, la décima y el repentismo los une con la familia, con la única forma posible de expresar sus sentimientos. A la pregunta de qué es para ella el repentismo, responde «Todo, la única forma que tengo para expresar mis sentimientos, a veces soy muy cerrada, no suelo decirle a mi familia te quiero» (170330Cu2). De igual modo, otra responda que la décima es «la vida de los poetas» (170330Cu4), por lo que podríamos decir que desde Cuba se entiende esta tradición desde el ámbito individual y familiar.

Existe una confluencia entre las mexicanas y chilenas respecto a lo colectivo y ritual de la décima, algo que conecta con los orígenes de estas tradiciones y su carácter comunal. Se reconoce el origen ibérico de la décima, de cómo es un producto de la invasión colonial:

> Y eso es verdad, el castellano es un idioma maravilloso y hemos recibido cosas terribles de la invasión española, pero recibimos cosas maravillosas como la décima. Yo creo que eso no tiene precio, la décima llegó acá a raíz de la invasión. No sé, una puede ser capaz de reconocer todas las cosas malas que significó eso de la invasión, pero también hubo cosas buenas y yo digo que es la llegada de la décima (161114Ch1).

Desde México, se incide, además, en la influencia de la poesía prehispánica; de hecho, una entrevistada menciona cómo incorpora el floricanto en su estudio de la tradición y en su trabajo como tallerista:

> He estado trabajando la décima en comparación un poco con la poesía de antes de la conquista: el floricanto...Y ahora estoy retomando leer todo con la gente que va al taller, nos estamos poniendo a debatir estos temas. ¿Qué pasaba antes de que llegaran los españoles y nos trajeran estas estructuras? ¿De qué forma se escribía? Era una forma muy genuina de escribir (190626Mx4).

Para las repentistas cubanas, resulta imperativo hacer hincapié en el origen rural de sus tradiciones, de cómo en muchos casos sus familias son transmisoras de ese arte:

> Y casi siempre esto es un arte de la gente de campo. Lo defendemos los que vivimos en el campo, los que nacimos y nos criamos en el campo. Y alguien que tengas en la familia que te lo inculque (170330Cu2).

El origen rural de estas tradiciones es innegable, por lo que resulta obvio que, al definirse, estas mujeres incidan en su conexión con la tierra y su comunidad y su responsabilidad para con ella:

> No sé si es así en todos lados. Pero en América Latina o al menos en el Cono Sur en Sudamérica si uno escucha la obra completa, por ejemplo, de Mercedes Sosa, de Atahualpa Yupanqui, de Víctor Jara, de Violeta Parra, ahí hay todo un relato histórico de un pueblo, y también hay una ética del cantor popular o de la cantora popular, en el sentido de que no es solo un músico, sino que es una persona que canta a su tierra, que hereda un conocimiento, un saber y que tiene la responsabilidad…está como destinada la persona y está incluso como condenada…. Era una mitad condena y mitad bendición. Entonces, es una responsabilidad grande, yo creo que ahí se mezclan también algunos temas indígenas, chamánicos…no sé (161114Ch4).

Desde Chile también se subraya ese origen rural, a la par que hablan de sus mentores. Son transmisores de la tradición, una parte más de la fiesta comunitaria:

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

> Yo cuando canto, cuando actúo, nunca dejo de pensar en la gente de la que yo aprendí que son personas sencillas, que trabajan en la tierra, que muchos de los cantores que más me han marcado en la vida, de las personas más bonitas que he conocido en este arte del canto jamás han estado en un escenario que es súper cotidiano, que no se dan ni siquiera cuenta de que son artistas. Eso es lo bonito, lo que me gusta del canto campesino (161109Ch1).

Son muchos los maestros hombres que destacan las entrevistadas. Entre ellos, destacan a los mexicanos, que «me han cobijado y siempre me han respetado mucho» (190626Mx4).

Estas afirmaciones muestran que existe un consenso generalizado al entender que la improvisación en América Latina parte de un tiempo y espacio de hibridación cultural como fue la época colonial. Del mismo modo, resaltan el carácter comunal y rural de sus tradiciones, y entiende que la improvisadora tiene una misión social y simbólica dentro de la escena cultural. Sin embargo, y mientras que desde México y Chile se habla del ritual de la improvisación y la responsabilidad social de la palabra, desde Cuba se contempla a la décima desde una esfera más íntima para conectar con uno mismo o con la familia.

4.1.2. Aspectos formales de la improvisación y uso del lenguaje: versificación, temas y humor

Nuestras poetas consideran que tienen que ser capaces de enfrentarse a cualquier reto, bien sea por la temática, por el estilo o por el público que tienen delante:

> El poeta debe saber hacer todo tipo de décimas. Según el momento si hay un momento que tienes que hacer una décima humorística debes saber hacerlo, si tienes que hacer una décima política debes hacer una décima política. Si tienes que hacer una que tenga más contenido, más poesía…la que más me gusta a mí. Pero bueno, tienes que estar preparado para cualquier momento y para hacer cualquier tipo de décima (170328Cu5).

Esta versatilidad también incluye la renovación de temas a tratar, y mencionan lo transformador que es para ellas poder versar sobre diversos temas, algo en lo que coinciden desde Chile y Cuba:

> Pueden ser cómo tu quieras, hay décimas jocosas, hay décimas que se basan en un tema. Cuando tú vas a cantar, no es el caso de hoy, pero tú vas a cantar en una competencia y te ponen un tema. Te dicen "canta el tema de la muerte" y tú tienes que hacer la décima a ese tema. Puedes hacer décimas amorosas, ... décimas jocosas para complacer al público, para hacer que la gente se ría. Hay diferentes estilos (170330Cu4).

> En el canto a lo humano tienes los versos por acontecimientos, los versos por travesura en el que te cuentan historias. También puedes hablar del amor, de la justicia social. En la improvisación igual uno juega mucho con la contingencia nacional. Entonces todos mis ideales del mundo, de cómo debería ser el mundo, de cómo debería ser la política, de cómo debería ser la igualdad de género, en el fondo se me ordenó en la décima. Para mí como sistematizar un poco mi cabeza en el fondo, bueno yo soy súper artista de chica (161125Ch5).

Tradicionalmente, las temáticas empleadas en la improvisación oral han tendido a estar relacionadas con la vida rural, el momento presente y con temas universales como el amor, la amistad o la muerte. Improvisadoras mexicanas y cubanas comentan cómo experimentan al proponer temáticas que se escapan de esa visión tradicional, como la política o la espiritualidad:

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

> A mí la poesía política me encanta. He tenido todo tipo de participación en la batalla de ideas en Cuba. Empezamos con el rescate de Elián González[6], después con la vuelta de los cinco a Cuba. A mí me gusta mucho hacer eso. Además, es mi manera de servir a la patria. Yo soy revolucionaria, comunista. El verso es mi arma de combate. (170328Cu1).

> Sí, a mí me gusta improvisar de temas más profundos. Para mí, es importante hablar de lo que estoy sintiendo, de cosas más etéreas. Como hablar del arraigo a la tierra, del bosque, de lo que estoy sintiendo, de mi manera de ver el mundo como más etéreo, no tan aterrizado (190626Mx4).

Desde México se señala también el esoterismo, pero sobre todo la posibilidad de versar sobre temas con mayor óptica feminista:

> Pues empecé a improvisar en el disco que grabamos acerca de la magia, porque una amiga me regaló un libro acerca de lo que puedes hacer con tu mente y de los principios que puedes seguir. Y entonces empecé a improvisar acerca de ello. También otro tema sobre la violencia hacia las mujeres, porque desde que empecé a tomar talleres con Ana Zarina, he aprendido a luchar por los derechos que tú tienes o te mereces (190630Mx5).

Dentro de este enfoque feminista, también la sensualidad y sexualidad femeninas tienen su espacio, y desde México reclaman, además, cómo se les está criticando por esta renovación temática:

> Y, por otro lado, a mí me gusta la décima de picardías, de juego de palabras también. Y, a veces también eso es un poco señalado también. A las mujeres nos están criticando por versar, nuestra propia voz, tendríamos que ser políticamente correctas, tendríamos que ser demasiado intelectuales. Sí, hago décimas «Mujeres tienen derechos a expresar sus opiniones y eróticas sensaciones… (chalala)», he hecho una sobre el aborto, esta que decía esto de: «una mujer puede dar vida desde adolescente / y es asunto inteligente la facultad cuidar,/ no me refiero a esperar a un príncipe azul de cuento,/ me refiero a que el momento de ser madre es elección,/ placer sin imposición,/ disfrute en todo momento/ ¿Será el derecho a la vida del feto un súper derecho? …» Tengo de ese tipo de décimas, pero también otras que dicen «Tengo dos fresas maduras para ahogar tus tentaciones, / el dulzor de dos melones/ y de pera la cintura. / Tengo la cáscara lisa y dura como la manzana, / me han tachado de tirana por negar una mordida, / pero esto es mucha comida para tan poquita banana» (190504Mx2).

Para las entrevistadas mexicanas, uno de los mayores desencuentros en las controversias suele ocurrir cuando, con la excusa del humor, sus compañeros realizan juegos de palabras que tienen connotación romántica o sexual:

> No me gusta, no me gustan, ni siquiera me salen, no puedo con esas cosas, con el cortejo de entrada, no me siento cómoda, no me gustan esas cosas. Porque me parecen temas muy bruscos, muy vagos, no, no me gustan. (190626Mx4)

[6] Elián González es un joven ingeniero cubano que protagonizó un incidente de gran relevancia mediática. Su madre trató de llevar a su hijo a los Estados Unidos en un viaje en lancha mecánica en el que ella murió en el año 2000. A pesar de que podía tratarse de un caso de secuestro, la política de Pies secos, pies mojados otorgaba a los familiares de Elián la posibilidad de solicitar asilo político en Estados Unidos. Tras las negociaciones entre los dos gobiernos, Elián fue finalmente devuelto a Cuba donde continúa residiendo.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

Otra voz considera que este uso de los juegos de palabras para el cortejo está relacionado con que el escenario y el discurso público continúan siendo patriarcales. De hecho, sienten que el humor es una estrategia comúnmente usada por los hombres en los espacios públicos para insinuarse con los dobles sentidos:

> Si, en un principio nunca ha habido temas que digamos, no es atacar o no, pero sí que es cierto que hay algunos testimonios de mujeres que ellas cuentan como se propone el tema, lo que es el que está proponiendo temas hace algunos que quizá tenga índole más sexual, etc. Entonces sí que es cierto que culturalmente las mujeres como que ese tema les pueda dar, no más rechazo, pero sí más reparo, para hablar en un escenario público y entonces claro, ahí se pierden puntos porque el hombre tiene como mucha más facilidad, tiene espacio, tiene potestad para hacer eso y entonces las mujeres pues si que es eso, se sienten atacadas y el tipo de bromas y humor que meten por dentro… (190519Mx1).

Desde Cuba entienden también las dificultades que entraña usar el humor en estos contextos. Una de las entrevistadas no se siente cómoda, ya que no se siente graciosa, pero, así y todo, admira a los poetas que usan el humor:

> Admiro muchísimo a los poetas que pueden hacer humor. Son muy pocos. Yo no me considero graciosa. Yo esa parte de mi abuelo a veces en la casa en alguna controversia sí con la familia. Pero es ya cuando tengo mucha confianza. Porque yo por ser tan respetuosa me cuesta hacer humor. Porque temo tanto de lastimar a esa otra persona…(170404Cu3).

Otra repentista, sin embargo, no lo considera algo que pueda lastimar: «El humor no es insultar, es buscar las características más desarrolladas y hacerte una caricatura mental con ellas» (170328Cu1). Y siguiendo esta línea de pensamiento, desde México se habla de usar el humor como arma para revertir algunos de los entramados del patriarcado tan presente en estas escenas públicas:

> ¡Claro! Tengo otra que se llama 'Tu ineptitud me provoca sequedad vaginal" ... Entonces claro, unos se ríen, otros se ofenden, otros no entienden por qué estoy diciendo eso. Entonces lo primero que dicen es "¡Ah! Es que eres frígida" Y dije no, no soy frígida, la culpa es del otro, yo no he sido nunca frígida. El problema es la ineptitud no la frigidez. Entonces, son temas que justo dicen que no deberías de andar hablando de esas cosas...(190504Mx2).

El discurso público y, dentro de este, el humor, han sido herramientas tradicionalmente usadas por los hombres desde una posición de poder. Poco a poco, algunas de las improvisadoras mexicanas y cubanas están conquistando estos espacios e incluyendo sus normas del juego: se están renovando los temas a tratar y, poco a poco, el humor se está usando como estrategia para subvertir esos discursos públicos. Aún y todo, todavía existen ciertas resistencias a este uso.

4.1.3. Poesía oral y escrita

La décima escrita ha tenido cabida dentro del arte de la improvisación oral. En Cuba incide en la relación entre la escritura y la improvisación oral.

> Aquí nos relacionamos incluso la mayoría de los poetas escriben, porque uno empieza a improvisar la décima, pero con el tiempo va aprendiendo cómo hacer otro tipo de estrofa…Una vez que improvisas la décima es fácil sentarse y escribir un poema, escribir

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

> un soneto escribir un romance es más fácil que incluso yo diría que es más fácil que hasta para un escritor porque como ya improvisas. A la hora de escribirla sería perfeccionar los detalles, pero aquí sí aquí estamos bastante relacionados (170328Cu5).

Sin embargo, desde México se apuesta por el aprendizaje de la improvisación sin hacer uso de la escritura. Ese es el caso, por ejemplo, de los métodos lúdicos *Jugando con la rima* de Ana Zarina Palafox y del método Pimienta, de Alexis Díaz-Pimienta. Algunas de las entrevistadas mexicanas concuerdan con esta idea de la improvisación oral como un juego:

> Entonces aprendí esa parte muy importante, a jugar con la palabra. Y me decía es que tienes que amar las palabras, es que es como divertido, y si te equivocaste, ¿Qué? No pasa nada (190626Mx4).

Otra de las versadoras mexicanas menciona explícitamente la metodología diseñada por Palafox, por su carácter lúdico que facilita el aprendizaje de la improvisación de forma orgánica:

> Jugando con la rima se llama, que es el único método que aquí tenemos en México. No sé si haya en otros países donde la enseñanza es sin papel y sin pluma. Esto es, jugar con la palabra e ir juntando sílabas y cuando acaba el taller, que yo tomé un taller de dos días intensivo, acabas improvisando cuartetas, sextetas, quintillas, décimas, y entendiendo cómo puedes usar las distintas formas estróficas. Es un método muy muy lúdico, muy bonito (190504Mx2).

Cada tradición registra una serie de usos de la palabra escrita en el arte de la improvisación. De hecho, en el caso del repentismo cubano, se considera impuro aquel repentismo que requiere previamente de la escritura. En las últimas décadas (y por influencia de esas redes internacionales) se está abogando por un aprendizaje de la improvisación que deja de lado la escritura previa y defendiendo la improvisación oral, algo bien recibido por las entrevistadas.

4.2. Contextualización

4.2.1. Entornos rurales y urbanos

Estas tradiciones, al haber pertenecido en algún momento a la cultura de masas, forman parte del entramado cultural urbano. Desde Chile se señalan las diferencias técnicas que caracterizan a las improvisadoras en cada espacio:

> Uno canta una décima y cada uno canta acá con la melodía…con la entonación que él elige. Ahora, ¿cómo uno lo elige? Mira eso es bien diverso. Por ejemplo, hay gente que aprendió en una zona y esta zona tiene ciertas entonaciones, entonces utilizan entonaciones de esa zona. Generalmente la gente que aprende aquí en la zona de Pirque, que está hacia la cordillera digamos, cantan las entonaciones de esa zona, que son varias. Y ellos van eligiendo, porque es como una forma de identificación también. Yo diría que eso en la ciudad con la paya de hoy día se está como cambiando un poco. Nosotros que somos más de ciudad nosotros no aprendimos por ejemplo de un abuelo o del bisabuelo…(161115Ch3).

En la misma línea, las improvisadoras mexicanas y chilenas concuerdan en cómo su experiencia varía en un entorno urbano o rural, y reflexionan sobre el cambio que esto supone:

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

> Pero fíjate que esto sí que me ha tocado un poco de trabajo, pues yo estaba en la ciudad, y se generan ciertas dinámicas de fandango y terminas amaneciéndotelas a las 9 de la mañana y hay de todo y ves de todo y es un contexto totalmente urbano, y no pasa nada, ¡así se vive y así es! Pero cuando ya me vengo aquí a vivir, te das cuenta que es otro modo de convivencia. Yo trataba así normal, natural, y de por sí hasta las 9 de la mañana y como sea, pero sí, después te vas dando cuenta que todas las acciones van repercutiendo en el contexto donde te encuentras (190520Mx3).

> Entonces yo me siento mucho más identificada…me siento más como una payadora campesina que una payadora urbana pese a que soy de la ciudad. Porque esa es la forma en la que yo aprendí a cultivarla. Los juegos poéticos y todo eso son formas con las que yo aprendí muy antiguas, que en la ciudad igual se han ido perdiendo un poco (161125Ch5).

Desde México, además, subrayan cómo en algunos casos los entornos rurales no resultan seguros para las mujeres, bien sea porque supone trasnochar o por las diversas violencias que acontecen:

> A ver, si en una cantina, en una taberna allá, acá es donde se ejercita el verso, o como el huapango en la región huasteca, o el son jarocho en el fandango, si implica que el músico se tiene que quedar fuera de su casa toda la noche, y además beber, y además tener relaciones sentimentales con otras personas que no son su esposa legítima, las familias no quieren que una hija de ellas, esposa, madre o lo que sea, se exponga a eso (190519Mx1).

A pesar de la diversidad de experiencias y características entre las improvisadoras rurales y urbanas, una de las improvisadoras aboga por el colectivo de poetas, pues tienen una misión común: «Pero eso en realidad no debe dividir a los poetas, en realidad todos somos poetas y luchamos por una misma cosa que es la décima» (170328Cu5).

Desde las tres tradiciones se defiende que la improvisación rural difiere de la urbana en tanto en cuanto las experiencias vividas en cada lugar. Hay que matizar también que esta no es una experiencia universal, ya que algunas de ellas, pese a su origen urbano, han bebido más de la vertiente rural de la tradición, lo que manifiesta la fuerza de lo rural en este entorno. Del mismo modo, algunas entrevistadas comentan, la realidad sociocultural del área también ha influido en la presencia femenina en la improvisación, puesto que algunos entornos rurales resultan peligrosos y las costumbres son bien diferentes.

4.2.2. Contextos y relaciones en el Arte y en el Sistema cultural

Para una versadora mexicana más experimentada, los encuentros internacionales de las últimas décadas han impactado en el desarrollo del mundo de la improvisación en general, y en ellas en particular.

> Alexis y Guillermo Velázquez, nuestro poeta de cara a la internacionalidad, también recibieron ese rayo de luz allá. Ellos fueron en 1996 al primer encuentro de verso improvisado en el mundo, y llegaron cambiados. Como yo llegué, llegas transformado... Alexis va en el 98 al País Vasco, y en el 2000 empieza la Cátedra experimental de repentismo en Cuba. No antes. Guillermo Velázquez va en el 98 al País Vasco y en el 2000 está dando talleres de formación de decimistas en la Sierra Gorda (190519Mx1).

Desde México ya comentan el impacto de los encuentros para el repentismo cubano, pero otra de nuestras entrevistadas habla del disfrute de estos encuentros: «Muy bien me encantan los cruces, cuando vamos a los festivales y nos cruzan» (170328Cu1).

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

Asimismo, una payadora chilena comenta sobre las redes sociales, y cómo estas han influido en la creación de redes de colaboración:

> Bueno, y después empecé a contactar con decimeras de otras partes del mundo, particularmente con los cubanos, que un día uno de ellos que para mí es mi referente, hizo un comentario en el blog y nos pidió permiso para publicar algunas de nuestras décimas en el blog de él, que es Pedro, un cubano....Y todo esto a raíz de esta página maravillosa que nos permitió conocer a la gente que escribe décimas de otros países y que al final de cuentas es la misma décima, porque somos todos como decía Simón Bolívar la patria grande digamos ¿no? (161120Ch2).

Igualmente, existen relaciones transgeneracionales entre improvisadoras, relaciones que contribuyen a la transformación de las tradiciones locales. Las relaciones entre los miembros de la comunidad son básicas para generar sinergias. Por otro lado, se comenta cómo los movimientos de revitalización han contribuido a construir redes de trabajo y colaboración. En México se habla de talleres, y también de campamentos.

> O sea, ellos empiezan de alguna manera a darle importancia a ser músicos tradicionales y eso lleva unos años. Después, pasados esos años, empiezan a ver que ya no hay otras generaciones que se interesen. Entonces son otros años de tratar de involucrar a otras generaciones haciendo campamentos de verano, que este año es el decimoquinto año que hacemos campamentos de verano, "Música para huachitos." Entonces empiezan a integrar a las nuevas generaciones y yo entro como en el quinto campamento me parece (190530Mx3).

Por otro lado, mencionan obstáculos que las han perjudicado a nivel personal y colectivo. En el caso de Cuba, se habla de la falta de financiación pública:

> Como siempre han apoyado a otros talleres que no somos nosotros, a pesar del trabajo que hemos tenido. Ahora, hace algunas semanas hemos recibido un poquito de apoyo lo cual agradecemos, muy tarde, pero al fin llegó un poquito de ese aire... Yo desde mi posición de periodista e improvisadora he tocado muchas puertas e incluso he pedido favores, los padres han apoyado muchísimo, incluso a veces hemos pagado 1000 pesos que es lo que pagamos por alguna actividad aquí en La Habana, y los niños se han presentado en muchísimos lugares: en la Casa Cultural, en el instituto, los pueblos, en muchísimos programas de televisión. Y eso todo ha sido gracias a mi esfuerzo porque tenían ciertas posibilidades en la mano y el apoyo de los padres. y del esfuerzo de los niños que en momentos oscuros ellos siguieron ensayando y siguieron cantando en el parque de Madruga, en esos lugares, estaban cansados de cantar ahí. Y gracias a eso tienen la calidad de presentarse en cualquier lugar que se dé (170404Cu3).

Desde México, empero, denuncian que el rol preestablecido que tenía la mujer en la música tradicional las ha condicionado:

> El esquema del grupo que nosotros hicimos es que las mujeres no tocan, cantan...Y siempre dijo Amalia[7], o sus hijas, pero esa chava qué onda, no es tradicional que haya músicas y no podemos presentar eso en el escenario. Además, va a haber un problema con el vestuario, no tenemos vestuario para una mujer músico (1905019Mx1).

[7] La entrevistada se refiere a Amalia Hernández (1917-2000), bailarina y coreógrafa mexicana, fundadora del Ballet Folklórico de México. Este ballet se especializó en la representación de todas las culturas mexicanas, incluyendo el son, y contribuyó a la internacionalización de estas tradiciones por el mundo

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

Son conscientes de que requieren apoyo y reconocimiento institucional, y que en algunas instancias la reciben. Sin embargo, no quieren que esta se apodere de la tradición, reniegan de que vuelva a ocurrir lo que en décadas anteriores, que se anquilose y convierta en un simulacro de sí misma:

> Y la tradición no es institucional. La tradición es de la comunidad y responden a necesidades emotivas de la comunidad. (170404Cu3)

> El repentismo es patrimonio inmaterial de la nación. Es algo que tenemos que defender y donde se para un poeta en una tribuna abierta...Estamos en un tiempo en el que la décima está más viva que nunca. (170330Cu2)

Las improvisadoras chilenas y mexicanas valoran los encuentros internacionales y las redes sociales como espacios para tejer alianzas, y las cubanas hablan del disfrute que suponen estos encuentros, poniendo de manifiesto cómo este tipo redes aseguran la transmisión intergeneracional de estas tradiciones. Igualmente, son conscientes de sus limitaciones institucionales y estructurales, en tanto en cuanto no se normalice la presencia de las mujeres en la escena pública y no se reciba financiación.

4.3. Cambios y retos futuros

4.3.1. Mantener la tradición o abrirse a la experimentación

Anteriormente hemos visto que se está experimentando mucho en torno a los temas que se tratan en los encuentros de improvisación oral; desde Chile, una payadora afirma que esta renovación temática viene de la mano de la presencia femenina: "El público pide que haya mujer. Se diversifican los temas, se diversifica el sonido también, nosotras cantamos en otro tono. En general da más luz escénica también" (161114Ch4). Por el contrario, una repentista cubana cree que «...el repentismo no es masculino ni femenino» (170404Cu3). Es más, llega a afirmar que no hay mujeres «en el guateque en la cotidianidad de la tradición» (170404Cu3).

Este arraigo hacia la tradición también se observa en el trabajo de recuperación de su acervo cultural a través de las tonadas:

> Ahora se está haciendo en el centro un trabajo rescatando las tonadas, incluso hay algunos concursos en los que la tonada, si cambias las tonadas te dan puntos. Y claro eso estimula más. Los repentistas se amarran a una sola tonada porque es más fácil improvisar, pero las tonadas son muy bonitas (170328Cu1).

De forma similar, en México se aboga por cuidar los espacios y eventos típicos para improvisar, y recuperar algunas de las tradiciones que existían dentro de estos eventos.

> Entonces hay que seguir haciendo fandangos y esos espacios como de música que nos hacen hacer comunidad. Y hay prácticas en el fandango, que estaría bueno volverlas a retomar. Pero la raíz del fandango, el corazón del fandango es la comunidad y es una tejida de redes descomunal y tenemos que concentrarnos en eso, conservar esa raíz e ir creciendo. Pero conservar la pureza del fandango, que es una fiesta (190626Mx4).

A diferencia de las repentistas, las decimistas mexicanas están abiertas a la improvisación, poniendo los fandangos temáticos como ejemplo:

> Se inventaron el concepto de fandango temático, para decir, si es democrático, pero este, es un fandango de exhibición, en el cual, los músicos que van a llevar el fandango son arbitrariamente designados y los demás si participan, será detrás de ellos subordinándose a los que ellos van marcando como alineamientos. Es un poquito, un proceso de aprendizaje in situ, y ese mismo que ha estado haciendo los fandangos temáticos, este año por primera vez se le ocurre hacer un fandango temático femenino (190519Mx1).

Desde México también existe una necesidad de renovar las letras de las canciones tradicionales con trasfondo machista:

> Como dice que hay algunos versos viejos que son del canto popular que ya tenemos, pero a veces hablan desde un humor machista pero entonces dicen que no sigamos cantándolo para no seguir repitiendo lo de antes, sino cantar cosas nuevas que nos beneficie (190630Mx5).

La apuesta por la innovación ocurre en Chile, a través de la colaboración con otros estilos musicales:

> Tocata es como…puede ser una tocata folclórica, puede ser una tocata de rock, de cualquier tipo de música. Entonces nosotros empezamos a hacer tocatas, con otros músicos con otros tipos de música: hip-hop, rock, de cualquier cosa, trova. Y nos invitan…claro la gente valoraba la poesía, valoraba la música y al ver el guitarrón quedaban impresionados, igual que nosotros cuando nos pasó la primera vez (161125Ch5).

Los talleres de aprendizaje son una clave de esta experimentación. Cada tradición tiene sus talleres y métodos, y estas formaciones han contribuido a la transmisión intergeneracional y a que personas (especialmente mujeres) que de otra forma no hubieran podido formar parte de este entramado cultural se integren, algo que se ve en los testimonios chilenos y mexicanos:

> Entonces como mi taller se llama Escritura en Décima... Hoy en día se están enamorando de la décima y se sorprenden: y les digo que como puede ser que no lo conocieran. Y por ejemplo cuando hablamos del octosílabo, lo que decía ayer Fernando[8] que nosotros mucho a cada rato hablamos mucho en octosílabo Entonces es muy de nuestro lenguaje, nuestra habla cotidiana la octosílaba. Entonces los chicos se dan cuenta y se sorprendían de ver la cantidad de octosílabos que hay en nuestra conversación diaria. Entonces el otro día hicimos un ejemplo, un ejercicio de traer revistas y diarios para recortar y en base a los recortes de los diarios hacer una décima, escribir una estrofa de una décima (161114Ch1).

> Pues sí porque desde que empecé a tomar talleres con Ana Zarina he aprendido a luchar por los derechos que tú tienes o te mereces. Entonces pensé escribir mis propios versos sin ofender a nadie... (190630Mx5).

La apertura también se está mostrando en sus propias actuaciones. Las improvisadoras usan elementos propios del teatro como máscaras, actúan en exposiciones, en la televisión, se maquillan y visten saliéndose de los cánones, algo presente en Chile.

[8] La entrevistada se refiere a Fernando Yáñez Betancourt, una de las grandes voces dentro de la Paya chilena.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

> Y nosotras actuamos, nos vestimos con cierta ropa igual las dos, usamos un lienzo con algún eslogan especial alusivo al tema del acto, leemos al unísono y tenemos un "mantra" para despedirnos y todo. Y hacemos algunas cosas performáticas, nos ponemos máscaras, nos pintamos en el escenario, no sé distintas cosas…o cantamos, en fin. A veces nos ponemos ropa muy provocativa digamos cosas como medias, tacos altos, plumas en la cabeza, muy maquilladas, que sé yo, de repente nos sacamos el maquillaje así. Nosotras hacemos una actuación, nosotras le llamamos acción poética (161109Ch1).

Sin embargo, en Cuba, pese a iniciativas virtuales como Oralitura Habana, donde improvisadores de todo el globo se retan a través de Internet, consideran que la innovación es algo que ocurre de forma ocasional: «que haya...como te decía antes el rap, las fotos, el teatro mezclado con el repentismo son ejemplos puntuales» (170404Cu3).

Estos testimonios dan cuenta de que la apertura a la experimentación está presente en Chile y México, a través de la presencia femenina, la renovación temática, y la incorporación de otros géneros y disciplinas a sus actuaciones. Con todo, también quieren mantener parte de la tradición, especialmente aquella que atañe a los eventos comunitarios. A diferencia de las payadoras y decimistas, las repentistas cubanas se muestran mas cautas; por un lado, consideran que no debería de haber diferencia con la incorporación femenina, y, por otro, ven que cualquier esfuerzo por la innovación se queda en algo puntual.

4.3.2. Mirando hacia el futuro

Para experimentar y renovar la tradición, es inevitable mirar hacia el futuro. Desde México se vuelve a insistir en la tradición, para arraigarse a la raíz y de ahí seguir experimentando:

> Porque si no preservamos la raíz e intentamos hacerlo todo como que esto es algo mejor, pues no hay una raíz muy profunda y eso es lo que hace que el fandango tenga tantos allegados, porque es una red comunitaria que es impresionante, de amor, de amistad y de todo. Resistir, arraigar aún más. Recordarnos cuál es la raíz del fandango y, a partir de ahí, ir agregando cosas. Pero si no recordamos la raíz pues no se puede seguir adelante (190626Mx4).

Todas las tradiciones coinciden en la importancia del arraigo y, para conseguirlo los talleres son una buena herramienta. De hecho, tanto en Cuba como en Chile consideran que, sin los talleres, la improvisación oral puede desaparecer:

> Mira si no se dan los talleres de repentismo el repentismo se muere. Porque los talleres son la base fundamental de la tradición, porque los de mi generación salimos de los talleres. Por lo que si no hay formación…antes los poetas eran algo que se formaban empíricamente, pero no era tal la cultura que hay ahora (170330Cu2).

> Y formar payadoras acá en Valparaíso. Motivar a las chiquillas que están si bien en el mundo de la cueca o en otro mundo de la cueca urbana, pero sí tiene eso de la poesía popular de la cuarteta (161125Ch5).

Estos espacios permiten la unión entre las improvisadoras más experimentadas y las emergentes: «Juntarnos. Acá la improvisación es en forma oral. A la Antonieta y a mí nos interesa bastante el tema de hacer escuelas, de hacer tipo de escuelas más formadas…o sea que sea una formación un poquito más estructurada» (161115Ch3). Pero desde Cuba también se advierte que los talleres pueden ser una quimera: «...creamos un mundo ficticio de talleres

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

que supuestamente todo era a nivel institucionalizado. Y la tradición no es institucional» (170404Cu3). Es decir, si la supervivencia de los talleres recae en las instituciones, las tradiciones corren el riesgo de perder toda es raíz comunitaria anteriormente mencionada. Desde México hablan cómo «tenemos que despertarnos en el presente para lograr algo, pero sí que se está viendo que estamos intentando resistir...» (190626Mx4). Desde Chile también concuerdan con eso, «Entonces eso es, seguir resistiendo fundamentalmente» (161114Ch1).

En resumen, las entrevistadas tienen un futuro desafiante: por un lado, no deben desarraigarse, es decir, tienen que ser conscientes de la raíz de sus tradiciones y preservarla. Igualmente, tienen que seguir ofreciendo alternativas a las fiestas comunitarias para que se asegure la transmisión, siendo los talleres espacios para reunirse y tejer redes, sin dejar que las instituciones contaminen sus espacios. Es decir, tienen que seguir resistiendo, despertando consciencias en el presente para seguir construyendo en el futuro.

5. Discusión y conclusiones

Asegurar la supervivencia de la improvisación oral y de la memoria colectiva en el mundo de la inmediatez y el olvido que vivimos es tarea ardua. Además, incorporarse como sujetos femeninos con agencia propia en tradiciones profundamente masculinizadas dificulta aún más su misión. Teniendo esto en cuenta, las voces entrevistadas son conscientes de que se requiere hacer una mirada atrás para aprender del pasado y poder mirar hacia el futuro con optimismo.

Así, las entrevistadas, al reflexionar acerca de cómo entienden su tradición, coinciden en que todas ellas son producto del sincretismo cultural generado a raíz de la invasión colonial. Ven cómo confluyen la décima espinela ibérica con la poesía prehispánica y las tradiciones africanas provenientes de la trata de esclavos. Además, su entendimiento se alinea con lo propuesto con García de León (2016), Olea (2011) y Díaz-Pimienta (2014) cuando hablan de la complejidad que caracteriza a la improvisación oral. Por otro lado, coinciden al explicar cómo entienden la figura de la improvisadora; subrayan la responsabilidad que supone ser transmisoras de tradiciones ancestrales, toman como ejemplo al cantor rural y no se consideran centro de la fiesta comunitaria, coincidiendo así con Figueroa (2007) o Díaz-Pimienta (2014) en cuanto a su descripción del rol del improvisador. En relación a la evolución de sus tradiciones, las participantes muestran la diferencia entre cada una de las realidades, si bien todas subrayan que la presencia de la improvisación en los núcleos urbanos ha supuesto un cambio en sus tradiciones, especialmente en cuanto a los espacios en los que tienen lugar sus eventos. La ciudad es un espacio para la experimentación y la renovación artística, y esto se transmite posteriormente en las áreas rurales, lo que contribuye a la supervivencia de la improvisación oral.

Las entrevistadas afirman que la tradición sigue más viva que nunca; precisamente, aseveran que el entretejido generado entre las diversas tradiciones orales alrededor del mundo ha permitido que se siga dando la transmisión oral intergeneracional. Los encuentros internacionales han servido para crear sinergias y transmitir ideas entre las tradiciones, y las redes sociales son herramientas excelentes para llegar a gente más joven. Con todo, ellas están convencidas de que la transmisión se tiene que dar desde una premisa inamovible: conservar la raíz comunitaria de cada una de estas tradiciones. Si se pierde esta noción de comunidad, y la improvisación oral se convierte en un mero producto de la cultura de masas, acabarán perdiendo su sentido creativo, tal y como ocurrió en el siglo XX (Cardona y Rinaudo, 2017; López, 2014). Por ello, y partiendo del ejemplo del Movimiento Jaranero (Gottfried, 2005), resulta indispensable que estas tradiciones se abran a la experimentación, pero sin perder su centro: los fandangos, huapangos, controversias y fiestas comunitarias.

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

Todas coinciden en que el centro de la improvisación oral son las fiestas y eventos comunitarios. Sin embargo, también son conscientes de que, para que continúe la transmisión, y sobre todo para incentivar la presencia femenina, se requiere de actividades específicas para formar a las más jóvenes. Para ello, los talleres de improvisación y música son esenciales. Las entrevistadas insisten en la importancia de estos espacios, de cómo a través de ellos ellas se han formado; de hecho, en muchos casos han recibido la formación a través de las metodologías lúdicas de Palafox (2015) o Díaz-Pimienta (2016).

Los talleres de formación son, además de espacios para la formación de futuras generaciones, lugares en los que se da pie a la transmisión de la tradición y a la experimentación. De cualquier forma, esto es algo que ya está ocurriendo en las tarimas de México, Chile y Cuba. La sola presencia de estas mujeres en el escenario hace notoria esta experimentación, aunque en Cuba, por ejemplo, son conscientes de los inconvenientes que se encuentran al cantar con compañeras, como puede ser la limitación de los temas a tratar. Por otro lado, en Cuba, México y Chile se experimenta con géneros musicales urbanos e introducen elementos del teatro que otorgan otra complejidad a su improvisación. Con todo, en México y en Chile, muchas coinciden en que la apertura en los temas ha sido el mayor punto de experimentación, ya que versan sobre temas que antes no tenían cabida. Se habla de los derechos de las mujeres (Palafox Méndez, 2013), se denuncia la violencia contra las mujeres (Godínez Rivas, 2019); de hecho, ellas mismas son conscientes y con su testimonio denuncian el acoso recibido en forma de cortejo en algunos eventos. Hablan de temas tabú para las mujeres en los espacios públicos: política, el derecho al aborto, o su sexualidad, entre otros (Meléndez Fuentes, 2021).

Admiten que les quedan aún terrenos por explorar e ir haciéndolos propios. Por ejemplo, para algunas de nuestras protagonistas, el humor es un terreno farragoso; de hecho, consideran que lo que para algunos es humor para ellas es una ofensa, un instrumento hegemónico más, algo en lo que concuerdan las entrevistadas con el trabajo de la bertsolari vasca Ane Labaka (2021). Igualmente, Labaka (2021) también subraya cómo el humor se está usando como instrumento de subversión y contrapoder por parte de algunas participantes de la escena cultural vasca. Para todas ellas, el humor es una herramienta para construir desde la igualdad. Por lo tanto, el humor sigue siendo un terreno en el que las entrevistadas están buscando su espacio.

Todas nuestras entrevistadas son conscientes de las singularidades de sus respectivas tradiciones. Con todo, coinciden en estar abiertas, bien sea en forma de nuevos temas o bien en forma de nuevos eventos que inviten a seguir transformando el paradigma. Lo que queda claro es que estas improvisadoras perciben un futuro en el que, mientras esa raíz comunitaria exista, se seguirá creando, se seguirán rompiendo estructuras obsoletas y se mantendrá la improvisación oral. Este artículo recoge una pequeña muestra de los diversos movimientos feministas que surgen en la improvisación oral; por ello, queremos cerrar este trabajo con una estrofa del "Manifiesto decimista" (Argüello et al., 2022:4) que encapsula muchas de las declamas de estas creadoras:

> Florece este colectivo
> de poesía activista
> que combate lo sexista
> y el patriarcado abusivo.
> Con potencial expresivo
> y en verso comunitario
> proclama lo necesario

ISSN: 2173-0695 DOI: 11.17561/blo.v13.7523

para cambiar este mundo
versificando el profundo
dolor del abuso diario.

Tabla aclaratoria sobre la clasificación de las voces:

Para facilitar la identificación de las voces entrevistadas, recogemos a continuación en forma de tabla la manera en la que hemos codificado las voces. Primeramente, nos hemos basado en la fecha de realización de la entrevista; para ello hemos usado el formato aa/mm/dd, siguiendo el estándar definido por la norma ISO 8601 (que en nuestra clasificación se ajusta a la posición de las fechas en euskera). Posteriormente hemos abreviado el país de procedencia y hemos numerado del 1 al 5 dependiendo del año de nacimiento, logrando el código final de la última columna.

FECHA DE LA ENTREVISTA	ORIGEN	AÑO DE NACIMIENTO	CÓDIGO FINAL
09/11/2016	Ch- Chile	1960 (1)	161109Ch1
20/11/2016	Ch- Chile	1967 (2)	161120Ch2
15/11/2016	Ch- Chile	1973 (3)	161115Ch3
14/11/2016	Ch- Chile	1981 (4)	161114Ch4
25/11/2016	Ch- Chile	1984 (5)	161125Ch5
28/03/2017	Cu-Cuba	1961 (1)	170328Cu1
30/03/2017	Cu-Cuba	1989 (2)	170330Cu2
04/04/2017	Cu-Cuba	1991 (3)	170404Cu3
30/03/2017	Cu-Cuba	1992 (4)	170330Cu4
28/03/2017	Cu-Cuba	1999 (5)	170328Cu5
19/05/2019	Mx- México	1965 (1)	190519Mx1
04/05/2019	Mx- México	1981 (2)	190504Mx2
30/05/2019	Mx- México	1983 (3)	190530Mx3
26/06/2019	Mx- México	1991 (4)	190626Mx4
30/06/2019	Mx- México	2001 (5)	190630Mx5

Bibliografía

Amodio, Marc C. (2020): *John. Miles Foley's World of Oralities. Text, Tradition, and Contemporary Oral Theory*, Leeds: ARC Humanities Press. DOI: https://doi.org/10.1515/9781641893398

Aravena, Rodrigo (2018): «Algunos elementos para la puesta en valor de la paya como género diferenciado en el Canto a lo Poeta en Chile. Experiencias y fundamentos de la paya en Chile», Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2018), *Actas del I Congreso Internacional de la Paya*, Centro Nacional del Patrimonio Inmaterial. URL: <https://www.bpdigital.cl/info/experiencias-y-fundamentos-de-la-paya-en-chile-descarga-libre-00313611>

Argüello, Araceli Juliana, Battle Lathrop, María B., Beltrán, Nayla, Guerra Berrios, María Haydée, Guevara González, Sirani y López, Caro (2022): «Manifiesto

Decimista», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 26. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/14-manifiesto-decimista.pdf >

Astorga, Francisco (2000): «El canto a lo poeta», *Revista musical chilena*, 54 (194). DOI: http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400007

Baeza, Ana Maria (2014): «La poesía en Décima en los paradigmas de la modernidad y el arte contemporáneo», *Sinergies*, 11, pp. 45-66. URL: <https://gerflint.fr/Base/Chili11/baeza_saliwonczyk.pdf>

Baeza, Ana Maria (2016): «Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural», *Taller de Letras*, 58, pp. 11-27. DOI: https://doi.org/10.7764/tl5811-27.

Cardona, Ishtar (2011): «Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural», *Revista de literaturas populares*, 11 (1), pp. 130-146. URL: <http://hdl.handle.net/10391/2791>

Cardona, Ishtar y Rinaudo, Christian (2017): «Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición 'afro' de una práctica transnacional», *Desacatos*, 53, pp. 20-37. URL: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01447631/document>

Castillo, Yunisleidys y Santiesteban, Ernan (2019), «Los talleres de repentismo infantil y su importancia para el desarrollo cultural de las Tunas», *Didasc@lia: Didáctica y Educación*, 10 (3), pp. 202-211. URL: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7248015>

Contreras, Antonieta (2018): «Como aprendí el oficio de payadora», *Experiencias y fundamentos de la paya en Chile*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, *Actas del I Congreso Internacional de la Paya*, Centro Nacional del Patrimonio Inmaterial. URL: <https://www.bpdigital.cl/info/experiencias-y-fundamentos-de-la-paya-en-chile-descarga-libre-00313611>

Del Valle, Teresa (1991): «El espacio y el tiempo en las relaciones de género», *Historia de la Antropología Social: escuelas y corrientes*, 170-92. URL: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5202631.pdf>

Della Valle, Giuliana (2004): «La decima improvvisata a Cuba», Tesis de Licenciatura, Universidad de Siena.

Díaz-Pimienta, Alexis (2014): *Teoría de la Improvisación Poética (3ª Edición)*, Almeria, Scripta Manent.

Díaz-Pimienta, Alexis (2016): «La improvisación poética es un 'juego muy serio'. Aprender improvisando, improvisar aprendiendo», Ponencia presentada en *VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE)*, San Juan, Puerto Rico, 15 a 18 marzo. URL: <https://www.academia.edu/33790249/SECCI%C3%93N_III_HISPANOAM% %89RICA_Y_LA_ESENCIA_DE_LA_LENGUA>

Figueroa Hernández, Rafael (2007): *Son jarocho: Guía histórico-musical* CONACULTA -FONCA.

Flick, Uwe (2004): *Introducción a la Investigación cualitativa*, Madrid, Morata.

Flick, Uwe (2014): *La gestión de la calidad en Investigación Cualitativa*, Madrid, Morata.

Flick, Uwe (2015): *El diseño en Investigación Cualitativa*, Madrid, Morata.

Flores Martínez, Jesús Alberto y figueroa saavedra, Miguel (2018): «Procesos de resistencia cultural y mantenimiento del paisaje sonoro: el caso del son el canario indígena», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 21-22, pp. 1-21. URL: <https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/2-trans-2018.pdf>

García de León, Antonio (2016): *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

Godínez Rivas, Gloria L. (2019): *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*, Xalapa, Universidad Veracruzana.

Gottfried, Jessica A. (2005): «El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz», Tesis de Máster, Universidad de Guadalajara.

Kabeer, Nalia (1999): «Resources, agency, achievements: reflections and measurements of women empowerment», *Development and Change*, 30 (3), pp. 435-464. DOI: https://doi.org/10.1111/1467-7660.00125

Labaka Mayoz, Ane (2021) *Algara mutilatuak. Umorearen aho bikotasunaz, feminismotik*, Pamplona, LISIPE Susa.

Lasarte Leonet, Gema, Vizcarra Morales, María Teresa, Perales-Fernández-de-Gamboa, Andrea y Fernández Rodríguez, Vanesa (2020): «Las mujeres bertsolaris, agentes en su incorporación a la escena pública», *Boletín de Literatura Oral*, 10, pp. 249-264. DOI: https://doi.org/10.17561/blo.v10.5102.

León-Portilla, Miguel (1984): *Literaturas de Mesoamérica*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública.

Leyva, Waldo (2016): *La décima en la tradición lírica de Hispanoamérica*, Ciudad de México, Ponciano Arriaga.

López, Yunet (2014): «Un diluvio de diez gotas. Libro de entrevistas a improvisadores, músicos, investigadores y otras personalidades del repentismo en Cuba», Tesis Doctoral, Universidad de La Habana, 2014.

López Lemus, Virgilio (1999): *La décima constante: las tradiciones oral y escrita*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz.

Lord, Albert (1960): *The Singer of Tales,* 2nd Edition, Boston, Harvard University Press.

Meléndez de la Cruz, Juan (2002): «El son jarocho en el sur del estado de Veracruz y su desarrollo en los últimos veinte años (1981-2001)», Ponencia presentada en el Foro académico del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan.

Meléndez Fuentes, Daniela (15 mayo 2021): Composición de nueva versada [vídeo], *Primer Coloquio Internacional El Son Jarocho en Perspectiva*. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/103179828568531/videos/832003371034272>

Mendoza, Vicente T. (1984): *Panorama de la música tradicional de México*, Ciudad de México, Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Mercado, Claudio (2014): *Chosto Ulloa–Santos Rubio. Dos cantores nombrados*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. URL: <http://precolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2017/12/Chosto-Ulloa-y-Santos-Rubio.-Dos-cantores-nombrados.pdf>

Muñoz, Diego (1947): *Abraham Jesús Brito, Poeta popular nortino*, Santiago de Chile, Gutenberg.

Olea, Humberto (2011): «El canto a lo poeta, una genealogía incompleta», *Revista chilena de literatura. Sección Miscelánea*, 78, pp. 1-20. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/17905/18698.

Palafox Mendez, Ana Zarina (2013): «Mexiko, tradiziozko musika genero ezberdinetan inprobisatzeko estilo eta estrofa moldeak», *Bertsolari aldizkaria*, 91, pp. 142-165.

Palafox Mendez, Ana Zarina (2015): *Jugando con la rima. Técnicas lúdicas para el aprendizaje del verso improvisado en México*, San Miguel de Allende, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.

Pérez de Arce, José (2007): «El guitarrón chileno y su armonía tímbrica», *Resonancias*, 11 (21), pp. 22-55. URL: <http://resonancias.uc.cl/es/N-21/el-guitarron-chileno-y-su-armonia-timbrica.html>

Reuter, Jans (1984): *La música popular de México*, Ciudad de México, Panorama. DOI: https://doi.org/10.2307/780114

Rippes Salas, Marianne (2018). El oficio de los payadores. Desarrollo de comunidad, identidad y profesión de los cultores chilenos de la zona central, 1954-2000. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.

Rivera, Anny (1980). El público del canto popular. Santiago de Chile: Ceneca.

Rodríguez Hernández, Agustín (2018): «La Décima popular: lenguaje común de tradiciones Hispanoamericanas en el festival de Xichú», *Música Oral del Sur*, 17, pp. 485-503. URL: <http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/371/rodriguez-hernandez>

Román, Domingo (2011): «La poética de los poetas populares chilenos», Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística, Universidad de Barcelona. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/78795/DARMO_TESIS.pdf

Salvi, Luca (2011): «La improvisación poética hoy: el repentismo cubano entre tradición, academia y contemporaneidad», in *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, editado por Miguel Carrera, Ana M. Cabello, Malvina Guaraglia, Federico López-Terra, Cristina Martínez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 193-203.

Sánchez García, Rosa Virginia (2002): «Diferencias formales entre la lírica de los sones huastecos y de los sones jarochos», *Revista de literaturas populares*, 2 (1), pp. 121-152. URL: <http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2579>

Sánchez García, Rosa Virginia (2005): «Hacia una tipología del son en México», *Acta Poética*, 26 (1-2), pp. 399-424. DOI: https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.176

Spivak, Gayatri Chakravorty (1993): «Can the subaltern speak? », In *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, editado por Patrick Williams y Laura Chrisman, London, Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.

Trapero, Maximiliano (2002): «La poesía improvisada y cantada en España», In *La palabra. Expresiones de la tradición oral*, editado por José Manuel Fraile, Salamanca: Centro de Cultural Tradicional Castellano, pp. 95-120.

Trapero, Maximiliano (2008): «El arte de la improvisación poética: Estado de la Cuestión», en *La voz y la improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, pp. 6-33.

Zizi, Daniela (2013): «El arte de la improvisación en Cerdeña y Cuba: Dos formas de cantar en poesía», *Cultura latinoamericana*, 1 (17), pp. 159-177.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2022
Fecha de aceptación: 19 de enero de 2023