

Boletín de Literatura Oral



4 (2014)

Todos
los derechos reservados.
Quedan rigurosamente prohibidas, sin
la autorización escrita de los titulares del *copyright*,
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la
reprografía y el tratamiento informático, y la
distribución de ejemplares mediante
alquiler o préstamo
públicos.

© 2014 de la edición:
Cristina CASTILLO MARTÍNEZ
Boletín de Literatura Oral, vol. IV
I.S.S.N.: 2173-0695

El *BOLETÍN DE LITERATURA ORAL* es una publicación anual dedicada a la Literatura Española de tradición oral. Su objetivo es, en primer lugar, difundir las grabaciones de romances, canciones, leyendas, cuentos y otras manifestaciones literarias de transmisión oral registradas en el archivo sonoro del *Corpus digital giennense de Literatura de transmisión oral* coordinado por David Mañero Lozano. Esta iniciativa, surgida a raíz de un proyecto de innovación docente llevado a cabo en la Universidad de Jaén, se propone aportar un conjunto de textos que nos permitan estudiar la pervivencia de la literatura de transmisión oral en la provincia de Jaén. Asimismo, el *BLO* está abierto a toda contribución científica relacionada con su ámbito de estudio, no necesariamente circunscrito a las composiciones recogidas en la provincia de Jaén, para lo que se ha formado un Consejo editor encargado de revisar las aportaciones recibidas y, en su caso, decidir su evaluación anónima por parte de dos revisores externos.

Los interesados en remitir sus propuestas de artículos u otro tipo de colaboraciones al *BLO* deben dirigirse a la siguiente dirección de correo electrónico:

redaccionblog@gmail.com

Todas las solicitudes han de indicar como tema del correo la especificación «artículo para revisión».

La correspondencia que no pueda realizarse por vía electrónica puede dirigirse a:

Cristina Castillo Martínez
Departamento de Filología Española
Facultad de Humanidades
Universidad de Jaén
Campus de las Lagunillas
23071-JAÉN. ESPAÑA

En cuanto a los criterios de presentación de originales, se tendrán en cuenta las siguientes indicaciones:

1. EXTENSIÓN. Las contribuciones, que deberán acompañarse de un resumen en español y en inglés, tendrán una extensión aproximada de 30 páginas (*ca.* 11.000 palabras) en el caso de los artículos; 15 páginas (*ca.* 7.000 palabras), las notas o documentos informativos; y 3 páginas (1300 palabras), las reseñas, que deberán tratar sobre publicaciones dedicadas a la literatura de tradición oral.

2. CITAS TEXTUALES Y EJEMPLOS. Las citas textuales irán entrecomilladas cuando tengan una extensión de cinco líneas o menos, o bien en párrafo sangrado cuando ocupen seis líneas en adelante o se trate de textos especiales, como los poéticos. A continuación de la cita textual se indicará entre paréntesis el apellido del autor, año de la publicación, dos puntos, número(s) de la(s) página(s). Ejemplo:

La propuesta de substitución de las llaves perdidas hecha por el marido se puede interpretar como una afirmación del poder de éste para subsanar una pérdida (González, 2001: 57).

Se hará uso del mismo recurso en las citas indirectas y remisiones. Ejemplo:

En los últimos años, han desaparecido muchos prejuicios contra los romances de ciego, de lo que son muestra las encuestas realizadas en la comarca de Martos (véase Checa, 2005: 139-202).

3. USO DE COMILLAS. Se emplearán comillas dobles («») en todos los contextos, salvo cuando deban emplearse comillas dentro un texto ya entrecomillado, en cuyo caso de recurrirá a las comillas altas (‘’). Como salvedad, se emplearán comillas simples para dar cuenta del significado o traducción de términos o sintagmas breves, como en el siguiente ejemplo: «arcaísmos como el neutro *al*

‘otra cosa’ o la conjunción adversativa *maguera*».

Las comillas de citas y llamadas a pie de página deberán situarse antes de la puntuación, no después. Ejemplo: *...ecdótica*», o *...ecdótica*¹; pero no: *...ecdótica*;²

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Las referencias bibliográficas se colocarán al final del trabajo, dispuestas alfabéticamente por el apellido del autor o editor (en el caso de las fuentes primarias) y de acuerdo con el siguiente orden: apellidos (VERSAL y VERSALITAS), nombre del autor o autores (redonda), año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c... cuando se fi-

chen varias contribuciones de un mismo año), título del artículo (entre comillas) o del libro (en cursivas), título de la revista a la que pertenece el artículo (en cursivas), lugar de publicación y editorial (de los libros), número (de las revistas) y, finalmente, páginas. Ejemplo:

FRENK, Margit (1982): «*Lectores y oidores*. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.

DIRECTORA / EDITORA

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)



SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Juan García Única (Universidad de Granada) y Juan Luis Fuentes Nieto (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

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)

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)

José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)

Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)



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)

Joseph T. Snow (Michigan State University)



REVISORES EXTERNOS

Óscar Abenójar (Universidad de Alcalá)

Tamar Alexander (Universidad Ben Gurión del Néguev)

Francisco Bautista Pérez (Universidad de Salamanca)

Eva Belén Carro Carbajal (Universidad de Salamanca)

Santiago Cortés (Universidad Nacional Autónoma de México)

Jose Joaquim Dias Marques (Universidad del Algarve)

Paula García Ramírez (Universidad de Jaén)

Luis Díaz González-Viana (CSIC, Madrid)
José Luis Garrosa Gude (Universidad de Alcalá)
Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)
Abraham Madroñal (CSIC, Madrid)
Hilary Pomeroy (Universidad de Londres)
Marcial Rubio Árquez (Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara)
Flor Salazar (Universidad Complutense de Madrid)
María Sánchez Pérez (CSIC, Madrid)
Ana Valenciano (Universidad Complutense de Madrid)
Juan Miguel Valero Moreno (Universidad de Salamanca)

Índice

ARTÍCULOS.....	9
Claudia CARRANZA VERA	
«Se lo llevó El Chamuco». El trato familiar hacia el Diablo en algunos ejemplos de la literatura oral de México.....	9
César Pascual ROMERO CASANOVA	
Estudio de un corpus de narraciones orales que explican el origen de seudogentilicios	29
Karla ARAYA	
Anancy stories beyond the moralistic approach of the western philosophy of being.....	43
Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA	
A vueltas con el brindis de los curacas: un cuentecillo tradicional en la narrativa peruana.....	53
NOTAS.....	63
Carlos NOGUEIRA	
Arnaldo Saraiva y las literaturas marginales y marginalizadas.....	63
CORPUS.....	77
Pilar CASADO GUTIÉRREZ	
Cancionero de Jaén (1989).....	77

«Se lo llevó El Chamuco».
El trato familiar hacia el Diablo en algunos ejemplos
de la literatura oral de México

Claudia CARRANZA VERA
(El Colegio de San Luis, A.C.)

ABSTRACT. This article is a review of some lexical examples and texts from oral literature, in which it can be seen the representations that have being given to the Devil and to the Hell in mexican culture. The analysis focuses on the folklore devil and analyzes the functions of this representations, which serves as a catalyzer for some of the emotions, positive and negative, of the Mexican society.

RESUMEN. Este estudio realiza una revisión de algunos ejemplos léxicos y de textos provenientes de la literatura oral actual (paremias, coplas, narraciones), en donde es posible apreciar las representaciones que suelen hacerse del Diablo y del Infierno en México. El análisis se centra en el diablo folklórico y analiza las funciones que este personaje puede tener para exponer y catalizar algunas de las emociones, positivas y negativas de la sociedad mexicana.

KEYWORDS: devil, oral tradition, spell, bingo, traditonal song.

PALABRAS-CLAVE: diablo, tradición, conjuro, lotería, canción.

Hablar del Diablo y su Corte resulta problemático, por no decir que imposible para un estudio breve como el que pretendo realizar aquí, en primer lugar, como es lógico, por el simbolismo y el inagotable trasfondo histórico, cultural y social de este personaje¹. México, no cabe duda, importó al Diablo ortodoxo y también adoptó fácilmente a los diablillos que se encuentran en otras culturas, esos, a decir de Burton Rusell, personajes «folklóricos» que en realidad provenían y tenían las características de «otros conceptos», de dioses «paganos» que fueron satanizados por la religión oficial (1995: 67-100). Algo similar ocurrió en México, en donde las deidades indígenas se identificaron rápidamente con demonios de todo tipo.

El personaje sin duda ha tenido fortuna en nuestro país, en donde se le identifica como una entidad maligna y terrible, pero a la vez suele representarse como el ser cómico e incluso picaresco, un ser «que pocas veces asusta y las más recibe un trato familiar» (Masera, 2004: 444) y que en algunos casos también funciona como catalizador de conflictos sociales, económicos e incluso religiosos.

El punto que me gustaría tratar en las siguientes páginas es el del «trato familiar» que damos al Diablo en México, y que se refleja en el lenguaje cotidiano: en los nom-

¹ Cabe mencionar que importantes investigaciones se han hecho ya a partir de nuestro personaje en México, sobre todo durante el Virreinato, que es cuando la evangelización impone los dioses y demonios judeocristianos a las creencias y prácticas precolombinas. Al respecto, véase Javier Ayala, *El diablo en la Nueva España*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2010; Fernando Cervantes, *El diablo en el Nuevo Mundo. Impacto del diabolismo a través de la colonización de Hispanoamérica*, Barcelona, Herder, 1996. Félix Báez-Jorge, *Los disfraces del diablo. (Ensayo sobre la reinterpretación de la noción cristiana del Mal en Mesoamérica)*, Universidad Veracruzana, 2003.

bres que otorgamos a determinados objetos, en dichos, refranes, versos, coplas², canciones infantiles, juegos y algunas narraciones en las que, por otra parte, puede llegar a percibirse un trasfondo de lucha o de inconformidad.

Es necesario aclarar que por lo pronto me centraré únicamente en la percepción occidental, mestiza, tomando en cuenta que la cultura de la mayoría de los mexicanos tiene importantes sincretismos con las culturas indígenas, pues México es un país con innumerables lenguas y variantes, y por lo tanto diferentes maneras de percibir la realidad, la vida, la muerte, las costumbres, y que por lo mismo pueden tener distintas explicaciones e ideas sobre el mundo.

Asimismo, es importante tomar en cuenta que si bien en ambos casos coexiste la visión oscura, tenebrosa y amedrentadora de nuestros personajes, no es esa la parte que en esta ocasión trataré, sino la hilarante, aquella que se reconoce desde la manera en la que nos dirigimos al «Amigo».

1. TODOS SUS NOMBRES

Se dice que los nombres que damos a entidades sobrenaturales funcionan como eufemismos, «para restarle importancia y poder, de esa manera, dominar mejor el miedo que le produce», decía Lope Blanch, pero, además, agregaba «Las otras causas –tabú, superstición, convencionalismo social– intervienen también sin duda en la formación de este léxico particular, pero –destacaba el investigador– para hablar sobre el caso concreto del tratamiento que en México damos a la Muerte, estas causas se dan «en proporción mucho menor que el humorismo» (1963: 11-12).

Al Diablo, al igual que a la Muerte, se le suele dar un trato de parentesco en muchos lugares de México, en donde se le denomina con esa «irrespetuosidad, esa confianza festiva» (Lope Blanch, 1963: 5) y por eso lo llamamos «Compadre» o «Amigo». En otros lugares se le suele conocer como el: Patetas, Patotas, Panfletas o «Patas de cabra», «El Cachudo», y en las leyendas en donde puede o no ser amigable se le dan nombres como: El Catrín, El Malo, la Cosa Mala, Demoño, Maldito.

Hay cierta normalidad en los nombres cómicos que suelen darse al «Ángel caído». Ya en el siglo XVII, Luis Vélez de Guevara, Francisco Rojas Zorrilla y Mira de Amescua decían que los mismos diablos «se andan de chacotas, / pues se ponen tales nombres» (Chevalier, 1999: 84). Como comenta José Manuel Pedrosa,

La tensión entre la seriedad que la Iglesia se empeñó en atribuir a las representaciones y descripciones del diablo y la parodia humorística que preferían tanto los escritores no ortodoxos como el pueblo encuentra asimismo reflejo en los nombres que unos y otros atribuían al maligno. Si los propagandistas eclesiásticos elaboraron extensos e impresionantes elencos de nombres llamativos y solemnes, enraizados en étimos hebreos, griegos o latinos, el pueblo inventó, como respuesta, todo tipo de sobrenombres y de apodos decididamente cómicos, ridículos y hasta vulgares. No era raro, en las actas de procesos inquisitoriales, encontrar al diablo identificado por los nombres de *Peregrinillo raro o grande, Capitán, Cochero, Patilla, Pateta, Pero Cuartos, Pérez Macarrón, Pedro Botero*, o por los epítetos chirigoso, garroso, picarillo, bullaqué, barbarote... (Pedrosa, 2004: 87)³.

² Un trabajo que es imprescindible para el estudio del diablo en el Cancionero, desde el Virreinato hasta el siglo XX, es el de Mariana Maserá, 2004.

³ Otros nombres que podemos encontrar en el siglo XVII, podrían ser: «Asmodeo, *Barrabás*, Satanás, Belcebú, Capitán, Cayfás, Sordillo, Modorrón, Zamarrón, *Brazos de yerro*, Pelón, Soplón, el citado Patalón, Orejón, Galfarrón (ff. 64-64v), la lista se amplía un poco más adelante con los nombres Melón, Manazas, *Ojazos*, Mentecato, Revoltoso, Ventoso, Lanón, Dragón, Culebrón, Serpiente, Sierpe oscura, Abejón, *Moscón*, Cazcarrión, Trillón, Piernas gordas, Brazos de lana, Caxcón, *Montañés*, Bozón, Deseo,

En las comunidades indígenas, se le da el nombre de «Diablo» a otras entidades que anteriormente fueron dioses o seres sobrenaturales. Así, por ejemplo, entre los p'urhépechas de Michoacán, suele confundirse al Maligno con la Japingua o la Miringua. En Oaxaca: «el mazateco “Chat'ó”, el tacuate “Cui'na” o el “Ra'ñava'ha” mixteco» (Marroquín Zaleta, 45). Otros «señores», dioses o seres de la naturaleza como: Tlaccatecolotl, Coyodiablo, Tecocolhktetl, también pueden identificarse alternativamente como el Diablo entre los nahuas. Otros nombres de aparente raíz africana es el Mandinga, o el Candinga.

Suelen considerarse sinónimo del Maligno a Judas «símbolo del mal y de la traición se identifica a cada instante en la mente popular con el demonio», «Pifas se relaciona actualmente con el diablo en la frase estereotipada “llevárselo Pifas” = ‘morir’, a través de Gestas ‘ladrón y demonio’» (Lope Blanch, 1963: 31).

Todos los diccionarios coinciden con que «El Chamuco» es el «Nominativo familiar del diablo», ninguno suele dar una etimología clara. Nosotros podríamos aventurar que es un nahuatlismo que podría estar emparentado con voces como: ‘chamaco’ (ca), que a decir de Santamaría provendría de la voz azteca *chamua*, engruesar, o de *chamauac*, grueso, y que se refiere a muchachos o niños. También está cercano a la voz ‘chamagoso’, de *chamactic*, que es «cosa gorda y crecida, o cosa basta, como lana grueso y que significa: “persona vestida de jerga, mal prejeñado /vulgar, deslucido”». Tendría sentido, si tomamos en cuenta que el Diablo representa virtudes negativas, entre estas, la falta de limpieza y la tosquedad⁴.

Quizá por esta razón una revista de sátira política de México recibe el nombre *El Chamuco y los hijos del averno*, y en ella los ilustradores, entre estos algunos de los más importantes moneros de México, representan, de forma grotesca, a políticos y acciones que resultan por demás absurdas, ridículas, por no decir que injustas y nefastas⁵.

Robador de buenos deseos, Narigón, Dentón, *Soplón*, Malvado, Uñas largas, Botador, Joro, Eltierto, Espíritu fetidísimo, Infernal y el citado *Ropasuelta* (f. 181)», (Madroñal, 2001: 335).

⁴ Y quizá también podrían tener una asociación con la voz ‘chamico’: «(Del quichua, *chaminco*./ Del maya *sham*, retardar; *mi*, negación, e *ik*, respiración [...]). Planta solanácea de propiedades narcóticas enervantes y venenosas común en toda América; también llamada *estramonio* y, además higuera infernal, *toloache*, yerba del diablo [...]. Por errata inadvertida, el Diccionario manual dice *chamigo*» (Santamaría, 2005).

⁵ El Diablo ha tenido mucho éxito en la prensa satírica de México pues antes de esta revista se encuentra otra que comenzó a publicarse por los humanistas del siglo XIX y que también emplea al Diablo en sus ilustraciones, sus títulos eran: *El Ahuizote* y más adelante, *El hijo del Ahuizote*. Respecto a esta revista y su importancia, véase *El país de «El Ahuizote». La caricatura mexicana de oposición durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876)*, Rafael Barajas Durán «El Fisgón», México, Fondo de Cultura Económica, 2005.



Cuando se dice que a alguien «se lo llevó el Chamuco», eso implica que «pasó a mejor vida». Lope Blanch agregará a este significado que «en el habla rústica de algunas zonas del interior, “llevárselo el charro” es equivalente al de “llevárselo el Chamuco”» (1963: 31). El último de los casos se debe a una asociación con leyendas que aseguran que este personaje se presenta ante sus víctimas vestido con un traje de charro negro o como «El Catrín», nombres con los que también suele ser conocido nuestro personaje, que por lo regular representa a hombres poderosos, bien vestidos, elegantes, atractivos, es decir, a personajes tipo que, por un lado, se «vinculan [...] con determinados valores mundanos que permiten asociarlo a la seducción y la tentación» (Ramírez González, 2014: 148), y, por otro, representan también anti-valores, como el despotismo, la soberbia, la vanidad e incluso la avaricia. Un ejemplo, recogido en Guadalcázar, San Luis Potosí, en mayo de 2010, nos dará una idea de esta percepción del diablo:

—¡Diablo, quiero platicar contigo! Bueno, pus entonces este...

—¿En qué forma quieres conocerme?

—Ah, pus, bueno, un charro a caballo.

—Bueno, ta bueno. Ahí te hallo al rato.

Y ya que iba caminando así, sin pensarlo.

Cuando nomás ahí en la esquina da vuelta el caballo, nomás le rechinaba así el ajuar que traía, la montura. Puro bueno.

Ya que llegó, y que ya, lo encontró.

—¡Quihubo! Yo soy el que te ando buscando.

—Ah, bueno. Entonces, ¿Qué era lo que querías?

—No pus es que ando fregado.

Y ya, que el diablo que saca un cigarro y que le dio.

—Fúmate un cigarro.

Y ya lo agarró el señor. Como un amigo ve, da, le ofrece un cigarro luego, luego. Pero que el señor se espantó. Él se estaba fijando a ver que hacía. Y que ya cuando iba a prender el cerillo para el cigarro, que nomás le hizo a la uña así [hace el gesto de prender fue-

go], en la montura: Prendió el dedo. Entons, que se espanta. Y ya no lo volvió a ver. Se espantó y se cayó de susto. Nomás con mirar el dedo que le prendió⁶.

2. OTRO CONCEPTO: EL CAZO MOCHO

La muerte, como acción, al igual que el Infierno tampoco gozan de mucho respeto en México, en donde es frecuente escuchar decir:

«irse a los apretados infiernos, irse de patitas o de cabeza al infierno, irse a las calderas de Pedro Botero⁷, irse (derechito) al infierno, al horno, a la hornilla o a la lumbre; caminar hacia el asador, irse a ver o a conocer los infiernos [...] irse a arder al infierno [...] y, con mayor rebuscamiento, muy ocasionalmente, arder en el averno, irse a las igníferas trojes y hallarse o estar ya bien frito [...] Se dice que alguien se largó o se fue con el diablo, o con Luzbel, que se fue a verle las barbas a Barrabás, que ya le está viendo la cola al demonio, o que ya el diablo ronca con él»⁸ «sacar boleta pa'l infierno»; «mandar a uno con el demonio o con Belcebú» (Lope Blanch, 1963: 60, 63 y 132).

Se suele decir: «chamuscarse en los infiernos»⁹ o bien, «irse directamente al *cazo mocho*»¹⁰. La última frase parece tener fortuna y se emplea desde el siglo XIX, a pesar de ello, no suele registrarse en los diccionarios de Mexicanismos, esto se debe a que sólo se emplea en algunos estados de la República Mexicana.

Respecto a su uso en la actualidad, recordemos la siguiente narración del escritor Guillermo Sheridan de un fenómeno ¿geológico? ocurrido hace algunos años en la Ciudad de México:

Hace unas semanas ocurrió algo aún más extraño: en pleno centro de la ciudad, luego de retumbar en sus centros la tierra unos minutos¹¹, varias alcantarillas lanzaron no agua (como es normal que no sea normal) sino unos elevados, ruidosos, potentes chorros de fuego (que es no normal no normal), como los escapes de un cohete lanzado al fondo de la tierra desde el cabo cañoveral urbano.

Predeciblemente, la turba perdió la calma (que nunca ha tenido) y corrió aterrada, clamando al Altísimo, segura de que en cualquier momento se rajaría el pavimento y la

⁶ Grabamos este relato como parte del Trabajo de Campo realizado en la materia de Literatura Tradicional de la Maestría en Literatura Hispanoamericana de El Colegio de San Luis, dirigida por la Dra. Mercedes Zavala. La transcripción que realizo de esta y otras narraciones orales que reproduciré en este artículo, la hago respetando, en la medida de lo posible, la oralidad del texto, de esta manera, la puntuación respeta las pausas del relato original, se respetan apócope coloquiales, como el *pus*, en lugar del 'pues', *quihubo* en lugar de 'qué hubo' ('¿qué ha pasado?', 'qué novedades hay?'). Y también se respetan las muletillas, como *este... o bueno*.

⁷ Me queda alguna duda respecto al uso que se le da a esta frase que en realidad proviene y se encuentra más viva en la tradición oral española. Sin embargo, puede ser que en los años en los que el lingüista hizo su recolección, sí se empleara en México.

⁸ También se dice «roncar con la catrina», equivalente también a morir (Lope Blanch, 1963: 35).

⁹ El verbo chamuscar podría tener algún parentesco con «chamuco», pues significa 'quemarse'. Según Santamaría (2005), la voz define a la acción de «vender afectos a precio menor que el corriente, para hacerse de fondos». Otras voces similares para el autor son «chamusquera» y «chamusquina», que se emplea en diferentes lugares como 'quemazón'. La última define, «en algunas partes de (Tabasco), castigo que alcanza a varios, o acción cuyos efectos reciben indistintamente muchas personas» (s.v. 'chamusquina').

¹⁰ Podría ser que en este caso la voz «mocho» tenga que ver con la carencia de una de las asas del cazo, lo que en realidad podría ser coincidente con la condición demoniaca de la imperfección. Pero también hay que recordar que en México el mocho es el «santurrón», como bien lo describe el *Diccionario de la Real Academia Española*, que es quien «cumple con las devociones y las prácticas de su religión con celo excesivo y poco juicio».

¹¹ «Retumbar en sus centros la tierra» es una cita proveniente del *Himno Nacional de México*.

gente caería en racimos derecha al **cazo mocho**. ¡Altas, bramantes columnas de fuego bíblico, con su habla arcaica de frases ominosas! Las explicaciones se antojan inverosímiles: unos cables quemados ¿generan esa cantidad de BTUs? Supuse que más bien el fenómeno obedecía a que la hedionda Coatlicue, que duerme bajo el estacionamiento de Bellas Artes, habría por fin largado un espantoso flato que llevaba cinco siglos preparando¹².

La frase sí se llega a emplear en el habla cotidiana y prueba de ello son comentarios que circulan en la red como el que sigue en contra del Gobierno de Jalisco: «Yo esperaba que no: que los gobernantes ladrones se fueran directamente al “cazo mocho” (como dice la gente al referirse al infierno) y que “los quemaran con leña verde...”»¹³.

Esta acepción que sin duda hace alusión a una cacerola, mal hecha, como todo lo demoniaco, en la cual hierven las almas del mismo modo que el chicharrón, también se puede encontrar en obras de diferentes autores, así, por ejemplo, Amado Nervo retrata una escena en la que un muchacho voyerista es reprendido por un mayor:

—¡Me vas a sacar canas verdes! ¿Quién te ha abierto los ojos, segundo Pedro de Urdemalas, para que hagas esas cosas? ¿Qué diría don Pascual, qué diría tu santa madre adoptiva, si supieran que, todavía con la leche en los labios, cometes actos tan pecaminosos y torpes?... Allá te lo hayas, hijo; allá te lo hayas. El **cazo mocho** es muy grande, y un día de estos cargan contigo todos los enemigos malos, para atormentarte *per saecula saeculorum* por donde más pecado hayas habido!...

Como Pascual en su casa no quebraba un plato, al parecer, siguiendo su tendencia al disimulo, que le permitía espiar solapadamente a las criadas y a su propia madrastra cuando se bañaban¹⁴.

La reprimenda se construye a partir de referencias hispánicas que también se encuentran en la tradición oral de México: como el nombre de Pedro de Urdemalas, y la cita del romance del Rey don Rodrigo, que sin duda combinan con la retahíla de regaños que involucran, incluso, una frase en latín proveniente del sermón dominical. Algo más oral es un relato como el que aporta Gregorio Torres Quintero en los *Cuentos colimotes*:

¿Qué era aquel trueno? Las viejas decían que era el hervor del **cazo mocho** en el infierno cuando los diablos le atizaban la lumbre; pero las gentes mejor informadas decían que en los acantilados de la costa había una honda cueva y que las olas del mar, cuando soplabla la borrasca, caían enormes y pesadas sobre la boca...

En recolecciones de narrativa oral, encontramos más ejemplos, un caso es el del siguiente cuento, que tiene como protagonista a Juan Pelos, una variante de Juan el Oso:

Al día siguiente, el padre le dijo: —Mira, Juanito, te voy a pedir otro favor. Necesito que me lleves esta carta a esta dirección. Es un viaje largo, así que dime qué necesitas llevarte.

¹² «El enigma de las alcantarillas», 11 de agosto de 2009, en *El Universal*, <<http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/45197.html>>. Consultado el 12 de diciembre de 2013.

¹³ «Promocionar y gastar del erario», Ramón Trejo Ramírez, Red Universitaria de Jalisco, 28 de octubre de 2013, <http://gaceta.udg.mx/G_notal.php?id=14788>. Consultado el 12 de diciembre de 2013.

¹⁴ Amado Nervo, *Obras completas*. Texto al cuidado de Alfonso Reyes, 49, Tomo VI. Se puede buscar en: <https://archive.org/stream/obrascompletasde06nervuoft/obrascompletasde06nervuoft_djvu.txt>. Consultado en 1 de octubre, 2013.

—Está bueno, dijo Juanito. Y leyó la dirección y le dijo al padre: —Pues nomás necesito unas tenazas.

Entonces, ya se fue y anduvo camine y camine hasta que llegó a donde decía la dirección, que era el infierno. Ahí lo habían mandado para que ya no volviera. Cuando llegó, todos los diablitos se le juntaban alrededor y él los aventaba y les decía: —Háganse para allá, yo quiero hablar con el jefe de ustedes, con el diablo grande. Así que vayan y háblenle.

Entonces, al poco, vino el diablo y le dijo: —¿En qué te puedo servir?

—Pues le traigo una carta que se la mandan desde un pueblo.

Y le dio la carta que decía: «Diablo, por favor cuando llegue Juan Pelos, échalo al **cazo mocho**». Y, pues el diablo lo iba a agarrar, pero Juan Pelos sacó sus tenazas y lo prensó primero. Y luego, lo amarró con todo y las tenazas. Se montó en el león y se fue de regreso al pueblo. Y al diablo lo venía arrastrando y se olía horrible.

Ya cuando iba a llegar al pueblo, unos hombres lo vieron y le fueron a decir al padre: —Padre, ahí viene Juan Pelos y trae arrastrando al diablo y va dejando una peste espantosa.

—No, dijo el padre, díganle que suelte a ese animal.

—Pues ya le dijimos, dijeron los hombres, pero no quiere y ya viene entrando al pueblo.

Y ya cuando entró, el padre le dijo: —Pero, muchacho, por qué traes a ese animal hasta acá, suéltalo.

—No, dijo Juan, yo se lo traigo para que usted hable personalmente con él y ya no le tenga que mandar cartas.

—Por favor, dijo el padre, ya suéltalo, hijo. No quiero saber nada de ese animal (Zavala, 2006: 17; respecto a este cuento, véase también Carranza, en prensa).

El infierno aparece constantemente en cuentos en donde no se le da mejor tratamiento a los diablillos, recordemos solamente el siguiente, proveniente de Michoacán, en donde un hombre, que promete decir la mentira más grande a una princesa, le cuenta que un día, hablando con San Pedro, le dijo:

—No señor; yo quiero conocer... el infierno; y entonces... lo llevó al infierno y *voltiaron* y *voltearon* y *voltiaron* y... por aquí, hasta que llegó a donde estaban todos los diablos. Y *ora* sí, todos los diablos, empezaron a *jaloniar* y todo; y todo; y luego, los chiquitos le jalaban los calzones, le jalaban los calzones; y entonces, él ya enojado, agarraba a los diablitos de la cola y les decía:

— Estos son chilitos en vinagre, en mi tierra. Y se los comía y se los comía (Medina, 2005: 112-113).

Y vale la pena recordar una estrofa suelta del *Cancionero folklórico de México* en donde el inframundo parece un espacio muy cercano:

Un diablo cayó al infierno,
y otro lo sacó,
y dijeron los diablitos:
«¿Cómo diablos se cayó?» (CFM, 9878).

La tradición oral en torno a los infiernos es más amplia, será objeto de otro estudio, el de los cuentos jocosos, casi siempre «étnicos», que hablan de la llegada del hombre al infierno y su escapatoria a partir de superar las pruebas impuestas por el Maligno. Por lo pronto nos quedaremos en un plano más terrenal, pues el Diablo tiene una presencia constante en la vida cotidiana, en primer lugar, en el habla.

3. EL CHAMUCO EN DICHOS Y REFRANES

El *Refranero Mexicano* que recoge Herón Pérez Martínez registra las siguientes paremias con el diablo como protagonista:

- al mestizo, el **diablo** lo hizo; al indito, el Dios bendito
- bien sabe el **diablo** a quién se le aparece
- de repente, ni el **diablo** lo siente
- el **diablo** y el marido, no tienen cuándo
- el hombre y el **diablo**, no tienen cuándo
- el que da y quita, con el **diablo** se desquita
- el que demonios da, **diablos** recibe
- la tortilla y la mujer, se han de comer en caliente, pues si las dejas enfriar, ni el **diablo** les mete el diente
- pedir prestado, ni a Dios; y regalado, ni al **diablo**
- si sueñas que tienes dinero, no lo creas; pero si sueñas que el **diablo** te lleva, no lo dudes
- ¡Cómo estarán los infiernos, que hasta los **diablos** se salen!

En el Cancionero, que por lo regular tiende a la misoginia, encontramos abundantes canciones sentenciosas, de tono misógino, en las que se afirma que las mujeres son el diablo:

Las mujeres son el diablo,
según lo tengo entendido,
y cuando quieren a otro hombre
hacen guaje a su marido (CFM, II: 5559).

Las mujeres son el diablo,
parientes del alacrán:
cuando ven al hombre pobre
paran la cola y se van (CFM, II: 5566).

Cuando llegamos a encontrar estrofas en tono sentencioso, en las que parece que se intercambiarán los papeles, se afirma:

«El demonio son los hombres»:
eso dicen las mujeres,
pero siempre están deseando
que el demonio se las lleve (CFM, II: 5549).

Y ya es extraordinaria una estrofa como la que sigue en la cual tampoco salen tan bien paradas las mujeres:

El demonio son los hombres
cuando empiezan a querer,
y el diablo son las pelonas
si empiezan a aborrecer (CFM, II: 5497).

Otro dicho totalmente diferente, pero que es interesante también es el de la frase «se lo chupó el diablo», que suele emplearse por las madres para evitar que los niños

coman, o por lo menos introduzcan en la boca objetos que cayeron al suelo. A partir de esta frase, yo he llegado a escuchar el siguiente chiste de Pepito¹⁵:

Avia una vez q pepito iva al centro con su abuelita, y el un poso, se le cae la paleta a Pepito, y la abuelita le dijo [que] ya no [la] recojiera porq[ue] «ya se lo chupo el diablo». Y al día siguiente van otra ves y sa[e] cae la abuelita y Pepito le dice: «no, es q ya te chupo el diablo» jajajajajajajaj, ose[a], ke pedo ¿nooo?¹⁶.

Sospecho que esta frase podría darnos una posible interpretación para la siguiente canción:

El amigo mono (caramba)
se cayó del palo;
por el aire dijo (caramba):
«Válgame San Pablo»,
que si no lo dice (caramba),
se lo lleva el diablo (CFM, «El canelo», 6085).

Lo más probable, sin embargo, es que la oración «se lo lleva el diablo», tenga los significados que suelen ser más frecuentes: «se muere» o por lo menos ‘la pasa mal’.

4. DIABLITOS REALES E IMAGINARIOS

En la vida diaria, la voz ‘diablo’ se emplea con otros sentidos más populares, a decir de Santamaría, de «estilo familiar y festivo». En los mercados y centrales camioneras, por ejemplo, suelen emplearse herramientas como el ‘diablito’, es decir, una carretilla de cuatro ruedas y con dos agarraderas que se emplean para transportar grandes pesos. Las agarraderas figuran cuernos, de ahí, probablemente, el nombre que se le da al aparato. En un sentido algo más picaresco, este nombre se usa también en el ámbito de la ferretería y de las conexiones eléctricas, pues se denomina así al «instrumento de conexión fraudulenta en instalaciones eléctricas, por efecto del cual no mide la corriente», se trata de un aparato que sirve para robar electricidad de los cableados públicos (Santamaría, cf. DRAE).

¹⁵ Pepito, diminutivo de José, es el nombre que se le da en México al personaje picaresco, casi siempre representado como un niño, que suele ser el protagonista de una inmensidad de chistes y otros relatos jocosos. En otros países suele conocerse como Jaimito o Benito.

¹⁶ Reproduzco el texto tal como lo encontré en la página de Internet (<https://www.facebook.com/pages/Ose-k-pedo/300106193445111>, consultada en diciembre de 2013), pues me parecen interesantes los manejos y la oralidad que puede reflejarse en estos documentos. Mantengo, por tanto, los errores ortográficos aunque sí introduje todos los signos de puntuación (no había ninguno), y algunos corchetes para facilitar la lectura. La frase final: «O sea, ¡qué pedo! ¿no?» es frecuente entre los jóvenes, de hasta 40 años, y sirve para mostrar asombro o sorpresa. «¿Qué pedo?» es un coloquialismo que suele emplearse para preguntar: «¿qué pasa?» o «¿cuál es tu problema?» de un modo agresivo, aunque actualmente es tan constante que ha perdido ese sentido con el tiempo.



Foto: «Diablito», Guillermo Carranza Farias, Ciudad de México, diciembre, 2013.



Imagen: Campaña de la Compañía de Luz y Fuerza del Centro.

Más allá de las metáforas y metonimas. En México, como en muchos otros países, nuestro personaje suele apropiarse de los espacios festivos, como en otros tiempos, se convierte en el protagonista en fiestas de carnaval y Sábado de Gloria en la Semana Santa, en donde los muchachos emplean máscaras con imágenes terribles o ridículas para perseguir a las personas y pedir una limosna, además, en la misma fecha, se acostumbra realizar la tradicional «quema de Judas», que son monigotes de cartón con figuras de diablos o de los políticos más detestados en ese momento.

El «Amigo», en realidad, ha terminado por formar parte de la tradición artesanal de México, en particular en el estado de Michoacán, en donde los seres se moldean en situaciones más o menos cotidianas: viajando en lanchas, helicópteros y camiones, re-

posando bajo los árboles, charlando en una banca del parque, trabajando, enamorando a diablasas o tocando diferentes instrumentos musicales¹⁷.



«Diablo en helicóptero», Ocumicho, Michoacán, foto de: Israel Trejo, El Colegio de San Luis, febrero 2013.

Entre las historias que escuché en Michoacán, respecto a la fabricación de estos seres fantásticos, predomina aquella que aseguraba que al primer artesano se le apareció en sueños el Diablo, tal como se moldea en Ocumicho, y prometió darle la inspiración para sus próximas creaciones. La leyenda nos recuerda que en realidad el Demonio es bueno en las artes. Como señala Isabella Leibrant,

Otras características en la figura del diablo son además sus diferentes apariencias como artesano (molinero, constructor, herrero) que le concede una función de creador que contribuye a su manera a la cultura del hombre. Así, se percibe que el diablo dispone de unas capacidades artesanales y técnicas que el hombre no tiene, pero a la vez se deja engañar por el hombre, que le supera intelectualmente. Esta peculiar relación desvela una confrontación del diablo con el hombre en la que percibimos una extraña mezcla entre cercanía y confianza por un lado y miedo o una amenaza constante por el otro (Leibrant p. 12).

En Michoacán también grabé la siguiente historia que Bladimiro, un gran narrador de la región, siempre contaba entre risas:

Un muchacho que me contó a mí, porque empezamos a hablar de que, que si existía el diablo o no, entonces él dijo no, que, que sí existía, que, que él vio ¿no? Entonces dijo que él andaba en malos pasos pero no me dijo en qué, pero que él siempre llegaba en su casa como a las tres de la mañana. Y..., y en esas horas pus, que tenía hambre y, y llegaba a su casa en la cocina. Como por allá tienen cocinas de..., de este, de madera, y hay a veces que tienen rendijas...no, no están bien.

Tons que él, que él sentía una sensación así como de que, que alguien lo estaba viendo, pero siempre cuando llegaba. Y que un día, pues, sentía así, pues: «¿quién estará viendo?, aquí es en mi casa y *pus* no hay nadie, ya todos están dormidos».

Entonces, una vez que *pus* él le ocurrió a ver ahí en la rendijas, así y que vio así, pues, le vio los ojos, que lo estaban viendo. O sea, vio los ojos y dijo *¿ps* quién será? Y *entons*,

¹⁷ Véase la entrevista: «Premios nacionales, 2009. Moldean irreverencia y erotismo con el barro de Ocumicho», Melina Gil, *La Jornada Michoacán*, Sección Cultura, 9 de diciembre de 2009. <<http://www.jornada.unam.mx/2009/12/09/cultura/a03n1cul>>. Consultado 10 de junio de 2013.

ya sale tranquilo y, y le sale la vuelta así... y *ps* no, no había nadie. Entonces así pasó otra vez, y sentía y... «Yo creo me imaginé o algo». Y así. Y un día que él sintió que lo estaban viendo. Pero él dijo: «no, *ps* ahorita voy a salir rápido para, para ver quién es, *pa* que no, no se escape, pues, *pa* que no se vaya».

No pus que así le hizo: estaba comiendo y que de un repente se sale. Y ya, al salir allá, que estaban dos diablitos. Dijo: «chiquitos así, como que, apenas también ellos iban ensayando» [risas].

Y yo le dije: «¿Y cómo eran?». Dice: «No, pus eran como niños, pero, ya transformados bien, así como, como los pintan, así con su colita y sus... sus, este, cuernitos también chiquitos».

«No, pues [sigue contando quien experimentó el encuentro con los diablos], yo me enmudecí, así, como sentí un así, pues, feo ¿no? Y, y yo, yo me quería echarme para atrás y ellos venían contra mí [...]. Yo pensaba, ¿pues cómo me van a ganar? Pues yo también iba, así con ánimo, adelante. Y ellos también se iban a, por, hacia atrás» [risas].

Y que así se traían, pues, ahí. Y dice, yo creo, yo gritaba o no sé qué, que, qué hacía, pero..., pues yo no sentía nada, así que, entonces en eso se levantó mi mamá y me dice “¿Qué traes?” . Y yo le digo... Yo, yo pues no le dije nada o yo vi esto y este... pues no le dije nada y cuando *voltié* a contestarle y ya cuando *voltié*, pues ya no vi nada, pero, dijo Héctor que, que sí había visto pues, los, los diablitos, pero que eran chiquitos. Y él por eso dice que, que sí este, que sí pues existen, que, que a lo mejor por eso, porque él andaba en malos pasos¹⁸.

A diferencia de otros diablos que se encuentran en algunos relatos, y cuya gracia estriba por lo regular en sus errores y debilidades, los demonios anteriores son graciosos porque tienen actitudes similares al de la persona. En realidad, esta humanidad en El Maligno le da un tono familiar casi enternecedor, no es una entidad religiosa, ajena, sino un «senón vivo, operativo, intrigante, enreadador na vida cotiá» (Pedrosa 2004: 14), pero en textos y en esculturas también es un simple personaje que bebe, come y muere, como cualquier mortal. Así se le representa también en el *Cancionero Folklórico de México*, en donde puede sufrir de alcoholismo, de afecciones de garganta e incluso de falta de dinero:

El diablo se fue a tomar,
y le dieron pulque curado;
de tan sabroso que estaba,
que hasta se quedó tirado (Estrofa suelta, 9826).

El diablo se fue a pasear,
y le dieron chocolate;
de tan caliente que estaba,
que hasta se quemó el gazzate (Estrofa suelta, 9827).

El diablo perdió un centavo
la noche de San Miguel,
y era el único dinero
que tenía para perder («Los Padres de San Francisco», 9828)

¹⁸ Bladimiro Felipe Cruz, 45 años, trabajador de la Universidad Intercultural Indígena de Michoacán, originario de Comachuén, Mich., entrevista realizada en febrero de 2009. Señalo con cursiva los dialectismos y las palabras que se pronuncian como apócopos, como: *pus* por ‘pues’, *tons*, o *entons* por ‘entonces’, estas suelen ser comunes en el habla cotidiana de México. En algún caso también conservo una discordancia de artículo con sustantivo «la rendijas», pues así lo pronunció el informante cuya primera lengua es la p’urhépecha. Los hablantes indígenas suelen tener dificultad con las concordancias en el español, que es su segunda lengua.

5. JUEGOS Y COPLAS

Como ocurre con los cuentos, el diablo no queda fuera del mundo infantil, así lo encontramos en varios juegos como el que cito a continuación:

«El patio de mi casa»
(Distrito Federal)

El patio de mi casa es particular,
Se barre y se moja como los demás.
Agáchense, y vuélvase a agachar,
Las niñas bonitas se vuelven a agachar.

Los niños de la rueda se acercan poco a poco al niño del centro:

Chocolate, molinillo (hacer el movimiento de batir con las manos), chocolate, molinillo, tienes cara de zorrillo.
Estiran las manos sin soltarse:
Estirar, estirar, que el demonio va a pasar.

Se estiran lo más que pueden y el diablo, de cojito, brinca y canta:

El diablo: Desde chiquitito yo quedé un poco cojito de este pie.
Cuando se cansa, para. El niño del centro, es el demonio ahora (Pardo, 2005: 67-68).

Según sé, esta canción es tradicional en otras partes del mundo hispánico, en España, por ejemplo, se pueden encontrar varias versiones, especialmente de la parte concerniente al diablo, que sin duda recuerda al tradicional Diablo Cojuelo, que, como ya comentara Delpech (2004: 110-111) es un personaje de «naturaleza folklórica», que suele representarse como un ser familiar, «más bien simpático». En el juego para niños, sin embargo, estos asuntos no son tan importantes.

Otro de los juegos en el que nuestro personaje también tiene alguna colaboración es el de la Lotería. Este juego, similar al bingo, muestra las figuras de la muerte, el diablito, la sirena, como personajes sobrenaturales, acompañados de cazos, nopales, sandías, soles, gallos, etcétera. Se juega o jugaba en las ferias y en los hogares.



Entre las particularidades que suelen acompañar a este juego, una de ellas es la acción de «cantar las cartas», es decir, quien llevaba el juego —el gritón—, solía pararse al centro de la mesa y dar una pista inicial, cantar una copla, una adivinanza o alguna frase, que permitiera al jugador adivinar de qué cosa, animal o personaje estaba hablando. Recordemos con el escritor Antonio García Cubas, quien a principios del siglo XX incluía la siguiente crónica en sus escritos:

Quando los cartones eran de números no gritaban los nombres con que son conocidos, sino los que les habían asignado en el juego, y así decían: «las palomitas», el 22; «las alcayatas», el 77; «los anteojos de Pilatos», el 8.

En la lotería por figuras tampoco se mencionaban los nombres de éstas, sino frases a ellas alusivas. Así por ejemplo, gritaban: «el que le cantó a San Pedro», el gallo; «el abrigo de los pobres», el Sol; la «perdición de los hombres», una dama; «Don Ferruco en la Alameda», un petimetre; «Mariquita y Juan Soldado», una mexicana del brazo de un militar; «la arma de un valiente», un machete; «¡Ave María Purísima!», el diablo; «las insignias del militar», unas charreteras; «la pelona», la muerte; «el amigo de los hombres», el perro; «va parriba San Lorenzo», la parrilla; «no talmires eso», el almirez (García Cubas, 1997: 51).

Ejemplos de estos cantares de las cartas es la siguiente adivinanza que se ha recogido en tres poblados de Veracruz: «El que es coludo y verde: el diablo» (Ozuluama, Tantoyuca y Chicotepec)¹⁹. O la siguiente copla:

Soy el diablo y he llegado,
aunque no me puedan ver;
No vengo pidiendo fiado,

¹⁹ Cfr. «Gritos y versos de lotería», 1997, p. 67.

ni tampoco de comer:
«¡El Diablo!»²⁰.

Al final, quien había completado todas las casillas con fríjoles, gritaba: ¡Lotería! Y con ello ganaba el juego.

En un ejemplo recogido en Tamaulipas, se nos relata que los versos de lotería eran muy populares en 1927, Gloria Libertad Juárez cita los versos que se recitaban cuando aparecía nuestro personaje: «El diablo son las mujeres / cuando se quieren casar» (2007: 53)²¹.

Textos como los anteriores se plantean como un acertijo que debe ser resuelto con rapidez por parte del receptor de las coplas, versos o frases, que es, a decir de Caterina Camastra, «un “ingenio lector” familiarizado con el discurso cultural que proporciona la clave para la resolución del reto» (2006: 129), y era justamente esta una parte importante del juego, pues los cantares se declamaban lentamente mientras que la respuesta se decía tan rápido que, si no se entendía la primera parte y no se captaba rápidamente la segunda, se corría el riesgo de perder la carta.

Como podemos ver, nuestros personajes ocupan un lugar importante en este tipo de juegos, el diablo suele llamarse «el diablito» y la muerte suele aparecer en posturas graciosas, aunque carecen de la gracia de otras representaciones.

6. «CÍSCALE, CÍSCALE...»

Para finalizar, quisiera recordar otra fórmula que suele recitarse frecuentemente en el ámbito infantil:

¡Císcale, císcale,
Diablo panzón!

Este conjuro²² es un llamado a nuestro personaje para, a decir del *Diccionario de la Academia Mexicana*, «tratar de que alguien pierda la concentración y se equivoque». Suele reproducirse constantemente y tiene numerosas variantes, entre ellas, la más numerosa es la que emplea el verbo ‘cebar’, de «cebarse. loc. No dar resultado. || cebársele a alguien. loc. No darle resultado» (*DBM*): «Cébale, cébale, diablo panzón»; «chispalo, diablo panzón», de «chisparse: 1. prnl. Méx. zafarse (|| escaparse)» (*DBM*); o bien: «úchala,²³ úchala diablo panzón». Algo más alejado del sentido que suele dársele a este conjuro, encontré uno que decía: «discolo, discolo...».

Esta serie de conjuros tienen una estructura muy básica: la orden y luego el vocativo, que no es de ningún modo, tan serio como cabría esperar. Suele usarse en tono de broma, sin esperar un verdadero resultado ante la petición, que casi siempre es provocar que el receptor se equivoque o no consiga algún objetivo. Está emparentado con conjuros que invocan al diablo en juegos infantiles (Pedrosa, 2005: 16-18).

²⁰ <<http://loteriaganadora.com/loteriaganadora/historia-de-la-loteria-tradicional-wikipedia.aspx>>. Consultado el 20 de febrero de 2014.

²¹ En Textos que en realidad suelen aparecer en el *Cancionero Folklórico de México*, vid. supra, p. 16.

²² Como señala Araceli Campos, el conjuro es la «invocación y petición» que tiene un «carácter imperativo» (2011: 44).

²³ Estaría emparentado con exclamaciones como «¡újule! o ¡hújule!» (Quizá de *uh*, interjección de desdén, + *-le.*) interj. de admiración, de sorpresa o de burla» (*DBM*), yo añadiría que ambas formas suelen manifestar desesperación, enojo e incluso resignación.

Ahora bien, respecto al «Diablo Panzón», todavía no he encontrado ninguna referencia útil. Quizá está asociado con la tradición de las piñatas en México, que de acuerdo a un artículo que hablaba sobre el tema:

representa al diablo panzón que atesora en su barriga los frutos de la Tierra y es rota durante la posada. La piñata es una olla de barro cocido, forrada con papel y adornada según la imaginación del artesano, en su interior se le colocan golosinas y se comen al final los platillos propios de cada región²⁴.

Otra tradición navideña en la que se suele representar al Diablo son las Pastorelas, representaciones teatrales del nacimiento de Cristo y del viaje que hicieron los pastores para presentarle sus ofrendas. En México, esta representación tradicional suele tener como protagonistas a pastores indígenas, que son defendidos por los arcángeles Miguel o Gabriel contra las asechanzas de El Maligno, quien, junto a uno o más demonios menores, trata por todos los medios de impedir su llegada. En las representaciones «tradicionales», los diálogos son por lo regular graciosos y ágiles. El diablo es el personaje principal pues es quien aventura temas y críticas que en otros contextos no se dirían, y en sus representaciones también suelen involucrar las últimas novedades, por lo que la obra, que cambia algunas de sus líneas cada año por lo mismo, se vuelve una sátira muchas veces política y social.

Haría falta un estudio más amplio respecto a este tema, desde la perspectiva de la literatura popular y tradicional, sin embargo, por lo pronto, me gustaría finalizar este trabajo citando una estrofa clásica en esta representación, en donde la escena principal se da cuando luchan Miguel/Gabriel contra Lucifer, quien, al final, humillado, exclama:

¡Vencites! Miguel, ¡vencites!,
por favor guarda tu espada,
ora sí ya me jodites
y me largo a la... fregada²⁵.

7. CONCLUSIONES

Como señalaba al inicio de este trabajo, resulta muy difícil abarcar todas las manifestaciones diabólicas dentro de la tradición oral de México, y sin duda ocurrirá lo mismo en otros países. A pesar de que a esta entidad se la reconoce bajo la tradicional visión ortodoxa, como el Maligno, su representación folklórica suele abrir muchas más perspectivas que resultan más festivas y positivas. El diablo, de este modo, tiene un lugar prioritario en canciones, juegos infantiles, fiestas, narraciones, en donde se le representa de una manera muy diferente a la que suele privilegiar la religión oficial: es un personaje colorido, gracioso, pícaro, de un «peculiar humorismo», que de alguna mane-

²⁴ «Las posadas», Otto Schober, *Zócalo Saltillo*, <<http://www.zocalo.com.mx/seccion/opinion-articulo/las-posadas1/>>. Consultado el 1 de febrero de 2014.

²⁵ Esta estrofa proviene de uno de los pocos estudios que existen hoy en día en torno a las Pastorelas. El libro de Romero Salinas, 2005, aporta una visión panorámica de la historia, orígenes e influencias del género. El lenguaje del diablo en esta escena, trata de imitar el lenguaje coloquial de una persona humilde o de pocos estudios. Este acercamiento del personaje es uno de los rasgos que lo vuelven gracioso y por tanto atractivo para los asistentes a la obra, de ahí que Lizardi dijera que «las mejores pastorelas son endiabladas» (Romero Salinas, 2005: 11). La frase, «me largo a la... fregada», es un eufemismo de «me voy a la chingada», que la *DRAE* define como mandar «a paseo», sin embargo esta frase tiene mayores implicaciones que sin duda han provocado las reflexiones de diferentes intelectuales en México, entre ellos Octavio Paz en el *Laberinto de la Soledad*.

ra pareciera contagiar a estos personajes de unas «irreprimibles ansias de vivir» (Lope Blanch, 1963: 13).

Desde otra perspectiva, menos alegre, podríamos decir que algunos de nuestros diablillos llegan a cumplir con otra tarea, que ya Bajtín destacaría para el Carnaval y Bergson para la risa: la de ser los catalizadores de las frustraciones y el enojo de las sociedades reprimidas. Estos diablos que se presentan en fiestas, quemas de Judas, pastorelas, en las revistas, en donde se intercambian con facilidad por personajes o acciones políticas que de alguna manera han provocado la ira de la población –el mismo diablito eléctrico llega a funcionar como un recurso de rebeldía, queja o desesperación de parte de quienes no tienen los medios económicos para pagar la energía eléctrica–, logran servir como instrumentos, y en ocasiones como cómplices, para exponer el inconformismo social e incluso para soportar la pesada carga (como hace el diablito en el mercado), de quienes no tienen la posibilidad de mejorar su situación.

BIBLIOGRAFÍA

- DBM: Diccionario Breve de Mexicanismos*, Academia Mexicana de la Lengua, <<http://www.academia.org.mx>>.
- Diccionario del español de México* (2010): Luis Fernando Lara, dir., México, El Colegio de México.
- Diccionario del español usual en México* (2009): Luis Fernando Lara, dir., 2ª ed., México, El Colegio de México.
- CAMASTRA, Caterina (2006): «Lotería de sones jarochos: la emblemática en la cultura popular», *Revista de Literaturas Populares*, VI-1, pp. 128-152. <<http://www.rlp.culturaspobulares.org/textos/11/06-Camastra.pdf>>
- CAMPOS MORENO, Araceli (2011): *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*, México, El Colegio de México.
- CARRANZA, Claudia (en prensa): «La lucha contra el diablo en algunos ejemplos de la narrativa tradicional mexicana», en *Temas y motivos de la literatura tradicional de México*, Mercedes Zavala y Claudia Carranza, eds., San Luis Potosí, El Colegio de San Luis.
- CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony J. (1999): «Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde Dominus a Dummteufel», *Hispania*, 82-2, pp. 202-212.
- CFM: Cancionero Folklórico de México* (1975): Margit Frenk, dir., 5 vols., México, El Colegio de México.
- CHEVALIER, Maxime (1999): «¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro», en *Cuento tradicional, cultura, literatura (siglos XVI-XIX)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 81-88.
- DELPECH, François (2004): «En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore», en *El diablo en la Edad Moderna*, eds. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons Historia, pp. 99-131.
- GARCÍA CUBAS, Antonio (1997): «Fiestas del azar en Tlalpan», *Artes de México. El arte de la suerte*, 13, pp. 47-51.

- «Gritos y versos de la lotería» (1997), *Artes de México. El arte de la suerte*, 13, pp. 67-70.
- LEIBRANDT, Isabella (2007): «La figura del diablo en las tradiciones populares germánicas y occidentales», *Culturas populares. Revista electrónica* 4 (enero-junio), <<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/leibrandt.pdf>>.
- LIBERTAD JUÁREZ, Gloria (2007): «Coplas de la Lotería en México», *Revista de Literaturas Populares*, VII-1, pp. 52-57. <<http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/03-Libertad.pdf>>
- LOPE BLANCH, Juan M. (1963): *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*, México: UNAM.
- MADROÑAL, Abraham (2001): «Lenguaje e historia: *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*», en *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español. Actas del III coloquio del Aula-Biblioteca «Mira de Amescua» celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, eds. Roberto Castilla Pérez y Miguel González Denigra, Granada, Universidad de Granada, pp. 329-338.
- MARROQUÍN ZALETÁ, Enrique (s.a): «La cueva del Diablo: análisis y reconstrucción de un mito zapoteco», *Revista académica para el estudio de las religiones*, tomo III, Capítulo 3, pp. 41-59.
- MASERA, Mariana (2004): «La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al Diablo», en *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar «in memoriam»: (Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III», Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, Pedro Manuel Piñero Ramírez, coord., Sevilla, Universidad de Sevilla.
- MENDOZA, Vicente T. (1995): *Lírica infantil de México*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Naranja dulce, limón partido. Antología de la lírica infantil mexicana* (1996): Mercedes Díaz Roig y María Teresa Miaja, sel. y pról., México, El Colegio de México.
- PARDO, Berenice (2005): *Juegos y cuentos tradicionales para hacer teatro con niños*, México, Pax.
- PEDROSA, José Manuel (2004): «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en *El diablo en la Edad Moderna*, eds. María Tausiet y James S. Amelang, Madrid, Marcial Pons Historia, pp. 67-98.
- PEDROSA, José Manuel (2005): «Deus e o demo na literatura de tradición oral», en *Actas da I Xornada de Literatura oral. A figura do demo na literatura de tradición oral*, Galicia, Asociación de Escritores de Lingua Galega, pp. 12-46.
- PÉREZ MARTÍNEZ, Herón (s.a.): Refranero mexicano, en *Academia Mexicana de la Lengua*. <<http://www.academia.org.mx/refranero.php>>.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Martha Isabel, (2014): «El diablo y sus formas. Representaciones del demonio en leyendas tradicionales de México», en *La ascensión y la caída. Diablos, brujas y posesas en México y Europa*, Claudia Carranza Vera, ed., El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, pp. 147-158.
- ROMERO SALINAS, Joel (2005): *La Pastorela y el Diablo en México*, México, Porrúa, 2005.
- SANTAMARÍA, Francisco J. (2005): *Diccionario de mejicanismos: razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos*, 7ª ed., México, Porrúa.

ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO, Mercedes (2006): «Cuentos», en *La tradición oral del noreste de México: tres formas poético-narrativas*. Tesis de Doctorado. México, El Colegio de México.

Fecha de recepción: 7 de mayo de 2013
Fecha de aceptación: 6 de septiembre de 2013



Estudio de un corpus de narraciones orales que explican el origen de seudogentilicios

César Pascual ROMERO CASANOVA
(Universidad de Alicante)

ABSTRACT: The following article presents, based on the study of fourteen narrations that explain the origin of pseudo-gentilic from the province of Alicante, the main narrative features of these oral texts, a specific type inside the oral literary fiction because of her peculiar purpose. In addition, the article emphasizes the peculiarity that defines the communicational process where these tales are developed, and studies their publication in the main catalogues of oral fiction.

KEYWORDS: Fiction, Oral, Literature, Pseudo-gentilic.

RESUMEN: El siguiente artículo presenta, a partir del estudio de catorce narraciones orales que explican el origen de seudogentilicios de la provincia de Alicante, las características narrativas de estos textos orales, un tipo específico dentro de la narrativa oral literaria por su peculiar finalidad. Además, incide en la peculiaridad que marca el proceso comunicativo en que se insertan y examina la aparición de estos relatos en los principales catálogos de narrativa oral.

PALABRAS-CLAVE: Narrativa, Oral, Literatura, Seudogentilicio.

¿QUÉ CARACTERIZA A ESTAS NARRACIONES ORALES?: DELIMITACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO Y OBJETIVO DEL MISMO

La vitalidad del texto oral literario ha solido ser destacada junto a su proximidad al pueblo, quien lo conserva activo cuando entre ambos se da una relación de necesidad, de atracción mutua. En el caso de las narraciones que protagonizan nuestro estudio este vínculo señalado viene fortalecido por otro componente que en la mayoría de los casos se presenta en ellos, la rivalidad entre vecinos.

Estas narraciones orales literarias se distinguen principalmente por tener como finalidad la explicación del origen de un seudogentilicio o una cualidad determinada atribuida a los habitantes de una población. Las narraciones estudiadas pueden formar parte de lo que Camilo José Cela llamó *dictados tópicos*, en referencia a «toda voz (palabra, sintagma, frase, dicho, refrán, copla,...) que se refiera a un lugar» (Cruz Herrera, 1993: 5).

Hemos acotado geográficamente nuestro corpus textual, compuesto de catorce relatos, a la provincia de Alicante, excepto en un caso, la narración 10, por razones justificadas que se podrán leer en el desarrollo del estudio.

Con nuestro estudio pretendemos analizar un tipo de narraciones orales literarias muy específico pero abundante, sobre el cual trataremos aspectos formales, funcionales y pragmáticos que nos conducirán a una descripción de este tradicional y peculiar tipo de cuentística literaria. Concretamente, analizaremos su estructura, los personajes, la intencionalidad, los recursos orales, el narrador, el tiempo y el espacio y el proceso comunicativo.

ESTADO DE LA CUESTIÓN: NARRACIONES QUE EXPLICAN EL ORIGEN DE SEUDOGENTILICIOS

El estudio de los seudogentilicios o apodos colectivos se ha llevado a cabo desde dos perspectivas que en este ámbito tienden a separarse, la lingüística y la literaria.

Desde la perspectiva lingüística los estudios tienden a destacar las diferencias formales entre gentilicio y seudogentilicio, como el artículo de Carlos Alemán Ocampo (2002), que establece una diferencia gramatical entre ambos: el gentilicio es una palabra derivada compuesta de un lexema seguido de un sufijo que integra el significado de «procedente de», mientras el seudogentilicio no tiene por qué presentar esta forma, ya que se trata de un término que indica alguna cualidad o característica de los habitantes de una determinada población. Además, el seudogentilicio posee una intencionalidad que puede ser despectiva, burlesca, ensalzadora, etc., frente a la inexpresividad en este aspecto del gentilicio.

Otros estudios profundizan en el modo de creación del seudogentilicio, pero siempre desde una perspectiva lingüística que no atiende a la existencia del componente narrativo en esta formación.

Destaca en primer lugar el trabajo de Emma Sopeña titulado *Los apodos colectivos: estudio lingüístico y pragmático* (2002), donde estudia los procesos metafóricos y metonímicos de formación del seudogentilicio. Para Sopeña, la finalidad de los seudogentilicios es la de materializar un sentimiento hacia un colectivo guiado por una inseguridad o sentimiento de inferioridad, de ahí que el lenguaje sea «materialista» y agresivo. Esta intencionalidad se plasma en actos verbales descorteses intencionalmente irónicos. Sobre este planteamiento, pensamos que la descortesía, entendida como la intención de atentar contra la imagen positiva de un colectivo, sí está presente en la mayoría de las narraciones que estudiamos, no así el procedimiento irónico, donde creemos que se contradice Sopeña, pues el lenguaje agresivo e irónico es posible, pero ni mucho menos habitual en los seudogentilicios. En su estudio de los apodos colectivos desde los diferentes niveles lingüísticos volvemos a encontrar completa desatención a los procedimientos narrativos que forjan el seudogentilicio, pues atiende a elementos concretos que justifican su formación (un oficio, un animal, un objeto, etc.), pero no cita ni un solo caso en que el origen sea una narración, un suceso. Su conclusión es esclarecedora a este respecto: «Este tipo de denominación analizado, que presenta la particularidad de designar a grupos de población, ha sido objeto de muy escasos estudios. Si analizar las motivaciones de los apodos individuales resulta en ocasiones complejo intentar comprender cómo los vecinos de una comunidad han pasado a ser portadores de un determinado apodo puede ser tarea casi imposible» (Sopeña Balordi, 2002: 156).

Entendemos, por un lado, que sea más difícil conocer el origen de un apodo individual que el de uno colectivo, ya que el primero puede morir en uno o unos pocos sujetos, pero el segundo, que afecta a más individuos, tiene proporcionalmente menos posibilidades de perderse. Por otra parte, la imposibilidad a la que alude al final no nos parece ajustada a la realidad; en nuestro trabajo de campo no nos ha sido difícil conocer las narraciones originales, e incluso las había diferentes, lo que daba muestra de que el origen continuaba vivo a través de la narración. Quizá la narración sea el conservante ideal para el origen de un gentilicio.

Otro estudio que aborda el seudogentilicio desde el punto de vista lingüístico es el de Gustavo de Pablo Segovia, *Contribución al estudio de los pseudogentilicios* (2006). Aunque resulta extraña su resistencia al estudio de seudogentilicios de localidades pequeñas, la intención inicial del trabajo, la de estudiar los procesos de formación de seudogentilicios, clasificarlos y demostrar que son comunes a diferentes lenguas, vuelve a omitir los procesos narrativos en su trabajo. Los orígenes de la clasificación que propo-

ne son los alimentos, los nombres propios, modificaciones del gentilicio, rasgos físicos, similitudes con animales, términos lingüísticos característicos de un colectivo, desplazamientos lingüísticos (por ejemplo, que se denomine al colectivo con el nombre que en realidad se refiere a unos pocos, o con la denominación de sus habitantes en el pasado) o rasgos denigrantes aplicados a ese colectivo. Con seguridad, muchos de estos procesos guardan tras de sí una narración que los ha originado, pero no se tiene en cuenta, sea por desconocimiento u omisión, en ninguno de los casos.

En conclusión, vemos cómo los estudios lingüísticos no tienen en cuenta la existencia de relatos orales en el origen de los seudogentilicios, y se limitan a establecer asociaciones causa-efecto, sin buscar el porqué de la causa.

Los estudios literarios en torno al seudogentilicio o apodo colectivo nos parece que orientan la cuestión sobre el origen de estos seudogentilicios, aunque no inciden en el estudio de las estructuras formales, la configuración de los personajes, y demás elementos literarios, ya que su finalidad es principalmente folclórica y se basa en una labor recopilatoria. Un destacado estudioso de este campo fue el escritor Camilo José Cela, que en una de sus facetas más desconocidas trató de desarrollar el estudio de lo que llamaba la *dictadología tópica*, disciplina encargada del estudio del dictado tópico. Este se define como «la palabra o frase que adjetiva o suple al topónimo o gentilicio», o bien, «el refrán o dícere, el aforismo, la locución, frase o modo proverbial y el cantar que incluyen topónimo o seudotopónimo, gentilicio o seudogentilicio» (Sánchez Salas, 2000). Por tanto, dentro de esta disciplina se integra el estudio de los seudogentilicios, término, por cierto, acuñado por el propio Cela. Dicha tarea, que el novelista dejó incompleta, la han continuado discípulos suyos, como Gaspar Sánchez Salas o M^a Pilar Cruz Herrera. El primero señala los diferentes orígenes de un seudogentilicio: en primer lugar, «el mero hecho de hacer juegos de palabras desde un punto de vista lúdico del lenguaje» (y donde se puede esconder una intencionalidad burlesca); también surgen de «motivos relacionados con el carácter y la personalidad de los pueblos», es decir, con el fin de resaltar una condición como la tacañería, la inocencia, etc. Estos dos autores han publicado obras en las que han desarrollado en la práctica la propuesta teórica que Cela propuso en el *Diccionario geográfico popular*, Sánchez Salas el *Diccionario geográfico popular de Jaén* (Editorial Carena, 2002), y Cruz Herrera la tesis titulada *La formación de gentilicios, seudogentilicios y otros dictados tópicos en las Comunidades de Madrid y Castilla-La Mancha* (Universidad Autónoma de Madrid, 1997).

Como se puede apreciar, son muy escasos los estudios en torno al seudogentilicio, y no hemos localizado ninguno sobre las narraciones que los originan. Lo más cercano al estudio que proponemos es el que se deriva de la *dictadología tópica*, disciplina que pensamos que, unida a la Teoría de la Literatura y al estudio formal y pragmático de los textos narrativos, puede dar lugar a interesantes conclusiones.

ESTRUCTURA DE LOS TEXTOS ANALIZADOS

A partir del corpus textual estudiado podemos deducir un modelo estructural paradigmático en estas narraciones orales literarias. Esta estructura consta generalmente de las siguientes partes:

a) La primera suele mostrar una justificación o explicación a la narración del relato; es, por tanto, la narración de la causa del desarrollo del relato el inicio más usual en nuestros textos. En general, la motivación aducida se basa en la expresión del deseo por parte del narrador de explicar el origen del seudogentilicio del pueblo (narraciones 3, 4, 5, 8, 10). Solamente en una ocasión la introducción al relato consiste en una localización geográfica y con información esencial para el desarrollo posterior del mismo (na-

rración 1). En el resto de narraciones no se aprecia ningún tipo de introducción, pues el relato es desarrollado por el narrador de manera directa.

b) El desarrollo de los relatos presenta una estructura basada en el siguiente esquema básico: presentación de un problema (entendido como cualquier tipo de alteración de los hechos narrativos que da lugar a la evolución narrativa del relato) y propuesta de solución por parte de los protagonistas, en la cual se inserta la burla a estos mismos. El problema que precipita el desarrollo de la acción puede ser de diversos tipos:

1) Una alteración del orden normal de los acontecimientos o los elementos del relato que provoca algún tipo de reacción en los protagonistas (sorpresa, indignación, etc.), como la caída de la alforja en la narración 1. Este mismo tipo aparece en las narraciones 2, 4, 5, 9 y 11.

2) La presentación de un hecho que necesita de una solución práctica inmediata por parte de los protagonistas. Es el caso de los relatos 3, 6, 7, 10, 12 y 13.

3) En el caso del relato 8 encontramos mayor elaboración narrativa que en el resto, en tanto que el problema presenta en sí mismo una acción narrativa, frente a los otros, cuya problemática es descriptiva, aunque en ocasiones la descripción sea de acciones. En el relato señalado, la subida al castillo por parte de los eldeneses constituye el problema en forma de acción narrativa.

4) Por último, en el caso del relato 14, no existe a priori un problema entendido como elemento alterador de una realidad, pues la situación planteada no muestra ningún tipo de anomalía que exija una reacción narrativa. En este caso, será la evolución del diálogo la que provoque el problema, pero inserto directamente en el desarrollo narrativo.

Tras la presentación del problema vienen las propuestas de solución, en las cuales generalmente se encuentra a su vez la intención del relato, a partir de la cual podemos clasificar estas soluciones en:

1) La mayoría suponen una burla hacia los protagonistas que la proponen. Normalmente estas soluciones son absurdas e ingenuas, y por tanto risibles, desde afirmar que hay una ballena en un abrevadero, subir a un burro a la iglesia para quitar las malas hierbas o creer que van a traer el mar a zonas montañosas, hasta intentar subir a un cordero a la montaña apilando muebles y camas. Este tipo de solución se encuentra en las narraciones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12 y 13.

2) El relato 8, al presentar un planteamiento diferente del problema, también lo tiene en la solución, pues, al tratarse de un texto en el que están presentes protagonistas y antagonistas (lo que no sucede en casi ninguno de los otros), la burla hacia el protagonista no viene por su propia reacción, sino por la que sobre ellos tienen en este caso los petrelenses, al lanzarles los calderos con agua y heces.

3) Los relatos 10 y 14 muestran una intención diferente al resto, ya que los protagonistas no son objeto de burla, ni se destaca de ellos una cualidad negativa, sino al revés, el relato busca demostrar simpatía hacia ellos por su actitud o por la que hacia ellos se tiene en el relato.

c) Las narraciones pueden concluir de diversas formas:

1) Pueden finalizar con la mención por parte del narrador del seudogentilicio que se ha aplicado a los protagonistas del relato, derivado de su actuación en el mismo, concretamente ante el problema que se les ha planteado. Este recurso de conclusión se utiliza en las narraciones 1, 4, 5, 8 y 9. Cuando coincide con el de introducción del relato, podemos hablar de una estructura circular en la narra-

ción, pues introducción y conclusión de la narración tienen la misma función, justificar el porqué de lo narrado, por ejemplo, en el relato 4.

2) Otras narraciones finalizan con algún refrán o dicho que sintetiza la intención de la narración central (narración 11) o añade mayor comicidad al desarrollo ya de por sí cómico del relato (como en la variante de la narración 1, donde no solo ven una ballena en el abrevadero, sino que al dispararle ven que le saltan las plumas, o en las narraciones 3, con la afirmación del pueblo ante los rebuznos del burro).

3) Otros muchos no poseen ningún tipo de elemento que marque el final del relato, sino que finalizan directamente con la solución del problema, que supone la conclusión al relato. Se da esta situación en los textos 2, 6, 7, 10, 12, 13 y 14.

La estructura de estos relatos, por tanto, está formada por la presentación del motivo por el que se narra el relato central y el relato mismo; esta presentación puede ir enmarcada al inicio de la narración, al final, o en ambos lugares (estructura circular). El relato central se basa en la presentación de un problema de los protagonistas y la solución que plantean a este, a menudo cargada de la intención cómica y burlesca del propio relato.

A partir de esto, podemos concluir que la estructura de la narración es la dicha para el relato central, ya que los elementos de introducción y conclusión lo son siempre al relato, pero no del relato mismo; por eso, pueden situarse, en general, de manera indiferente al inicio o al final de esta parte, pues no interfieren en el desarrollo de la acción central, sino que son la causa, no de lo que sucede en el relato, sino de la narración del mismo.

LOS PERSONAJES Y OTROS ELEMENTOS FUNCIONALES

Destacan los personajes de carácter colectivo. Esto es debido a que el fundamento de muchas de las narraciones es la burla hacia un pueblo, representado en sus habitantes, y estos a su vez, en los relatos, en los protagonistas de los mismos. La función de este personaje colectivo (los de Monforte, los de Aspe, los de Monóvar, etc.) es propiciar la burla hacia el pueblo en cuestión, mediante su actuación en la narración. Este tipo de personaje aparece en los relatos 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 12 y 13.

Bien junto al personaje colectivo, bien de manera individual, pueden aparecer personajes individuales. En todo caso, estos siempre son anónimos y prácticamente no son descritos, por lo que equivalen a una representación concreta del colectivo, como se deduce también en la intencionalidad de la obra, que no varía ante la presencia de estos dos tipos diferentes de protagonistas. Así, el que ve la ballena en el texto 1, el borracho de la narración 2 o el labrador del 5, tienen la misma función que el personaje colectivo.

Solamente el texto 14 conserva un tipo de personaje diferente al resto en su forma. Se trata de dos animales; sin embargo, ambos también poseen la misma finalidad que las anteriores clases mostradas: la rabosa representa al astuto pueblo de Alcoleja, frente al cuervo, que simboliza al inocente pueblo de Benasau.

Junto a este tipo de personajes principales pueden aparecer otros de tipo accesorio, como los que se dedican a llamar a los soldados en el texto 10 o el que habla con el hombre que quería volar en el 11. Como en los principales, su papel es estrictamente funcional, y ayudan a avanzar en la resolución del problema planteado.

En conclusión, la funcionalidad es la característica esencial de estos relatos, la cual está dirigida a plasmar la intención principal de cada texto.

Mención aparte merece el papel de los animales en los relatos. Como hemos señalado, no son personajes excepto en uno de los textos, pero sí aparecen como elementos de la narración. Su función es la de ser instrumentos creadores y provocadores de la burla. Así, la ballena (narraciones 1 y 2), el burro (narración 3), el gato (narración 4) o el cordero (narración 13) son elementos que permiten plasmar la burla hacia los protagonistas, son el medio que se utiliza para ello.

Finalmente, el mismo papel de los animales lo desempeñan también en ocasiones objetos mismos: la alforja (relato 1), la bota de vino (relato 2), la sotana (relato 4), la luna (relato 5), el sol (relato 6), el cañizo (relato 7 y 11), el caldero (relato 8), el serrillo (relato 12), los muebles (relato 13) o el queso (relato 14).

LA INTENCIONALIDAD DE LOS RELATOS

La mayoría de las narraciones tienen como finalidad la burla hacia los protagonistas, representantes de los habitantes del pueblo al que se pretende hacer la mofa. Esta intención se plasma de diferentes modos:

1) Burlas centradas en la poca inteligencia, estupidez o ignorancia de los protagonistas: narraciones 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 11, 12, 13 y 14.

2) Burlas basadas en bromas pesadas realizadas al objeto de la burla, como en el relato de los cagalderos de Elda.

Puede haber matices en estas situaciones; por ejemplo, en el relato 14, aparecen protagonistas y antagonistas (pues cada animal representa un pueblo), y es el pueblo de Alcoleja el que, aparte de burlar a los de Benasau, se reivindica como gente inteligente y astuta. O en el relato 11, donde parece que la intención de la narración no es extender la reacción estúpida del protagonista al resto del pueblo, sino solamente el seudogentilicio que se derivó del relato.

Menos habitual es la intención didáctica en estas narraciones, que solamente encontramos en el relato 1, pues este se utilizaba para que los niños no se asomaran al abrevadero y pudieran caer. Sin embargo, los informantes no nos pueden aclarar si el origen del relato está en su intencionalidad didáctica o si esta se acomodó a un relato ya existente.

Por último, el texto 10, además de tener el propósito de mostrar una imagen simpática de los de Yecla, también recoge una intención muy concreta que se entiende solamente si se conoce la especial situación geográfica e histórica de la población. Esta población limita al norte con la provincia de Albacete, y al este con la de Alicante; además, al ubicarse al extremo norte de la Región de Murcia, parece que se encuentre cerca de cualquier lado y a la vez lejos de todo, pues acogen en ocasiones costumbres y tradiciones de Albacete, por ejemplo, no propiamente murcianas. Esta especie de «desubicación» del pueblo (que puede interpretarse incluso como identitaria) explica el hecho de que se les llame «los del extranjero», porque aceptan con resignación (como hacen los reclutas yeclanos) su situación geográfica especial. Precisamente por esta ubicación tan cercana a la provincia de Alicante hemos incluido este relato en nuestro corpus textual.

RECURSOS PROPIOS DE LA NARRATIVA ORAL

Obviamente, el hecho de que este corpus textual sea de carácter oral incide en cada uno de los relatos, pues muestran una serie de rasgos habituales en las narraciones literarias orales. Entre estas destacan las siguientes:

a) *Uso de fórmulas orales fijas al inicio del relato.* Por ejemplo, la fórmula «Se dice que...». También es normal el comienzo con la referencia a los protagonistas del relato («Los de Monóvar...»).

b) *Sencillez estructural.* La estructura de estas narraciones orales se compone sencillamente de la presentación de un problema a los habitantes de un pueblo y la solución que proponen. Junto a ella pueden ir, al inicio o al final, fórmulas de justificación de la narración del relato. Al caracterizarse por una transmisión y fijación orales no pueden ser extensos, ni tampoco complejos estructuralmente.

c) *Uso habitual del diálogo.* En muchos de los relatos encontramos que pese a su brevedad suele aparecer un sucinto diálogo, que mayoritariamente compone el elemento burlesco de la narración. Por ejemplo, en el texto 5 el diálogo es paradigmático en cuanto al funcionamiento del mismo en estos textos. Además, como se puede observar también en esta narración, el diálogo puede introducir un cambio de lengua (el valenciano), o incluso de registro (hacia lo vulgar), como en el relato 3. También predominan en los diálogos la expresividad entonativa de los protagonistas, marcada en la transcripción con los signos exclamativos e interrogativos.

De entre los dos tipos de diálogos existentes en la narrativa oral, los de inversión cómica y los informativos, en estos relatos predominan claramente los primeros, pues tienen una finalidad cómico-burlesca.

d) *Aparición de refranes o dichos.* Estos suelen finalizar los relatos; pueden remarcar la intencionalidad del relato, como en el texto 11, o bien acentuar la burla del relato, como en el 3.

e) *Existencia de variantes de un mismo relato.* El hecho de que en algunos textos hayamos cotejado diferentes variantes de un mismo relato es síntoma del carácter oral de los textos, dado que refleja que no han sido fijados, determinados, por la lengua escrita.

f) *Elementos puramente orales: entonación y pronunciación.* En algunos relatos la entonación y la pronunciación son elementos esenciales, en tanto que sin su presencia la narración no se comprende. Por ejemplo, en el relato 12, la pronunciación del enunciado «Pues con serrillo lo tenéis» o el «Pues no lo tendréis» se indica en la transcripción que se debe pronunciar de manera rápida, para conseguir que suene como «Pues conseguido lo tenéis». Lo mismo sucede en el texto 14, cuando la rabosa pronuncia a «A Alcoleja» se señala que lo dice con los dientes apretados, y así se hace en el relato oral.

EL NARRADOR

En todos los relatos aparece un narrador omnisciente en tercera persona, que suele ceder la palabra a los personajes en los diálogos. En ningún caso es un personaje quien narra lo sucedido.

Este narrador suele hacer uso del pretérito perfecto simple para realizar sus narraciones, mientras que las descripciones son más escasas y se limitan a la descripción de acciones (o acciones aparentemente narrativas), pero muy escasamente a descripciones de personajes, espacios o tiempos.

ESPACIO Y TIEMPO DE LAS NARRACIONES

El espacio en el que se desarrollan los hechos narrados suele ser el pueblo al que se dedica la burla del relato. Solamente en aquellos en que no es esta la intención principal varía el espacio: el texto 10, de cuyo argumento se deduce que no se sitúa en Yecla (no se aportan más datos), y el texto 14, situado en el camino hacia los pueblos de Alcoleja y Benasau.

Dentro de cada pueblo, el espacio se puede concretar en lugares con carácter funcional para el desarrollo del relato. Por ejemplo, la iglesia de Aspe en el relato 3, el Barranc dels Cinc en el 11, o las montañas de Monóvar en el 13. Si el espacio no se concreta es porque el hacerlo no resulta funcional para la historia, por ejemplo, en el texto 12.

En cuanto al tiempo del relato, en ninguna narración se aporta información al respecto, de lo que se deduce que, al no ser significativo para el desarrollo de los hechos y poseer estos relatos una estructura muy sintética, no es necesario.

EL PROCESO COMUNICATIVO: LA ESPECIFICIDAD ORAL DE ESTAS NARRACIONES

Las narraciones orales se caracterizan por poseer una doble vertiente: son texto literario y texto espectacular simultáneamente. De este modo, estas narraciones se dirigen tanto a la vista como al oído, algo que hemos observado muy claramente en la narración 14, donde se dan referencias tanto auditivas como visuales. Por supuesto, ante la actualización de cada uno de los textos estas referencias se multiplican y plasman con una nitidez que no logra captar el texto transcrito. Así, de los cuatro tipos de signos caracterizadores de la narrativa oral literaria, solamente encontramos en nuestras transcripciones signos verbales y paraverbales (relacionados con la dicción y la entonación), pero no los kinésicos y proxémicos.

Si pudiéramos reconstruir el proceso comunicativo de cualquiera de estos relatos, deberíamos hablar de la existencia de un ámbito escénico envolvente en “U”, que permita una mayor participación del público receptor y una apropiación del texto. Además, parece demostrado que aquellos textos que permiten una mayor identificación por parte del receptor son los que poseen un proceso comunicativo organizado del modo que acabamos de comentar. Las narraciones presentadas tienen un fuerte componente identitario para los receptores más usuales, que son los propios habitantes del pueblo referido en el texto, o más habitualmente, los de un pueblo limítrofe al de los protagonistas. Este último caso, el más común, ofrece el contexto comunicativo más habitual de las narraciones presentadas: un actor rodeado por unos receptores, todos habitantes de un pueblo cercano al de los protagonistas del relato (los burlados), con el cual tienen cierta rivalidad.

En cuanto al espacio, también se da lugar a un desdoblamiento del mismo, puesto que, por un lado, tenemos el espacio de la representación (que a menudo, como decimos, es un pueblo cercano al de los protagonistas), y por otro, el espacio imaginario de la narración, que, según hemos visto, se integra en el pueblo al que pertenecen los protagonistas.

En conclusión, los aspectos comentados en torno al proceso de comunicación de la narrativa oral literaria, en concreto, de las narraciones orales presentadas como corpus, nos permiten deducir el siguiente modelo comunicativo.

Los emisores son numerosos, y están unidos por una cadena basada en un proceso constante de transducción (transmisión del texto que incluye alteraciones o modificaciones del mismo). Por esta razón, podemos encontrar de un mismo relato variantes diferentes, incluso narraciones distintas con elementos comunes; por ejemplo, las narraciones 1 y la 2 tienen componentes compartidos, aunque se traten de relatos diferentes. A su vez, cada una de estas narraciones posee una variante. La existencia de variantes es la consecuencia del proceso de transducción señalado, y las causas de estas alteraciones pueden ser muchas, variadas y muy difíciles de conocer fidedignamente: interés del relato, elementos poco atractivos para el receptor, extensión del relato, etc. Cualquiera de estas causas puede tener un efecto «feedback» en el mismo tiempo de la representa-

ción, o en próximas actualizaciones del texto, sean realizadas por el mismo emisor o por el receptor ya convertido en emisor. De este modo, el receptor se convertiría en recreador de la narración oral literaria.

RELACIÓN DEL CORPUS ESTUDIADO CON OTRAS NARRACIONES ORALES LITERARIAS CON LA MISMA FINALIDAD Y DIFERENTE DELIMITACIÓN GEOGRÁFICA

Por supuesto, este tipo específico de narraciones orales literarias no es exclusivo de la zona geográfica estudiada, y pueden localizarse muchas más en toda la geografía española. Al contrario que otras narraciones orales, que tienden a perderse de generación en generación (al menos en su vertiente oral, pues pueden ser registradas por escrito), pensamos que este tipo específico goza de gran viveza, incluso se van creando relatos nuevos, dado que su origen es la expresión de la unidad de un pueblo mediante la rivalidad con el vecino; es decir, estos relatos refuerzan la identidad de los habitantes del pueblo mediante la crítica y la burla al vecino. El hecho de que la causa de la creación y transducción de estos relatos esté viva actualmente mantiene vivos en la oralidad a los propios textos.

En cuanto al origen creativo de este tipo de narraciones orales podemos formular una hipótesis al respecto. Algunas de las narraciones que hemos recogido también son propias de otras localidades alejadas del entorno geográfico delimitado. Por ejemplo, tenemos constancia de que a los habitantes de Fontetxa (Navarra) se les llama «balleneros», seudogentilicio derivado de un relato prácticamente idéntico a nuestra narración 2. También en Cañada Buendía (Cruz Herrera, 1993: 44) se ha recogido un relato idéntico al 10 que presentamos, aplicado a los habitantes de esta población.

Valgan solamente estos dos ejemplos para proponer como hipótesis que el tipo de narraciones orales literarias que estudiamos no surge directa y exclusivamente con una localización geográfica determinada ni con una intencionalidad determinada, sino que la forman narraciones orales de cuyo contenido se han apropiado las poblaciones adaptándolas a una intencionalidad concreta, es decir, pensamos que la narración oral surge antes que la causa-intencionalidad, y que cuando confluyen, ambos, texto, causa y finalidad, se adaptan los unos a los otros.

PRESENCIA DE ESTAS NARRACIONES EN CATÁLOGOS DE CUENTOS

Han sido revisados los siguientes catálogos de cuentos con el fin de comprobar la inclusión de nuestras narraciones en ellos:

- El *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales y Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, de Camarena y Chevalier.
- Los *Cuentos populares de Castilla y León*, de Aurelio M. Espinosa (hijo).
- El *Index of Spanish Folktales*, de Ralph S. Boggs.
- *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación*, de Aarne y Thompson.

De entre todos ellos solamente hemos localizado dos variantes de nuestras narraciones en el de Aarne y Thompson, en concreto el 57 y el 1210*. En ambos casos estos cuentos son similares aunque exentos de los datos de carácter local (principalmente el espacio y los protagonistas de la acción) de las narraciones estudiadas.

La escasa presencia de nuestras narraciones en estos catálogos puede deberse a varias razones:

-La importancia en muchos de ellos de elementos propios de la localidad en cuestión impide su extrapolación o generalización en otros contextos, si bien la estructura general, como hemos explicado, sí es aplicable.

-La «deformación» sufrida por las narraciones al integrarlas en la finalidad tan concreta señalada para estas narraciones.

Estas dos razones proceden de una mucho más simple: no se ha realizado un estudio pormenorizado en la zona geográfica que hemos estudiado.

CONCLUSIONES

Del estudio realizado podemos deducir una caracterización general de las narraciones orales literarias que explican el seudogentilicio de una localidad. Son narraciones realizadas por un narrador omnisciente, de estructura sencilla basada en la presentación de un problema a los protagonistas y la consecuente solución disparatada, con una intencionalidad burlesca hacia los protagonistas, que suelen ser un colectivo representativo de la localidad burlada, con recursos propios de la narración oral (diálogos, refranes, etc.), que sitúan la acción en el pueblo del protagonista y en un tiempo indeterminado y se transmiten siguiendo el proceso comunicativo propio de la narrativa oral literaria.

Con algún matiz diferenciador, podrían ser un subtipo de los que Stith Thompson llama *schwank*: «cuentos de chanzas, anécdotas humorísticas, cuentos divertidos. Algunos son de animales, pero es más característica la presencia del hombre. Habituales son los actos absurdos de personas tontas, engaños y situaciones obscenas [...] El héroe puede serlo por astucia o estupidez» (Thompson, 1972: 33). Para considerarlos parte de los *schwank* habría que tener en cuenta la excepcionalidad de la aparición de situaciones obscenas, que solamente se registran en la narración 8, y la adición de los demás rasgos que acabamos de señalar.

APÉNDICE: CORPUS TEXTUAL

NARRACIÓN ORAL 1

Antes toda la gente que iba para Alicante pasaba por Monforte; y muchos paraban en el Parador, que estaba en medio del pueblo, para que los caballos que les llevaban los carros bebieran agua en una fuente que había. Entonces un día cayó una de las alforjas de algún burro a la fuente y alguno dijo:

—¡Una ballena!

De aquí vino el nombre de Monforte como «el pueblo de la ballena».

(Señala el informante que esta narración se utilizaba también para asustar a los niños pequeños y evitar que se asomaran a la fuente y pudieran caer)

(Existe una variante de esta que continúa la narración del siguiente modo: Cuando vieron la ballena fueron a matarla con escopetas, y cuando disparaban y no le daban, los otros decían: «Tirad, tirad, que ya le saltan las plumas».)

J. M., Monforte del Cid

NARRACIÓN ORAL 2

Se dice que un borracho se quedó durmiendo junto al abrevadero, en el Caño, y cuando se despertó vio una bota de vino en un charco de allí al lado y el borracho, que tenía mucha sed, la cogió y dijo:

—¡Va llena, va llena!

Y la gente del pueblo, como es como es, empezó a decir que había una ballena en el abrevadero.

(Existe una variante de este texto en la que el objeto no es una bota de vino sino una alforja, y no se encuentra en un charco sino en el abrevadero mismo).

E. R., Novelda

NARRACIÓN ORAL 3

Los de Monforte llaman serrajas a los de Aspe porque se dice que aparecieron en lo alto y en los lados de la iglesia de Aspe muchas serrajas, y los de Aspe, que son tan listos, pensaron que lo mejor para arrancarlas era subir al burro arriba con una cuerda para que se las comiera*. Así que lo subieron arriba con una cuerda y la cuerda conforme se iba tensando lo iba ahogando, hasta que llegó el burro a donde estaban las serrajas casi ahogado, y los de Aspe, que lo veían rebuznando y con la boca abierta decían:

—¡Mira cómo se ríe el jodío, cuando ve cerca la ganancia!

(Existe una variante de este texto que es exactamente igual pero finaliza en el *).

M. P., Monforte del Cid

NARRACIÓN ORAL 4

A los de Novelda les llaman rabúos porque dicen que en la iglesia, un día que salía el cura a hacer la misa, se le coló entre las piernas un gato, y como llevaba la sotana, el gato no se veía, pero sí el rabo del gato que le asomaba por la sotana. Así que empezaron todos a decir que el cura de Novelda tenía rabo, y por eso se le empezó a llamar a los de Novelda rabúos.

M. M., Monforte del Cid

NARRACIÓN ORAL 5

Se dice que el gentilicio de Novelda, por aquello de los rabudos, que estaba un hombre cortando alficoces, escombros en castellano, y uno que estaba al revés, según se mire a la media luna, mira para atrás y vio detrás de su trasero un hermoso rabo y dijo:

—*¡Me cague en Déu, ara tinc rabo!*

Y dijo el otro

—*¡Si és un alficós que tens darrere tú!*

Y por eso viene lo de *rabuts*.

J. R. A., Aspe

NARRACIÓN ORAL 6

Como en Novelda/ Agost veían que en la iglesia hacía mucho frío y solamente entraba el sol por el rosetón, decidieron que lo mejor era poner unos capazos en la puerta de la iglesia y conforme les fuera pegando el sol ir metiéndolos en la iglesia para que se calentara.

E. R., Monforte del Cid

NARRACIÓN ORAL 7

Los de Monforte y los de Aspe se llevaban tan mal que tenían un pique, un pique tan fuerte que los unos les decían tontos a los otros, y según los unos y los otros, los del pueblo de enfrente estaban tan disgustados que ponían un cañiz en medio de los pueblos para que no se oyeran las campanas del pueblo, que les molestaban mucho.

C. C., Aspe

NARRACIÓN ORAL 8

Llaman a los de Elda cagalderos porque se dice que hace muchos años los de Elda, que querían que los de Petrer fueran una parte más de su ciudad, subieron al castillo de Petrer como simbolizando la conquista de este pueblo; pero cuando bajaron, los de Petrer, que se habían enterado de lo que habían hecho los de Elda, los recibieron echándoles calderos con agua y mierda; de ahí el mote de cagalderos.

M. J., Elda

NARRACIÓN ORAL 9

Se cuenta en Elda que en Petrer cuando llegaban las Navidades no había nadie por la calle. Esto era porque como eran tan vagos y flojos, de haber trabajado un poco durante el año se acostaban la víspera de Navidad y ya no se levantaban hasta el último día del año, que se llama el *rabut* o rabudo. Por eso se les llama rabudos.

M. J., Elda

NARRACIÓN ORAL 10

A los de Yecla los llaman los del extranjero porque dicen que cuando era la guerra de Cuba se reclutó a mucha gente para que fuera. Total, que se presentaron un montón en el barco y los iban llamando por pueblos. Iban llamando, iban llamando, hasta que se quedan solo los de Yecla, y dice uno:

—¿Y los de Yecla qué hacemos? Y responden:

—¿Los de dónde?

—Los de Yecla

—No, los del extranjero no pueden venir.

E. G., Yecla

NARRACIÓN ORAL 11

Se dice que un alcoyano intentó volar sobre el Barranc dels Cinc con dos cañizos atados a la espalda, y cuando ya volaba después de haberse lanzado desde el puente, uno que había por allí le dijo:

—Oye, ¿no te has dado cuenta de que no llevas cola?

Y el otro se puso a mirarse y perdió tanto el equilibrio que se mató.

Por eso de esta historia viene lo de *El pardalot d'Alcoi, que quan anà a volar li faltava la cua*.

V. M., Alcoy

NARRACIÓN ORAL 12

Los de Castalla tenían fama de ser muy *pidiores* y estar siempre agobiando con cosas al diputado. Total que este un día fue al pueblo y dijo así, hablando rápido:

—¿Queréis que Castalla tenga puerto de mar? Pues con serrillo lo tenéis.

Y ahí se quedó todo el pueblo esperando. (Entendieron *concedido*)

(Existe una variante aplicada a los de Aspe que tiene la misma introducción, pero el diputado dice: «¿Queréis que Aspe tenga puerto de mar? Pues no lo tendréis»).

D. R., Elda

NARRACIÓN ORAL 13

Los de Monóvar querían sacar a pasturar a un cordero a lo alto de la montaña, y como no podía llegar llevaron los muebles de sus casas para hacer montón y que pudie-

se subir. Como no llegaba a la hierba que había pusieron las camas y los armarios hasta que al final todo se cayó abajo.

D. R., Elda

NARRACIÓN ORAL 14

Una rabosa se encontró con un cuervo que llevaba un queso en la boca. Y dijo la rabosa:

—¿Dónde vas?

—A Benasau – y cuando contestó el cuervo le cayó el queso, y se lo cogió la rabosa.

Y entonces le preguntó el cuervo:

—¿Y tú?

—A Alcoleja – así le respondió la rabosa con los dientes bien apretados y sin que cayera el queso.

V. M., Alcoy

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti y THOMPSON, Stith (1995): *Los tipos del cuento folclórico. Una clasificación*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- ALEMÁN OCAMPO, Carlos (2002): «No confundamos apodos colectivos con gentilicios», <<http://www.elcastellano.org/artic/gentilicios.htm>>.
- BOGGS, Ralph S. (1930): *Index of Spanish Tales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, Madrid, Gredos.
- CRUZ HERRERA, M^a del Pilar (1993): *Diccionario de gentilicios y pseudogentilicios de la provincia de Albacete*, Albacete, Servicio de Educación, Cultura, Juventud y Deportes de la Diputación Provincial de Albacete.
- ESPINOSA, Aurelio M. (hijo) (1997-98): *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, 2 volúmenes.
- LADA FERRERAS, Ulpiano (2003): «Tipología y funcionalidad del cuento tradicional asturiano», en *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana*, Oviedo Academia de la Llingua Asturiana, pp. 275-276.
- LADA FERRERAS, Ulpiano (2003): *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Kassel, Reichenberger/Universidad de Oviedo.
- PABLO SEGOVIA, Gustavo de (2006): «Contribución al estudio de los pseudogentilicios», en RODRÍGUEZ MOLINA, J. y SÁEZ RIVERA, D. (coordinadores), *Diacronía, lengua española y lingüística: actas del IV Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española* (Madrid, 1, 2 y 3 de abril de 2004), Madrid, Síntesis, pp. 413-426.
- SÁNCHEZ SALAS, Gaspar (2000): «Recuperación de las formas de tradición oral en México a través de la Dictadología tópica celiana», <<http://www.elcalamo.com/cela.html>>.

SOPEÑA BALORDI, Emma (2002): «Los apodos colectivos: estudio lingüístico y pragmático», en CASANOVA, E. y ROSSELLÓ, V. (eds.), *Congrés Internacional d'Onomàstica i Toponimia Catalanes*, Universitat de València, pp. 155-162.

Fecha de recepción: 23 de mayo de 2013

Fecha de aceptación: 30 de junio de 2013



Anancy stories beyond the moralistic approach of the western philosophy of being

Karla ARAYA
(Universidad de Costa Rica)

ABSTRACT: This article analyzes Anancy's cognitive and sociohistorical identity beyond the moralistic approach of the western philosophy of being. Instead, Anancy stories are studied as a decolonized expression of an afrodescendant Caribbeanness that struggles to survive in an imperial context. There is placed special emphasis on Anancy and his relationship with other animals of the forest present in the stories collected by a group of Costa Rican researchers. Walter Mignolo's concept of colonial and imperial differences, the notion of the trickster, Mikael Bakhtin's carnival, the psychological theories of the id and humor are used to support the analysis. Finally, it is concluded that Anancy stories are the result of resistance but more importantly, they reveal a nontraditional subversion that guarantees hope in a hopeless system. In this sense, Anancy does not accept fatalism as a cognitive structure of his identity; even though, he lives in a fatalistic society.

KEYWORDS: Anancy stories, decolonization, afro Caribbean identity, humor, cognitive identity.

RESUMEN: Este artículo analiza la construcción cognitiva y socio-histórica identitaria en los cuentos de la araña Anancy más allá del enfoque moralista de la filosofía occidental del ser. Es decir, los cuentos de Anancy son estudiados como una expresión de un Caribe afrodescendiente que lucha por sobrevivir en un contexto imperial. Se da particular énfasis al personaje de Anancy y su relación con otros animales del bosque presentes en los cuentos recolectados por un grupo de investigadores costarricenses. El concepto de diferencia colonial e imperial de Walter Mignolo, la teoría del carnaval de Mikhail Bakhtin así como teorías psicológicas del yo y el humor son usadas como referentes teóricos de análisis. Finalmente, se concluye que los cuentos de Anancy son el resultado de la resistencia que sobre todo revela un acto de subversión no tradicional para garantizar la esperanza dentro de un sistema desesperanzador. Así, Anancy no acepta el fatalismo como estructura cognitiva de su identidad aun cuando vive en una sociedad fatalista.

PALABRAS-CLAVE: los cuentos de Anancy, descolonización, identidad afrocaribeña, humor, identidad cognitiva.

«Rethinking the colonial model should go together with efforts to undo it. And one way to undo it is to reveal the play of the colonial and imperial differences, to extract them from their historical naturality and to deploy them as the work of coloniality of power, to deploy coloniality as the other side of modernity» (Mignolo, 2002: 186).

THINKING AND RETHINKING ANANCY STORIES

In the context of modernity, Anancy stories become an important sociohistorical text to «reveal the play of the colonial and imperial differences» that Mignolo makes reference to. The nature of Anancy is one of the basic enquiries that come to the mind when one tries to understand these stories beyond the moralistic approach. But who is Anancy? It is a trickster represented in a Black human like spider who lies, steals, hurts, and laughs at others and everything. Anancy is selfish, untrusted, dishonest and mean. He is all the anti-values at once and the counter morality of a respectful individual in a

modern and postmodern society. That is Anancy under the imperial difference. However, any definition of the trickster, and then of Anancy, requires the deconstruction of the stated conventional meanings.

Anancy the trickster does not belong to the colonizing referential system imposed by imperialism despite the fact it operates outside-inside the empire. Beyond the Manichean dichotomy present in the occidental concept of the trickster, Anancy embodies the chaotic reorganization of the *double-moral* world he lives in. As Radin ponders, the trickster «possesses no values, moral or social, is at the mercy of his passions and appetites, yet through his actions all values come into being» (1972: xxiii). Because the living nature of the trickster is ambiguous –sometimes a subbeing and others a superbeing–, he obeys no institutionalized order. But this does not mean that Anancy is a bad entity. It is just that Anancy does what he has to do to survive in an oppressing system. In doing so, Anancy reveals the double institutionalized morality of his society. That is why he does not behave under the values of the western society. Instead, he plays with those values. This makes of Anancy more a revelation than the decadency of the human race.

Anancy stories call the attention not only on the character's formation –as the imperial difference emphasizes on– but on the perverse nature of the socio-political, economic and educational systems where that character has to live in –colonial difference–. For a trickster like Anancy, there is no sense to believe in Manichaeism as a structural guide for his social behavior because that system plays with such Manichean duality for its own good. From an occidental perspective, Anancy behaves amorally. But from the colonial model, in the sociohistorical context of slavery, Anancy is a symbolic redeemer that refuses to accept the role of the victim. Assuming its victimization –even though Anancy is the creation of a victimized– would justify the idea of the weak individual who needs to be domesticated by the one who embodies the oppressing system.

ANANCY AND THE DECONSTRUCTION OF THE WESTERN THINKING

Undoing Anancy in the socio-historical context of coloniality reveals other attributions that go far from the Christian morality, and then, from the western philosophy of being and its institutions of power. Anancy's ancestry comes from the Ashanti people of West Africa. His historic and cognitive consciousness is developed in the socio-political and economic context of slavery, desterritorialization, survivorship, migration and adaptation. In the West Africa, Duncan clarifies that Anancy is a second deity known as Anansi Kokoruru, «a kind of fallen angel» but with the qualities of «the great builder of the universe». On the other hand, in the Caribbean and in Costa Rica, Anancy «is the symbolic saga of the slave against his oppressor, and then, this represents a psychological vindication of the Black» (Duncan, 2010: 99) *my translation*. Such symbolic psychological vindication is constructed through the destruction of the western referents of power embodied on the notions of size, force and intelligence.

In those situations that imply confrontation, Anancy is able to defeat his enemies using intelligence rather than force. This is evident in the stories «Anansi and the Blackbirds» (Chang et alii, 2006), «Brother Anansi and the Alligator» (Chang et alii, 2006), «Lie hotter than sore» (Chang et alii, 2006), «Anancy, Dog and Alligator» (Chang et alii, 2006), «Breda Anancy and Breda Mule» (Chang et alii, 2006), «Tiger, Anancy's father old riding horse» (Chang et alii, 2006), «How Anancy catch Snake» (Britton, 2008), «The tar dummy» (Britton, 2008), and «Anancy and Bredda Lion» (Britton, 2008) among many other stories.

In «Anancy and Bredda Lion», the rights of the social hierarchies are reversed. The narrator states that «Bredda Lion has a new bad habit that he felt was his right and privilege, being the most feared in the village. He developed the biggest belch in the whole place. Every time he ate and went to sleep at night, he would belch really loud all night and woke up the rest of the village» (Britton, 2008: 64). To solve the problem, Brother Rabbit and Snake wear earmuff to make noise bearable during bedtime – a submissive solution–. Instead, Anancy acts against Lion. After trying earmuffs and having a sleepless night, Anancy gets furious and decides to talk to Lion. First, Anancy tries the civilized problem-solving way of the Western. He tells Lion that his bad habit of eructing makes sleeping impossible. But Lion does not care about Anancy's complain. Lion thinks that he can do whatever he wants because he is the king. Then the spider tries the Anancy's de-colonial way. He plans to set up Lion. Anancy tells Lion that when he belches, the eaten food is released so he will be hungry very fast. At first, Lion laughs at Anancy. But «Anancy started to work on his last bright idea. He secretly started to follow Bredda Lion for the whole day, watching what he was eating. He took a big bag with some containers in it. Every meal that Bredda Lion had, he collected some of the same thing in a container» (Britton, 2008: 66). At night, whenever Lion eructed, Anancy put some of the collected food around Lion. The foodsmell woke Lion up, and then, he remembered Anancy's words. Lion believed he was going to lose his food and ate that much that he got a stomachache. That night, Lion could not sleep. Anancy proves the value of sagacity over physical power as he plays with Lion's greediness. Anancy is clear that he does not have any chance to win in a frontal physical fight. However, using his knowledge, Anancy demonstrates that power resides on the mind rather than the body.

On the other hand, Anancy is also able to downfall the intelligence and distrust of his akin: Snake. According to Guerrin et alii, «the snake is a symbol of energy and pure force (cf. libido); evil, corruption, sensuality; destruction; mystery; wisdom; the unconscious» (1996: 163). All these characteristics are attributed to Anancy too. However, unlike the spider, the snake has prestige, respect and the power of fearing others. Moreover, the snake is bigger and faster than the spider. In other words, the snake has social recognition in the western system of political and religious values. So how is Anancy capable of defeating Snake? In «How Anancy catch Snake» (Britton, 2008), Anancy makes a bet with the other animals of the forest. He promises to catch Snake. Even though he knew it was going to be a very difficult task because Snake trusts nobody, Anancy is self-confident of his capacity. The narrator tells that Anancy cuts a long bamboo stick and goes to visit Bredda Snake. But Snake being fully aware of Anancy's tricking nature, orders him to stay away. Anancy answers «sure man, no man so fool fi try fi trick you, everyone know you have more brains than all of wi put together [...] I come because I want to prove to the world that you is the longest animal in the woods [...] Snake answered proudly: "longest. Sure me is the longest"» (Britton, 2008: 47). Anancy plays the role of the ignorant stating that the problem is that he does not know how to measure the size of Snake. Therefore, Snake proposes to do so with the bamboo stick Anancy holds. Snake stretches out over the bamboo and Anancy ties him up to the bamboo. «When Snake realize what was happening it was too late. So Anancy did catch Snake» (Britton, 2008: 49). In other words, what Anancy does is to deconstruct Snakes' thinking and to identify his weakness: vanity. He studies the behaviors and ways of thinking of his opponents to conquer their cognitive identities and control their performance. Anancy does so through the play of their moral, philosophical and ideological beliefs. This is say that Anancy is aware of the colonial

and imperial differences, and he decides to take advantage of that knowledge to survive, to get pleasure, to vindicate his role and position in society, and finally, to make others see the possibility of subversion –to give hope to those who, like the spider, live in an oppressing and unequal world–.

Anancy also disrupts the counter discourse of subversion of the Western. Anancy and Snake share similar cognitive identities so one may think that defeating Snake is a discursive and ideological contradiction. Not really. They come from different cultural, historical and philosophical worlds. For western societies –and also for some oriental communities–, the snake is a free entity that obeys no moral authority. Its power is recognized even by God who justifies the snake's existence as an opportunity of freewill among humans. On the other hand, the spider is the symbol of enslavement and exile. While the snake has the power to oppress, the spider becomes the object of oppression. They share similar cognitive identities because they know how to play with morality but their social and historical statues are different. The snake has the same credit of a «positive» entity. It is just that such recognition is given in the negative dimension of the positive. On the contrary, the spider continues being absent in the official discourses. In the western terms, the spider is presented as the opposite of the expected morality, and then, as a slave of the wrong (the snake). In Anancy stories, the spider subverts both oppressing systems.

The western idea of power also comes along with size. Again, in Anancy stories, power derives from intelligence and astuteness. Physically, Anancy is inferior. It is a spider that shares a world with bigger animals. As Anglin states «the opponent of the trickster are generally chosen from those who supposedly are supreme [in size] in the forests: Tiger, Lion, Elephant [Monkey]. [But] their role in the story is that of animals that can be easily fooled» (Mosby, 2003: 35). In other words, despite the fact that Anancy is shorter than the animals of the forest, he is most powerful than them. In the story «Anancy and the riding horse», this little spider fools and makes fun of Tiger in order to get the attention of a female in dispute. To impress the female that Tiger is flirting, Anancy tells her that Tiger is his ridding horse. When Tiger realizes about such lie, he gets mad at Anancy. Tiger argues with Anancy but the spider denies the charges. Anancy accepts to «clarify» the apparent «misunderstanding» with the female. But he tells Tiger that his back is in terrible pain. Because Tiger wants to confirm his powerful nature, he decides to carry Anancy on his back. Anancy persuades Tiger to wear a rope and stirrup to make pain bearable. Tiger rides Anancy on his back without being aware that he was playing the role of a horse. When both see the female, Anancy hits Tiger with a branch making others believe that Tiger was actually Anancy's ridding horse.

Deconstructing the traditional referents of power is also present in the story «Brother Pigeon's birthday party». Anancy uses his intelligence to subordinate social hierarchies. He first invites Monkey to go to Pigeon's birthday party. Monkey was such a good dancer that all girls wanted to dance with him and none with Anancy. Even though Anancy tells this situation to Money, this last one pays no attention to the complaint. So Anancy decides to set Monkey up. He also invites Monkey's most scaring contender to Pigeon's party: Tiger. When Tiger sees Monkey, he commands Monkey to leave the place. Monkey runs away and Anancy gets revenge. As James states,

Whatever its composition, though, in this Creole folk ethos, Anansi is well accepted as the mascot of the small man's triumph. Although diasporic claims on him are universal, the West Indian cultural pantheon immortalizes him in tales fashioned out of the

particular West Indian landscape where he has become a synecdoche for Caribbean ingenuity, endurance, and commitment to self-preservation (2004: 4).

On the other hand, Anancy ambiguous physiological nature is another counter-construction of the western philosophy of being. He is not human, not completely animal nor divine. The truth is that Anancy is not made like God but of uncertain nature instead. Such ambiguity is an advantage because Anancy cannot be placed in a pre-determined moral system. Even though, Anancy is conscious of God's power, he does not fear God. He treats God with no reverence. In the story «Anancy and the sky God», Anancy visits God, tells Him a story and obtains the reward of storytelling. There is one difference in approach among them. Anancy can trick God and other beings, steal their treasures, and finally, share them again with the rest of the world as it happens in «Anancy and the wisdom». In other words, as a spider-trickster, Anancy has the power to destabilize the social and divine orders inside the story and outside it.

ANANCY AND HIS PSYCHOLOGICAL VINDICATION: CARNIVAL AND HUMOR

In psychological terms, Anancy's nature and personality resemble Freud's concept of the id. According to Kwawisi Tekpetey,

One systematically finds him [Anancy] engaged in activities directed at gratifying his instincts for pleasure without regard for social conventions, legal ethics, or moral restraints. In short, he may be equated with the Freudian notion of the id, embodying instinctual, repressed, or antisocial desires. This characterization, however, should be seen as only partial. Kweku Ananse's literary function in the Akan oral educational system appears to be an attempt to expose the danger that he incarnates in society; in so doing, he serves to reveal the work of ideology in the society. Besides, the audience vicariously sympathizes with our hero, who renders within the fixed bounds of what is permitted an experience of what is inadmissible. Furthermore, Ananse narratives are cathartic, serving as tension-relieving aesthetic devices (2006: 74).

Even though the use of Anancy in Akan oral educational system may result problematic in terms of the imperial stigmatization Anancy may suffer, Tekpetey's analysis of Anancy's rebelliousness becomes a key to understand the psychological vindication of the afrodescendants in the Caribbean. The analogic relationship among Anancy, the trickster and the id constitutes the prevalence of catharsis over seriousness; especially, because through the humoristic mood and tone of the stories, Anancy interpellates readers as moral individuals. In other words, there is a substitution of authority for pleasure.

When Anancy defeats and tricks his enemies and other animals of the woods, he transgresses the traditional western hierarchies that organize reason and pleasure. It is more interesting the fact that the id –symbolized in Anancy– governs all human activities and necessities such as feeding, entertainment, resting, family relationships, social organization, ethics and philosophy. Even when Anancy assumes the role of the law, the mechanisms he uses to exercise justice and power are dislocated from the occidental notion of legality. For instance, in «The tar dummy», Anancy teaches a lesson but using unconventional ways. The narrator points out that the animals of the forest were thirsty because there was no water but they were reluctant to work for a solution. On the contrary, Anancy decided to dig a well in order to find water. He asked his friends for help; nevertheless, they thought that such idea was worthless, and refuse to support Anancy. But when Anancy finds water, everybody wants to drink it. Anancy,

then, states «[n]obody helped me dig the well; nobody is going to drink of my water» (Britton, 2008: 53). Despite of Anancy's constant warns, animals drunk the water in his absence. Therefore, Anancy makes a tar dummy and places it near his water fountain thinking that «[i]f someone comes to drink water, he will be stuck to the dummy. By this way I will catch the next thief that comes for my water» (Britton, 2008: 53). One night, Brother Tiger tried to steal Anancy's water. He thought that the tar dummy was actually a guard. He extended his hand in a friendly gesture to greet the tar dummy but got stuck. Desperately, Tiger used his force to get free. Instead, he got completely stuck to the tar dummy. Next morning, Tiger realized about Anancy's trap. He got really ashamed because he «knew that this would be enough reason for all the animals to laugh at him, so he got so distressed that he fainted» (Britton, 2008: 55). In this particular case, the narrator states that «Anancy was a good person, so he asked the other animals to release Tiger. The animals saw Anancy's good action and said: "Today, we have learned a lesson and from now on we will work together for our well-being"» (Britton, 2008: 55). Even though Anancy's nature is not transformed, he gains recognition and respect in the formal way.

Behaving as a trickster and not as the honorable man, Anancy makes justice and mercy possible by using the principles of the id. In other words, to be fair and merciful –high values in the western discourse of morality–, Anancy carnivalizes justice through the application of ludic mechanisms as the tar dummy is. This represents the appropriation of ideological structures of institutionalized power. In his colonial difference, then, Anancy's cathartic condition is revealed through carnivalesque situations and humoristic tone and mood. The constant flow of images, settings, characters and conflict-resolutions generate a reversal twist presenting a world outside down.

The carnival and its connection with Anancy are indeed present through parties and feasts. In this regard, Pochet makes reference to the presence of farming celebrations in Anancy as «degradations because the inherent condition they have in regards to the Bakhtin's analysis of the banquet» (2012: 18) *my translation*. Such degradation is not negative. On the contrary, it represents the dilapidation of an oppressing system that strictly regulates pleasure for basic activities such as eating and laughing. In this sense, Elliot explains that the «[c]arnival keeps the official axe, ever-ready to descend on the unruly heads of the folk, in a state of uncertain hesitation, and in that moment of authority's hesitation is the triumph of carnival» (1999: 131). In the state of uncertainty, polyphony becomes possible because individuals can show their most inner instinctive desires without restriction as it happens in «Anancy, Tiger, and Friends work together», «Bother Anancy and the plantains» and «Anancy an de yam vine». In all these stories, the narration goes around situations that involve food and social reunion. Despite the existing social hierarchies among animals, they can share or steel food as equals: adults and children, fearful and domestic animals, mammals and arachnids, the family and the neighbors, the intelligent and the foolish individual, the big and the small, the healthy and the sick. They share with joy and pain, with hunger and gluttony, with selfishness and solidarity. As a result, polyphony is constructed at all levels.

On the other hand, the disruption of uniformed power in Anancy's carnival is constructed through humor. Bahktin explains that «[c]ertain essential aspects of the world are accessible only to laughter» (1968: 66) because it destroys the formal referential of moral behavior placing individuals outside that system. Such official referential destruction is present in both the esthetic construction of Anancy and his way

of using humor to deal with everyday life situations. According to Freud, there is a strong connection among the unconscious, desires, jokes and dreams. As in the carnival, they use similar psychological techniques to be expressed in a process of emotional discharge. Humor and laughter are two mechanisms used to produce such relief.

The theory of incongruity explains the nature of laughter as the result of an irrational construction. In this respect, Morreall states that «we live in an orderly World, where we have come to expect certain patterns among things, their properties, events, etc. we laugh when we experience something that doesn't fit into these patterns» (1983: 17). Schopenhavers also ponders that «the cause of the laughter, in every case is simple, the sudden perception of the incongruity between a concept and the real objects which have been thought through it in some relation, and laughter itself is just the expression of this incongruity» (Morreall, 1983: 17). Taking into consideration that incongruity derives from the dislocation of the logical reasoning created by the western philosophy of being, Anancy's celebration of the carnival and humoristic tone evidence a decolonialized cognitive identity. He not only transgresses the rational Saussurean structural relationship between the signifier and signified (which produces incongruity), but also uses such transgression to interpellate the emotional, moral and ideological worlds of his audience –including Anancy's friends, listeners and readers–.

On the other hand, Anancy is a spider making humor which de-centers the position of the human being in the planet. Hazlitt states that «[m]an is the only animal that laughs and weeps; for he is the only animal that is struck with the difference between what things are, and what they ought to be» (Willis, 2002). Bergson also points out that «the comic does not exist outside of what is strictly human» (1911: 3). Scruton tries to merge the two previous ideas by pondering that «[m]an is the only animal that laughs, but it seems that laughter belongs also to the immortals» (1982: 197). However, in Anancy stories, animals are the artifices and artifacts of humor. Consequently, Anancy's carnivalesque and humoristic work destroys the ethnocentric vision of the world because humor resides on animals rather than humans.

In most of Anancy stories, tricks end up in humoristic and funny situations that reveal the perverse nature of society. Matte argues that «[h]umor is a particular personal and cultural process and a process that relates to all aspects of the personal and social world» (2001: 226). So considering something as funny requires a cognitive and affective notion of humor (sense of humor) associated to one's perception and assumption of the world. As it has been explained, in Anancy such perception is characterized by the disruption of the western values and ethics. In other words, in Anancy stories humor is constructed on «anti-values». At this point, Freud's analysis of the nature of humor is important. Freud claims that humor is

un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ello se opone y aparece en sustitución de los mismos. La condición que regula su génesis queda cumplida cuando se constituye una situación en la que, hallándonos dispuestos, siguiendo un hábito, a desarrollar afectos penosos actúen simultáneamente sobre nosotros motivos que nos impulsan a cohibir tales afectos, *in statu nascendi*. En estos casos, la persona sobre la que recae el daño, el dolor, etc., puede conseguir placer humorístico, mientras que los extraños ríen sintiendo placer cómico. No tenemos, pues, más remedio que admitir que el placer del humor surge a costa del desarrollo del afecto cohibido: esto es, del ahorro de un gasto de afecto. (1905: 1162).

Taking into consideration Freud's theory, one must say that in Anancy stories humor actually comes from the analogic relationship among disgrace, pain and pleasure.

From the imperial difference, such analogy is evidently perverse. But one needs to keep in mind that such perversion reflects a social situation rather than the nature of the individual. Also, in the case of Anancy, perversion is only symbolic because its repercussions are regulated by the comic effect. The deconstruction of the traditional characterizations attributed to the animals present in the stories develops that comic effect. Lion is not the king of the forest. Tiger is not fearful. Snake is not intelligent. Monkey is always scared. But a simple spider controls everyone. Even though Lion, Tiger, Snake and Monkey are bigger animals than the spider, Anancy constantly laughs at them.

Even though the situations Anancy laughs at may be thought as perverse, perversity is present more on the side of the reader than on the ontological nature of Anancy. After all, it is the reader or the listener who «finds» humor out of Anancy stories. Then these tales are configured as liberating mechanisms by which pleasure and humor obtained (from pain, frustration and disgrace) an answer to oppression. The result is the vindication of the self-esteem and morality of the Afro descendants in the Caribbean and in all those places where Anancy stories have been present.

FINAL CONSIDERATIONS

In Anancy stories, the sociodiscursive dimension of humor presents conscious and unconscious motivations related to symbolic psychological subversion and social vindication. For the Afro Caribbean identity, Anancy stories also reflect a decolonized thinking that struggles within the double discourse of ethics, philosophy and intellectuality of the Western.

The carnivalesque settings and characters developed in Anancy stories destroy the solemnity of proper-official life (that one of the occidental ideology). The speaking voice of these tales knows that «[t]he serious aspects of class culture are official and authoritarian; they are combined with violence, prohibitions, limitations, and always contain an element of fear and of intimidation» (Bakhtin, 1968: 90). Instead of the serious treatment of problems, Anancy seduces listeners' and readers' sense of humor to disrupt uniformity of thought and to reveal the perversity of the imperial difference. This is possible because Anancy is not the typical western hero. Only, playing as the trickster, Anancy can evidence coloniality and modernity in relation to the imperial project and its mechanisms of subordination.

Consequently, Anancy stories deconstruct the colonial difference on the bases of the dialogic dimension of life. At the same time, such dialogism discloses the contradictory and chaotic construction of the western institutionalization of being as well as the hyperreality –in Baudrillard' sense– it creates through simulacra and simulation. As Mignolo states,

[i]f the politics of (epistemic) decolonization is related to a philosophy of being, there is still another space from which to pursue that reflection, and that is the space of the colonial difference [...] Rethinking literary history from the colonial difference implies decolonizing literary history, and in its turn it implies thinking in terms of otherwise than literature and history (2002, 186).

In this sense, Anancy stories are the result of resistance but more importantly, they reveal the «philosophy of being» of a decolonized cognitive identity in historical, psychological, and moral terms. These stories contradict the intellectual and ethical ideal thought. Therefore, Anancy's philosophical thinking and social behavior represent a nontraditional subversion that guarantees hope in a hopeless system. In other words,

Anancy does not accept fatalism as a cognitive structure of his identity; even though, he lives in a fatalistic society.

WORKS CITED

- ANGLIN, Joyce (1981): *Anancy in Limón*. Master's Thesis, Universidad de Costa Rica.
- BAKHTIN, Mikhail (1968): *Rabelais and his world*, Helen Iswolsky (trad.), Cambridge Mass, MIT Press.
- BERGSON, Henri (1911): *Laughter: An Essay On The Meaning Of The Comic*, New York, Macmillan.
- BRITTON, Carol (ed.), (2008): *Cuentos afrocaribeños de la hermana Anancy y sus amigos*, Franklin Perry y Garret Britton (trads), San José, Instituto Costarricense de Enseñanza Radiofónica.
- CHANG, Giselle et alii (2006): *Cuentos Tradicionales Afrolimonenses*, San José, Costa Rica.
- DUNCAN, Quince (2010): «La literatura de la etnia negra en centroamérica», *Del olvido a la memoria*, San José, UNESCO, vol. 5, pp. 99-105.
- ELLIOT, Shanti (1999): «Carnival and Dialogue in Bakhtin's Poetics», *Folklore Forum*, 1-2, vol. 30, pp. 129-139.
- FREUD, Sigmund (1905): «El chiste y su relación con lo inconsciente», *Obras completas de Sigmund Freud*, 4ª ed, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 1029-1167.
- GUERRIN, Wilfred L. et alii (1996): *A Handbook of Critical Approaches to Literature*, 4th ed., New York, Routledge.
- JAMES, Cynthia (2004): *Searching for Anansi: From Orature to Literature in the West Indian Children's Folk Tradition--Jamaican and Trinidadian Trends*. <<https://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&ved=0CDEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fshenjiva.com%2FCynthiaJames.rtf&ei=4VQXU9CGCouBywPkhoK4Cg&usg=AFQjCNHTJkWPYBXcZ818pc7hPLlgBmMioA&bvm=bv.62286460,d.bGQ>>.
- MATTE, Gerard (2001): «A psychological perspective of humor», *International Journal of Humor Research*, 3, vol. 14, pp. 223-241.
- MIGNOLO, Walter (2002): «Rethinking the Colonial Model», *Rethinking literary history: a dialogue on theory*, Linda Hutcheon y Mario J. Valdés (eds.), New York, Oxford University Press, pp. 155-193
- MORREAL, John (1983): *Taking laughter seriously*, New York, Sunny Press.
- MOSBY, Dorothy E. (2003): *Place, Language and Identity in Afro-Costa Rican Literature*, United States, University of Missouri Press.
- POCHET, Lina (2012): «Anancy: there las telas de araña y carnaval», *Kañida* 1, vol. XXXVI, pp. 15-34.
- RADIN, Paul (1972): *The trickster, A study in America Indan Mythology*, New York, Schocken Books.
- SCRUTON, Roger (1982): «Laughter», *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplement*, vol. 56, pp. 197-212.
- TEKPETEY, Kwawisi (2006): «Kweku Ananse: A psychoanalytical approach», *Research in African Literatures*, 2, vol. 37, pp.75-82.

WILLIS, Ken (2002): *Making sense of humor*, PhD. Thesis, London Metropolitan University, Datos de la web.

Fecha de recepción: 14 de junio de 2013
Fecha de aceptación 11 de noviembre de 2013



A vueltas con el brindis de los curacas: un cuentecillo tradicional en la narrativa peruana

Fernando RODRÍGUEZ MANSILLA
(Hobart and William Smith Colleges, New York)

ABSTRACT: This article explores the traditional folktale that I call «the curacas' toast». First, I propose its probable origin, as part of an anecdote from the Spanish medieval history, still alive in the ballads. Inca Garcilaso was the first author to adapt and transform the folktale, incorporating it to the Peruvian literature. Secondly, I trace and analyze the transformation of this folktale throughout different periods of Peruvian literature, starting with a colonial author, such as the mestizo chronicler Inca Garcilaso, the nineteenth century writer Ricardo Palma and then the indigenist writer Enrique López Albújar in the twentieth century.

KEYWORDS: Inca Garcilaso, Ricardo Palma, Enrique López Albújar, curacas, folktale, Royal Commentaries.

RESUMEN: Este artículo se ocupa de un cuentecillo que denomino «el brindis de los curacas». Refiero su probable origen, el cual se encontraría en un pasaje de la historia medieval española que aún persiste en el romancero. El trabajo pone en diálogo tres textos que recogen el cuentecillo y lo vuelven parte de la trama de proyectos narrativos muy dispares en alcances, tiempo y espacio: una crónica de Indias, los *Comentarios reales* (1609); una «tradición peruana» pergeñada por Ricardo Palma; y un cuento indigenista, «El brindis de los yayas» de Enrique López Albújar, que se publica en 1938, última manifestación del cuentecillo.

PALABRAS-CLAVE: Inca Garcilaso, Ricardo Palma, Enrique López Albújar, curacas, cuentecillo tradicional, Comentarios reales.

Una materia pendiente en los estudios sobre la literatura colonial es la recopilación de cuentecillos tradicionales. Nos referimos a relatos breves, de tono familiar y ameno, en el sendero de la línea de trabajo establecida por Maxime Chevalier (1978: 44-51), con una particularidad: el que acontecen en territorio americano. En este artículo me ocuparé de un cuentecillo que denomino «el brindis de los curacas». Empezaré refiriendo su probable origen, el cual se encontraría en un pasaje de la historia medieval española que aún persiste en el romancero. Luego, desarrollaré más en extenso su vitalidad a lo largo de varios siglos en la literatura peruana, gracias a la contribución del Inca Garcilaso de la Vega, a quien le atribuyo su paternidad. Así, me interesa poner en diálogo tres textos que recogen el cuentecillo y lo vuelven parte de la trama de proyectos narrativos muy dispares en alcances, tiempo y espacio: una crónica de Indias, los *Comentarios reales* (1609); una «tradición peruana» pergeñada por Ricardo Palma, que forja la identidad nacional a fines del siglo XIX; y un cuento indigenista, «El brindis de los yayas» de Enrique López Albújar, que se publica en 1937, última manifestación del cuentecillo, ya totalmente naturalizado y transformado como parte de una narración completamente moderna.

ORIGEN FOLCLÓRICO Y PENINSULAR

El cuentecillo de «El brindis de los curacas» se ajusta a la descripción del motivo folclórico del amplísimo catálogo de Stith Thompson bajo la signatura Q582.8: «Una persona bebe el veneno que había preparado para otra». Igualmente aparece consignado

bajo la signatura I.4.01 del *Motif-Index of Folk Narrative in the Pan-Hispanic Romancero*, que refiere el romance «La condesa de Castilla traidora», recopilado en León durante el siglo XX. En este romance, la condesa ofrece una copa envenenada a su hijastro, el conde don Sancho, y este, sabiendo que contiene la ponzoña, le pide a la madrastra que se la beba (primero con cortesía, luego a la fuerza), ya que una mujer descalza y desnuda se le apareció previamente anunciándole que le iban a envenenar. El romance se cierra con la declaración de que, a partir de ese suceso, el rey don Sancho ordenó que en Castilla nunca un hombre debería beber antes que una mujer, para así prevenir una situación parecida. Diego Catalán, quien recogió el romance vivo aún en tierras leonesas, encuentra su origen en la *Crónica general de España* de Alfonso X refundida por Florián de Ocampo, obra en la que se incluía la anécdota del conde don Sancho que mata a su madrastra haciéndola beber el veneno que ella había preparado para matarle a él. Considerando la difusión de dicha *Crónica general* en el siglo XVI y la amistad que unió al Inca con Ambrosio de Morales (quien prosiguió la obra de Florián de Ocampo), es verosímil considerar que aquí fue donde leyó Garcilaso el cuentecillo¹. En el capítulo XXII de la tercera parte de la *Crónica general*, se narran los hechos de don Sancho, conde de Castilla, cuya madrastra intenta envenenarlo:

La madre del conde don Sancho, codiciando casar con un mozo, armó de matar a su hijo, por tal que se alzase ella con los castiellos y con las fortalezas de la tierra y así casaría ella luego con el mozo. Y ella destemplando una noche las yerbas que le diese a beber con que lo matase, vino una su cobijera al conde: y se descubrió todo el fecho. Mas cuando su madre le quiso dar aquellas yerbas en el vino que bebiese, rogó él a la madre que bivese primero ella. Y ella dijo que no quería ni faría, ca lo non habié menester. Y el conde rogó muchas veces que bivese y cuando vio que la non podía vencer, por fuerza se lo hizo beber y cuando ella lo hobo bebido cayó luego muerta. E agora sabed que desde aquí adelante fue tomado uso en Castiella de dar a beber primeramente a las mujeres (1541: fol. 268v.).

Esta anécdota sobre el bravo conde don Sancho debió ser la inspiración del Inca Garcilaso para elaborar el cuentecillo del «brindis de los curacas», dotando a los personajes de una rivalidad que solo puede dirimir un español y acentuando el ingenio de la víctima inicial que logra vencer a su victimario. Por último, impregnando la historia de referentes locales, logró aclimatar el motivo folclórico original hasta hacerlo pasar por autóctono, tal como lo ha asumido la crítica aún ahora.

EL BRINDIS DE LOS CURACAS BAJO LA PLUMA DEL INCA GARCILASO²

En el capítulo XVIII del libro III de los *Comentarios reales*, Garcilaso nos brinda un sumario de la campaña militar expansiva del príncipe Inca Roca y al mencionar el valle de Acarí (Hacari en el texto del cusqueño), uno de los territorios conquistados por el joven *auqui*, siente necesario narrar un cuentecillo: «Será razón, pues estamos en el puesto, no pasar adelante sin dar cuenta de un caso extraño que pasó en el valle de Hacari poco después que los españoles lo ganaron, aunque lo anticipemos de su tiempo»

¹ Lo cual no quita que la leyenda de la condesa traidora aparezca en varios testimonios, desde la *Crónica general* hasta la *Crónica Najerense*, según el análisis y documentación que ofrece Menéndez Pidal, 1963.

² Esta sección y la correspondiente a la adaptación de Ricardo Palma recogen partes de Rodríguez Mansilla, 2011, trabajo en el que se ahonda más a fondo en la ideología palmista y la manipulación de las fuentes de las *Tradiciones peruanas*. Remito al lector a ese trabajo para una discusión sobre Palma y la recepción del Inca Garcilaso en el siglo XX peruano.

(1943: vol. 1, 169). La introducción del cuentecillo, pese a que escapa del marco cronológico planteado, según lo reconoce el autor, encaja a raíz de un aspecto que a Garcilaso, como a cualquier diestro narrador aurisecular que escribe imaginando que entabla un diálogo *in absentia* con su lector, no se le escaparía: el capítulo está quedando corto y algo desabrido, por tanto hay que adobarlo con una anécdota amena.

Se trata de dos curacas del valle, aún no bautizados, que se enfrascan en un pleito de límites, donde ya ha corrido sangre. Dada esa situación, «los gobernantes españoles enviaron un comisario que hiciese justicia y los concertase de manera que fuesen amigos» (1943: vol 1, 169). Uno de ellos, no se menciona quién, no queda conforme y se propone vengarse del otro secretamente. En la plaza del pueblo se ponen a comer todos juntos, bajo capa de amistad recobrada. Al final del banquete, el curaca que sigue sintiéndose agraviado lleva dos vasos, uno de ellos envenenado, para brindar con su amigo. El que recibe la copa con la ponzoña sospecha y le dice: «Dame tú esotro vaso y bébete ese» (1943: vol 1, 170). El curaca felón, por no mostrarse débil, hace de tripas corazón, le entrega el vaso sin veneno y se bebe el envenenado. El Inca relata que horas más tarde murió por efecto de la bebida, pero también por el «enojo de ver que por matar a su enemigo se hubiese muerto a sí propio» (1943: vol 1, 170). La muerte del curaca es muy posterior al banquete que los convocó y provocada por la cólera de no haberse salido con la suya, de no haber sido tan astuto como pretendía.

Ahora bien, habría que pensar en qué residía la gracia del cuentecillo. Garcilaso en medio del relato introduce una observación cuando el curaca propone el brindis a su rival: «Se levantó el curaca apasionado y llevó dos vasos de su brebaje para brindar a su nuevo amigo (como lo tienen los indios de común costumbre)» (1943: vol. 1, 170). Muchísimas páginas más adelante, en el libro VI de los *Comentarios*, Garcilaso recién se abocará, dedicándole un capítulo completo, el XXIII («Bríndanse unos a otros, y con qué orden»), a describir con lujo de detalles el protocolo en torno al brindis que tenían los nativos: usaban dos vasos (no bebían de uno solo) y daban el de la derecha al que tenía mayor calidad que ellos y el de la izquierda si el convidado era socialmente inferior. Ahora bien, la mención en el cuentecillo a la singularidad del rito y este capítulo monográfico en torno al asunto harían pensar en que la gracia de la anécdota reside en la originalidad del procedimiento, solo posible en tierras americanas. Pero nada de esto ocurre. Cuando se trata de hilvanar un cuento, un buen cuento, el Inca descarta introducir un enredo en el que algún aspecto de un rito tan particular como aquel sea esencial para el desarrollo de los hechos. A Garcilaso lo que le interesa, y allí debían hallarle la gracia al cuentecillo tanto él como sus lectores del XVII, es plasmar en la anécdota del curaca suicida el tema tan trillado, y por eso mismo tan efectivo, del burlador burlado. Tal es el tipo de ingenio que se celebraba en los cuentecillos tradicionales áureos. El lector se sonreiría pensando en la engorrosa situación final del curaca que, creyendo que mataría a su enemigo, termina provocándose la muerte al caer en su propia celada.

Por último, además del conocimiento que puede haber tenido Garcilaso de la *Crónica general* de Florián de Ocampo, de donde provendría la salvación ingeniosa de la víctima, provoca considerar otra posible influencia en el cuentecillo de «El brindis de los curacas»: una anécdota sobre el santo portugués, predicador en Italia, incluida en el *San Antonio de Padua* (1605) de Mateo Alemán. El Inca Garcilaso conocía la obra del novelista sevillano: contaba con la primera parte del *Guzmán de Alfarache* en su biblioteca y muestra tener conciencia en torno al problema del pauperismo, desarrollado también por Alemán, en varios capítulos de los *Comentarios reales* (Rodríguez Mansilla, 2009). Precisamente, si se considera que la primera parte de los *Comentarios reales* se

concluyó precisamente hacia 1605 (Durand, 1976: 71), podría pensarse en el eco de una lectura del *San Antonio de Padua* que conservaría aún fresca el Inca en la memoria.

El cap. XIII del libro segundo del *San Antonio de Padua* se titula: «Queriendo matar a San Antonio unos herejes con veneno tuvo revelación dello. Corrígelos con su doctrina. Pídenle que coma la ponzoña. Hácelo el santo sin recibir ningún daño, con lo cual se convierten los herejes» (1605: fol. 164v). San Antonio ya sabe que los herejes que le invitan a comer le quieren envenenar. El santo declara a sus anfitriones que conoce de sus intenciones y les reprende. Los herejes insisten en que pruebe la comida envenenada, para que haga prueba de su fe. San Antonio acepta el convite encomendándose a Dios y pensando que su arrojo producirá su conversión. Como santo que es, pasa la prueba satisfactoriamente, ya que el veneno no le hace efecto, y los herejes se reforman. Con vistas a una lectura comparada, resulta de sumo interés el detalle de que los curacas de Garcilaso, aunque ya sometidos a la ley española, no han sido bautizados; quizás para señalar que tamaña fechoría (la de envenenar alevosamente a un enemigo) es un acto solo digno de gentiles o de desviados herejes como los que querían eliminar a San Antonio. Si la ponzoña representa la mala doctrina de aquellos heréticos, «envenenados» por la mala doctrina y el estómago invulnerable del santo es la prueba irrefutable de su fe, diríase que en las Indias la mala fe del curaca traidor se vuelve contra él, como castigo a su maldad, inherente a su desconocimiento de la verdad católica, pues no cumple con Dios ni con los hombres³.

LOS CACIQUES FANTOCHES DE RICARDO PALMA

Poco más de tres siglos y medio después de la aparición de los curacas en los *Comentarios reales*, Ricardo Palma recrea el cuentecillo, ahora convertido en la tradición «Orgullo de cacique», publicada en la quinta serie de *Tradiciones*, en 1883. Para entonces, Palma se había consolidado en un estilo de narrar, el del género de la tradición, que él mismo ha ido modelando. En su faceta de narrador transcriptor, Palma se inserta en la historia que cuenta y se presenta como testigo o recolector de un relato oral (Tauzin Castellanos, 1999: 103). Para ello evoca un episodio verificable de su biografía: el naufragio del vapor *Rímac*, en 1855. A partir de este hecho, y de la marcha de los sobrevivientes por pueblos perdidos de la costa, nuestro autor contextualiza la historia dentro de un marco realista, pretenciosamente verídico.

Esta mediación es la que le da pie a Palma para la irreverencia, a la vez que refuerza la autoridad que, como escritor de fuste, poseía. De forma que no ha de sorprender que, en primer lugar, niegue que su fuente directa sean los *Comentarios reales*. Por el contrario, declara que su fuente es otra, un depósito vivo de la literatura oral (de la cual pretende extraer su néctar las *Tradiciones* precisamente), como lo es un nativo anciano de Acarí. En medio de su vagabundeo, muerto de hambre y sed, el náufrago Palma dice que «oí relatar a un indio viejo la tradición que van ustedes a leer, y de la cual habla también, incidentalmente, Garcilaso de la Vega en sus *Comentarios reales*» (1957: 187). Se cita a Garcilaso de soslayo, sin reconocerle influencia en la factura de la tradición y se opta más bien por la mención a un «indio viejo», tal vez proponiéndonos una imagen deformada y ridícula de Garcilaso, quien publica los *Comentarios* precisamente en sus últimos años de vida. En realidad, la referencia a la obra del Inca tiene aquí todo el aspecto de cita obligada para no ser acusado, por algún lector diligente, de recrear un texto previo sin declararlo. Ahora bien, ¿qué es lo que Palma agrega a Garcil-

³ Debo las ideas de este contraste entre la actitud del curaca y la de San Antonio a la comunicación con Tito del Piélagos, dilecto amigo peruano de viejas andanzas y querellas.

laso? ¿Cómo recubre el cuentecillo con la pátina que se consideraría típicamente palmista?

«El brindis de los curacas», en manos de Palma, es un prodigio de manipulación literaria, como suele serlo la escritura de toda tradición. Es en los pequeños detalles, tan distantes a la versión de Garcilaso, donde hay que encontrar el genio del tradicionista. Tras hablar del pleito limítrofe entre ambos curacas, que él llamará «caciques» (renegando del prurito lingüístico garcilasista, que consideraba el término «cacique» como ajeno, importado del Caribe), Palma nos plantea la primera y esencial diferencia respecto de la versión del cronista cusqueño:

La autoridad española, que no podía consentir en que el desorden aumentara en proporciones, se resolvió a tomar cartas en la querrela, amén de que el poderío de los caciques más era nominal que efectivo, pues la política de los conquistadores convenía aún dejar subsistentes los cacicazgos y demás títulos colorados, rezagos del gobierno incásico (1957: 187).

Palma está enfatizando la carencia de poder real de los caciques, mediante lo cual el «corregidor de Nasca» (Palma, 1957: 187), quien en Garcilaso era simplemente «un comisario», queda como una autoridad a la que se subordinan los nobles indígenas sumisos, sin chistar. Luego, tras la comida, llega el momento del brindis. La narración palmista elimina toda referencia a la usanza andina, haciendo pasar por occidental el rito. Por ende, no le interesa explotar las diferencias culturales. Para resaltar la rivalidad entre los protagonistas los convierte en caciques de valles vecinos, Atiquipa y Acari, respectivamente. El primero, quien será el derrotado, es el felón, a todas luces el «malo» del relato; en cambio el segundo es el que brinda hospedaje, el atento y pacífico, o sea el «bueno». El cacique de Atiquipa está guiado por «orgullo o despecho» (1957: 187), según especula Palma, cuando decide tomarse el veneno. En consecuencia, muere en el acto, un dramático desenlace para un banquete, en escena más propia de folletín que de anécdota presuntamente verídica.

Estos detalles en el relato nos dan un indicio fundamental de la interpretación que hizo Palma del cuentecillo garcilasiano. El cacique traidor decide beberse la ponzoña al hallarse «entre el suicidio y el ridículo de verse nuevamente humillado por su contrario» (1957: 187). El personaje prefiere morir antes que verse deshonrado, motivo que está anunciado en el título de la tradición misma, «Orgullo de cacique». Pero se trata de un orgullo huero, considerando que, de acuerdo con el mismo Palma, el poder de los caciques es nominal antes que real, sojuzgados por un corregidor frente al cual solo les cabe ser dóciles. Al resaltar un orgullo totalmente vacío, los protagonistas no solo se ven pintorescos, sino ridículos. Ostentan títulos anacrónicos, mera chafalonía.

Si en los *Comentarios reales* el curaca (título aún significativo, con resonancias prehispánicas netas) muere por la ira de no poder vengarse; en Palma, el cacique (título nominal, postizo) muere por un orgullo que su estatus en la práctica niega, ya que es un indio presumido, cuya vanidad lo conduce a la muerte, la cual configura la justicia poética de una narración donde se le retrata con tintes de antemano negativos, en contraste con su rival. Reescrita la anécdota por Palma, el relato adopta un sesgo ideológico marcado, en el contexto de una recepción literaria decimonónica, eminentemente criolla, de los *Comentarios reales*. A través de menciones y reelaboraciones, Palma estaba canonizando a un Garcilaso narrador para el gran público (su público) a la vez que se canonizaba a sí mismo como la autoridad suprema en el género que había inventado: las *Tradiciones*. Con ello, el limeño Palma revelaba el vínculo que lo unía, a dos siglos de distancia, con el cuzqueño Garcilaso: ambos, a través de su escritura, se proponían ser

«fundadores de la conciencia histórica, pues ambos rescatan del olvido la historia viva del Perú, respondiendo a una necesidad, no tanto de conservar un legado sino de asimilar una herencia» (Valero, 2003: 109). Mediante «Orgullo de cacique», Palma le rendía homenaje a Garcilaso, acaso para el limeño un «indio viejo» cuentacuentos, como aquel con el que se encontró en su naufragio, supuesto origen de la tradición. Sin embargo, esta fábula de humor que impregna Palma se verá cuestionada por el movimiento indigenista de las primeras décadas del siglo XX en Perú. Entonces, la «tradición» como género literario de estirpe palmista pierde hegemonía y se ve desplazada por una narrativa que busca sus orígenes en la cultura prehispánica (Cornejo Polar, 1989: 139). Es el momento propicio para el resurgimiento del brindis de los curacas, pero desde una perspectiva distinta, ya no con fines eutrapélicos, sino con un mensaje de crítica a las estructuras sociales andinas.

FINAL DEL CICLO: «EL BRINDIS DE LOS YAYAS» DE LÓPEZ ALBÚJAR

En 1937, Enrique López Albújar, autor indigenista de los *Cuentos andinos* (1920), publica su segunda colección de relatos, propuesta como continuación de su primera serie famosa. Publicados en Santiago de Chile por la entonces vigorosa editorial Ercilla, los *Nuevos cuentos andinos* incluyen el relato «El brindis de los yayas», en cuyo desenlace podemos encontrar la última manifestación del cuentecillo, ahora vuelto parte de la literatura indigenista, compuesta a contrapelo de la tendencia criolla, costeña, alegre y ligera que había representado Palma en décadas anteriores.

Tomás G. Escajadillo, el mayor conocedor de la narrativa de López Albújar, resalta el acierto de incluir dicha escena: «Todo confluye al terrible epílogo del imparable suicidio de los yayas, muestra de un sabio uso de la técnica —exclusiva del género cuento— del “impacto final”» (1972: 137). De hecho, aquella impactante escena final del «Brindis de los yayas» se encuentra tan revestida de reverberaciones que la crítica tradicional no dudó en identificarla con el cuentecillo del Inca Garcilaso y a veces inclusive con una supuesta leyenda nativa. Augusto Tamayo Vargas fue el primero, hasta donde alcanzo, que detectó el origen del desenlace del relato de López Albújar en el susodicho cuentecillo. Tras citar íntegro el pasaje correspondiente de los *Comentarios reales* indica que «indudablemente [...] uno piensa que estos párrafos son hermanos del cuento *El brindis de los yayas* de Enrique López Albújar, o su antecedente» (Tamayo Vargas, 1993: 170). Más allá todavía, según José Jiménez Borja en su comentario a *El brindis de los yayas*, el relato de López Albújar:

actualiza una antigua leyenda sobre la chicha envenenada que se ofrece al enemigo, en el esplendor de la fiesta, pero que este, más astuto y audaz, obliga a beber primero a los conjurados. Estos son los yayas o conservadores patriarcas de la comunidad que quieren deshacerse del caudillo joven y renovador, que ha asimilado el progreso en el servicio militar (2005: 252).

La cita de Jiménez Borja tiene el mérito de analizar sintéticamente las líneas maestras del cuento, deshilvanando su mensaje. En la lucha de Ponciano Culqui, joven indígena que vuelve a su comunidad luego de servir en el ejército, contra el consejo de ancianos sabios se refleja el conflicto, de raíz decimonónica en la literatura hispanoamericana, entre modernidad (la que pretende traer Culqui) y barbarie (la que desean proseguir los yayas o ancianos), como señala Escajadillo (1972: 138). Niceto Huaylas, el candidato a alcalde de los yayas, ha perdido el cargo a manos del joven Culqui, quien ofrece a los electores nuevos aires y reformas para la comunidad indígena de Chupán. Huaylas, resentido, decide conspirar con sus compañeros yayas para matar al nuevo

alcalde. De esa forma, le propone que brinden según lo reza la tradición del pueblo: intercambiando la bebida, o sea bebiendo la chicha del otro, por lo que debe tomar Culqui su chicha envenenada. El joven, sagaz, le replica que nunca se ha dado el caso de que un alcalde haya reñido con un yaya, por lo cual no existe tradición a seguir (nueva alusión a los propósitos renovadores que trae el pensamiento político de Culqui). A Huaylas, vencido públicamente con tan buen argumento, no le queda más que beber el vaso con la bebida mortífera, pero da un solo sorbo. Culqui confirma su temor y exige que el resto de los ancianos beba de la misma chicha de Huaylas. El narrador destaca en este último su actitud firme e indómita frente a la situación en la que, sin proponérselo, ha acabado siendo víctima. Los demás viejos beben resignados, «al principio indecisos, pero al fin animados por la actitud estoica e impenetrable del viejo Huaylas» (López Albújar, 1957: 28). De repente, Marcela Illatopa, la hija de uno de los ancianos, viene a advertirle al joven alcalde, aunque ya es tarde, de la trampa que aquellos le tendieron, a la vez que pide misericordia para su padre. Culqui le perdona la vida, pero el viejo Illatopa rechaza esa suerte de amnistía para él solo, de forma que decide morir junto a sus compañeros. Finalmente, Culqui trata de cumplir la justicia, pero sin negar la espectacularidad de la escena con los viejos conjurados que están firmando su sentencia de muerte al beber en medio de la plaza. El rasgo que más se resalta de Huaylas es que es «olímpicamente desdeñoso» (1957: 30) frente al aprieto, quizás centrando en él la fiereza atribuible a todo el grupo de yayas.

Con el desarrollo particular de López Albújar, el cuentecillo adopta tintes de tragedia a lo Shakespeare, haciendo de lo que era una escena individual un envenenamiento colectivo, con gesto estoico desdeñoso de la muerte de parte de los «yayas», quienes hasta ahora habían concentrado para sí la sabiduría y el poder de gestión de la comunidad y serán relevados por el joven con nuevas ideas, quien ocupa el rol antiguamente atribuido al curaca ingenioso (Inca Garcilaso) o al cacique bueno (Palma). Como lo resume bien Castro Urioste:

En *El brindis de los yayas* se hace una distinción clara entre los indios ancianos descritos con distancia y como grupo maquiavélico, y el joven indio calificado como «justo», de quien se representa no solo su exterior, sino también sus conflictos internos, y cuyo proyecto es incorporar a la comunidad elementos del mundo moderno pero manteniendo el respeto por las tradiciones andinas (Castro Urioste, 2007: 43).

Obsérvese el carácter equilibrado del proyecto de Ponciano Culqui: la incorporación de novedades sin cancelar el legado indígena, solo reformando sus elementos pasadistas y contrarios al progreso. Se trataría de un objetivo tan noble y mesurado como difícil de conseguir; de allí que el cuento acabe con ese último cuadro trágico, a la manera teatral, y no le apetezca indagar en torno a lo que ocurrirá después. La muerte de todos los yayas, suicidas por rencor, daría paso a una modernidad hipotética, con vistas a alcanzar la ciudadanía (López Alfonso, 2006: 164) que no sabemos si llega a concretarse de la mano de Ponciano Culqui. Junto con ellos, los yayas, muere también la tradición literaria que gestó el relato, o sea el cuentecillo del Inca Garcilaso: no existe en la literatura peruana posterior a «El brindis de los yayas» de López Albújar otra recreación del tradicional motivo narrativo. De allí que, con razón, se considere que con los *Nuevos cuentos andinos*, este narrador indigenista acentúa su visión crítica de la estructura social de la sierra (Escajadillo, 1972: 148).

CONCLUSIÓN

La revisión del cuentecillo del brindis de los curacas en la narrativa peruana arroja un ciclo de continuidades y transformaciones. Desde su aparición inicial, en la primera parte de los *Comentarios reales*, presenta la influencia segura de la *Crónica general de España* de Ocampo y otra, menos evidente, la del *San Antonio de Padua*, publicado por los años en que Garcilaso está concluyendo su texto. En la pluma del mestizo, el cuentecillo guarda el decoro propio del género, con figuras dentro de una gama predefinida y el tema del burlador burlado, muerto posteriormente a causa de la ira de haber caído en su propia celada. Siglos más tarde, en su recreación del episodio, Ricardo Palma recoge el argumento y sus detalles principales, aludiendo a los *Comentarios*, pero le da al cuentecillo un giro estético, que le otorga un tono algo más risueño, con curacas vueltos simples caciques indígenas presumidos. En la tradición palmista, el traidor muere en el momento en que bebe, con un golpe de efecto propio de vodevil. Por último, Enrique López Albújar lo transforma y renueva en el desenlace de «El brindis de los yayas», haciendo que Ponciano Culqui ocupe el papel del otrora curaca ingenioso (talento muy apreciado por el Inca y sus congéneres del Siglo de Oro) o el cacique bueno decimonónico (según las dicotomías establecidas por Palma, más inclinado a la caricatura). En López Albújar, este nuevo curaca, modernizante, elimina a toda una cohorte de ancianos reaccionarios que están de espaldas a la renovación cultural que Culqui postula. Quizás este último factor explica la extinción del cuentecillo: desde el Inca Garcilaso, «el brindis de los curacas» dependía del carácter arcaico, bárbaro, del indio no bautizado (tal como se señala en los *Comentarios*), del envanecido que solo preserva un poder nominal, aunque sin cederlo (según la perspectiva de Palma), hasta llegar al «Brindis de los yayas», con el joven que interpreta al curaca victorioso que esta vez piensa cancelar, precisamente, ese arcaísmo asociado con lo indígena. Dado que este «curaca» ya no quiere serlo (pues Culqui solo aspira a ser un alcalde), la muerte de los yayas decrepitos, los curacas de antaño, transmite también la sensación de que el cuentecillo ya no puede proseguir: a manos del narrador López Albújar y su personaje Ponciano Culqui, el brindis de los curacas se ha quedado sin curacas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN, Mateo (1605): *San Antonio de Padua*, Sevilla, Juan de León.
- CASTRO URIOSTE, José (2007): *De Doña Bárbara al neoliberalismo: escritura y modernidad en América Latina*, Cali, Universidad del Valle.
- CHEVALIER, Maxime (1978): *Folklore y literatura. El cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- CORNEJO POLAR, Antonio (1989): *La formación de la tradición literaria del Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.
- ESCAJADILLO, Tomás G. (1972): *La narrativa de López Albújar*, Lima, Conup.
- GARCILASO DE LA VEGA, Inca (1943): *Comentarios reales*, 2 vols., ed. Ángel Rosenblat, Buenos Aires, Emecé.
- GOLDBERG, Harriet (2000): *Motif-Index of Folk Narratives in the Pan-Hispanic Romancero*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- JIMÉNEZ BORJA, José (2005): «Enrique López Albújar. Una personalidad y una obra profundamente peruanas», en *José Jiménez Borja. Crítico y maestro de lengua*,

- ed. Carlos Eduardo Zavaleta, Lima, Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2005, pp. 243-262.
- LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique (1957): *Los mejores cuentos*, ed. Manuel Scorza, Lima, Patronato del Libro Peruano.
- LÓPEZ ALFONSO, Francisco José (2006): «*Hablo, señores, de la libertad para todos*». *López Albújar y el indigenismo en el Perú*, Alicante, Cuadernos de América sin nombre.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1963): «Realismo de la epopeya española. La leyenda de la condesa traidora», en *La idea imperial de Carlos V*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 39-72.
- OCAMPO, Florián de (1541): *Las cuatro partes enteras de la crónica de España*, Zamora, Agustín de Paz y Juan Ricardo.
- PALMA, Ricardo (1957): *Tradiciones peruanas completas*, ed. Edith Palma, Madrid, Aguilar.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2009): «*No hubo pobres mendigantes: los Comentarios reales y el pauperismo en el Siglo de Oro*», en *Este gran laberinto. Estudios filológicos en el centenario de los Comentarios reales*, ed. Carlos Arrizabalaga y Manuel Prendes, Piura-Pamplona-Lima, Universidad de Piura-Universidad de Navarra-Academia Peruana de la Lengua, pp. 17-34.
- RODRÍGUEZ MANSILLA, Fernando (2011): «Brindan los curacas: de los *Comentarios reales* a las *Tradiciones peruanas*». *Mercurio Peruano*, 524, pp. 142-150.
- CATALÁN, Diego y Mariano DE LA CAMPA, eds. (1991): *Romancero general de León. Antología 1899-1989*, 2 vols., Madrid, Seminario Menéndez Pidal- Diputación Provincial de León.
- TAMAYO VARGAS, Augusto (1993): *Literatura peruana. I. Precolombina/ De la Conquista y del Clasicismo/ Barroquismo y Neoclasicismo*, Lima, Peisa.
- TAUZIN CASTELLANOS, Isabelle (1999): *Las Tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*, Lima, Universidad Ricardo Palma.
- THOMPSON, S. (1958): *Motif-Index of folk-literature*, 6 vols., Bloomington, Indiana University Press.
- VALERO, Eva (2003): *Lima en la tradición literaria del Perú*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2013

Fecha de aceptación 28 de enero de 2014



Arnaldo Saraiva y las literaturas marginales y marginalizadas¹

Carlos NOGUEIRA

(Universidad de Vigo / IELT, FCSH, Universidade Nova de Lisboa)

ABSTRACT: This article focuses on Arnaldo Saraiva's studies and teaching in the area of the so-called *marginal* or *marginalized literatures* of Portugal and Brazil, and on the unusually significant impact they have had on successive generations of teachers, cultural agents and literary scholars.

KEYWORDS: Arnaldo Saraiva, marginal literatures, marginalized literatures, Portugal, Brazil.

RESUMEN: El presente trabajo versa sobre los estudios y la actividad docente de Arnaldo Saraiva en el área de las llamadas *literaturas marginales* o *marginalizadas* de Portugal y de Brasil, así como el impacto extrañamente significativo que aquellos han tenido en sucesivas generaciones de profesores, agentes culturales o estudiosos de la literatura.

PALABRAS-CLAVE: Arnaldo Saraiva, literaturas marginales, literaturas marginalizadas, Portugal, Brasil.

1. Arnaldo Saraiva (Casegas, Fundão, 1939) comenzó siendo para mí un profesor ejemplar de Literatura Brasileña en la Facultad de Letras de la Universidad de Porto. Pero la obra y la docencia de Arnaldo Saraiva en el área de las literaturas marginales o marginalizadas comenzaron a influirme tan solo un año o dos después de terminar mi licenciatura. Por mera casualidad, no fui su alumno en la cátedra opcional de Literaturas Orais e Marginais. Ese vacío en mi formación comenzó a ser cubierto con los seminarios de la disciplina Cordel Português e Cordel Brasileiro de la maestría en Estudios Portugueses y Brasileños, dirigido por Arnaldo Saraiva, que también tenía a su cargo los seminarios de la Literatura Brasileira em Portugal.

La consecuencia inmediata de esas clases fue la redacción de algunos estudios sobre temas de la literatura y culturas populares y popularizantes de Portugal y de Brasil, así como una disertación, *A Poesia Oral em Baião*, presentada en 1999, que abordó el acervo cancioneril que desde 1994 yo estaba recogiendo en el municipio de Baião, de donde son naturales mis padres. Ese trabajo se apoyó, además, en gran medida, en textos publicados en 1996 en el volumen I de mi *Cancioneiro Popular de Baião*, en cuya organización Arnaldo Saraiva participó con palabras de apoyo y valiosos comentarios, que también recibí durante el proceso de edición del volumen II, en 2002, en cuyo prólogo puede leerse:

no dudemos de que en parte permanece y en parte está modificándose y aumentando siempre el patrimonio verbal artístico de una comunidad, como evidencia a la perfección este cancionero de Carlos Nogueira. Es muy bueno encontrar estudiosos disponibles, sensibles, preparados y atentos como él, a los que en buena hora animé hacia las aventuras de la literatura marginal y que, aparte de todo, colocó Baião en el mapa de la poesía oral portuguesa (Saraiva, 2002b: 9).

Las consecuencias de las clases y de los estudios de Arnaldo Saraiva en mi vida académica y profesional, comenzando por los libros, fundadores e inevitables: Literatu-

¹ Traducción de José Luis Garrosa Gude.

ra Margina/izada (1975) y Literatura Margina/izada. Novos Ensaios (1980), pueden medirse actualmente en un periodo que es ya de largo recorrido: en los trece años que siguieron a los seminarios de Cordel Português e Cordel Brasileiro di clases de Literatura Oral y Tradicional, y escribí alrededor de cuarenta trabajos, entre libros y artículos, sobre muchos de los géneros de la literatura oral, tradicional, popular y popularizante, de los que, con más o menos detalles, pude hablar en medio centenar de intervenciones en coloquios, conferencias y encuentros, tanto en Portugal como en el extranjero.

Con Arnaldo Saraiva aprendí así a apreciar y a respetar la buena literatura, sin prejuicios de ningún tipo, ya sean estos de origen, género, extensión, formato o registro (oral o escrito u oral y escrito, en verso o en prosa o en verso y en prosa): desde la popular, oral, tradicional o de masas, a la culta; desde el más sencillo refrán o desde la anécdota más subversiva a la más efímera o más antigua copla; desde la poesía de una Sophia o de un Eugénio de Andrade hasta la obra de los poetas populares, desde el cuento popular al de autor, desde la novela más canónica a la de vaqueros.

Con Arnaldo Saraiva pude encuadrar y comprender desde el primer momento, cada vez con más profundidad, la convicción que me llevó hasta el universo de los estudios literarios: la de que a través de la literatura, el lugar de los lugares y la memoria de las memorias, cada uno de nosotros proyecta el encuentro con su unidad y pluralidad perdidas o nunca halladas; unidad y pluralidad, identidad y alteridad que tanto en el texto literario oral, tradicional y popular como en el texto literario llamado culto se hacen problemáticas y se reconstruyen y prometen siempre otra reconstrucción más definitiva.

Pero reconocer a la Literatura un estatuto central en la historia y en la evolución del ser humano, pretender estudiar la disciplina y vivir de ella y para ella no significa necesariamente querer enseñar Literatura. Pero la verdad es que aprendí con Arnaldo Saraiva a desear enseñar Literatura. En las clases de la licenciatura, en los seminarios de maestría y en las clases privadas del doctorado, Arnaldo Saraiva nunca impartió tan solo contenidos literarios, lingüísticos, históricos, culturales y sociales; sino que practicó y practica, en cada clase o intervención más o menos pública, el arte de enseñar Literatura: una didáctica de la literatura en acción, al sugerir los textos que deben ser enseñados, por qué motivos deben ser enseñados y cómo deben ser enseñados.

2. Todo en la vida es una cuestión de poder y de totalitarismo. Todo, en nuestra sociedad, es una cuestión de regulación de los poderes y de vigilancia de todas las formas de totalitarismo. Simplemente: todo es una cuestión de lenguaje. No es por eso un ejercicio fútil averiguar las relaciones entre la «periferia» o las «periferias» y el «centro» o los «centros» a través del análisis del lenguaje organizado de las literaturas orales, populares, tradicionales, de masas y de vanguardia, lo que Arnaldo Saraiva ha llamado literaturas marginales o marginalizadas².

2.1. El cuento popular, la adivinanza, la oración, el refrán, la copla, la literatura de cordel, el grafito, la llamada rima infantil o el poema del poeta popular son algunas de las formas cuya integración en la literatura popular por parte de especialistas y no especialistas significa, por regla general, que esos textos sean vistos como «literarios» y que

² Arnaldo Saraiva no ha defendido el concepto de *literatura marginal* o *marginalizada* tan solo en Portugal y en Brasil (comienza por Niterói, en 1973, con la comunicación «Literatura marginalizada», que dio a conocer en el volumen homónimo, en 1975); lo defendió también al menos en España, en 1995, en la revista *Anthropos*, y, recientemente, en Estados Unidos, en la revista *Santa Barbara Portugueses Studies*, cuyo *dossier* subordinado al tema «Literatura Marginal» organizó.

«son lenguaje organizado, y lenguaje estético»; pero al mismo tiempo esa denominación y también la de

literatura de masas [...] atenúan (si no niegan) su carácter literario, o en virtud de proceder de quien proceden, o en virtud de circular por donde circulan, o en virtud de dirigirse a quien se dirigen. En el fondo, lo que se pretende o se define no es tanto un texto o una serie de textos (no es verdad que también en la literatura «noble» haya textos mejores y peores y géneros más complejos o más simples que, sin embargo, ¿no justifican otra concepción de literatura?) como el estatuto cultural que le corresponde; lo que es una manera de negarle la ascensión, de clase u otra, si no es una manera de denunciar la sospecha de la contaminación. El desprecio y la desatención en relación a la llanada literatura popular es mucho más que un desprecio y una desatención de orden literario: es el desprecio y la desatención al hombre popular (Saraiva, 1975: 103).

La cita es larga pero nos permite ilustrar el carácter marcadamente humanista del pensamiento de Arnaldo Saraiva, que valora aquellas especificidades textuales sobre todo por saber que todas están determinadas por necesidades vitales de cada uno de sus autores, de cada uno de sus intérpretes y de cada una de las comunidades que las crean, las adoptan y las actualizan.

Los más de cuarenta años de investigación y docencia de Arnaldo Saraiva en esta área específica de la llamada literatura popular, como, además, en la de toda la literatura marginal y marginalizada, han sido de reacción contra «los muchos y varios censores que han existido a lo largo de su historia y que, obviamente, no desaparecieron con el 25 de abril» (Saraiva, 1975: 106). Valorar esta literatura o esta voz, y también la literatura popularizante y la literatura para la infancia y la juventud que se inspira en ella, a través de una divulgación acompañada de un conocimiento de su poética, ideología y pragmática, es legitimarlas y dignificarlas; y es por tanto incluir y dignificar (verdaderamente, sin falsas promesas) a quien las produce y a quien las consume, al hablar de modo incluyente de esa literatura, de la adivinanza o de la anécdota al proverbio o al poema de cancionero, en la televisión. Así, el programa Letras com Todos, pensado y presentado por Arnaldo Saraiva, emitido por la RTP2 entre 1991-1992, en una serie de 13 capítulos, que ya fue varias veces re-emitido por RTP Internacional. Pero ya antes, en 1986-1987, Arnaldo Saraiva había realizado algunos apuntes sobre textos orales y marginales para el programa ABZ de la RTP, y seleccionó para otro, Nocturno, textos de la literatura de cordel.

El abordaje de un conocimiento esencial articulado con la realidad, el conocimiento de textos colectivos como los proverbios, las anécdotas y los textos de las literaturas de cordel portuguesa y brasileña³, o el conocimiento de poetas populares como António Aleixo y Joaquim Moreira da Silva, o el conocimiento de la canción popularizante de un autor culto como Sérgio Godinho –que dialoga con las más hondas tradiciones populares, verbales y musicales y por eso puede convocar a receptores de prácticamente todas

³ Véase el reciente *Folhetos de Cordel (e outros da minha coleção)*. Catálogo (2006); y escritos como «Literatura marginal/izada (A propósito da 'literatura de cordel')» (1975); «O fim do mundo» (1982), «Camões e a poesia de cordel brasileira» (1984), «Noite de S. João às escuras posta às claras em um sonho» (1986), «Camões de cordel» (1988), «Cordel português, cordel brasileiro» (1990), «O início da literatura de cordel brasileira» (1994) y «João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil» (2002). Esto sin hablar de comunicaciones y conferencias pronunciadas en Portugal y en el extranjero (como la realizada en 2005, en João Pessoa, en Brasil, en el Congresso Internacional de Literatura de Cordel), y sin detallar disertaciones de maestría y tesis de doctorado que dirigió en esta misma área (como, por mencionar solo la más próxima a nosotros, la de doctorado de Ana Margarida Ramos, *Os Monstros na Literatura de Cordel do Século XVIII*, defendida en la Universidade de Aveiro en 2005), basta para que se pueda decir que Arnaldo Saraiva es entre nosotros el más profundo conocedor y divulgador de la literatura de cordel.

las clases sociales y culturales— son algunos de los problemas de los que Arnaldo Saraiva se ha ocupado ininterrumpidamente a lo largo de cuatro décadas.

Pensar y escribir como Arnaldo Saraiva piensa y escribe, sin dudar en estudiar a António Aleixo o a Joaquim Moreira da Silva con la profundidad con la que estudia a Fernando Pessoa, a Carlos Drummond de Andrade o a Eugénio de Andrade, es transformar el mundo. Arnaldo Saraiva nunca se ha preocupado de aquellos espíritus tecnocráticos y arraigadamente burgueses para los que no es propio de un intelectual universitario ocuparse del análisis y de la divulgación del pensamiento y de la palabra de esos poetas, o del pensamiento y de la palabra del poeta colectivo que elabora miles de textos, sobre todo orales. Pero el hecho es que en sus escritos hay pasajes como este, que se nos imponen por la revelación de lo que es, al final, una evidencia: «La creatividad y la sensibilidad lingüística y literaria no son exclusivas del hombre culto, rico, burgués, sino que existen en todos los hombres que las ejerciten; y nunca ha dejado de haber hombres de clases trabajadoras e incluso analfabetos que las han ejercitado, aun desanimados por toda clase de limitaciones y de censuras» (Saraiva, 1975: 107).

Ante tal argumentación, un lector informado o más o menos culto pensará inmediatamente en António Aleixo, el más celebrado de nuestros poetas populares, que ya mereció de Arnaldo Saraiva elogios como este:

Si consideramos que en la poesía portuguesa existen dos corrientes fundamentales, una culta y otra popular, tendremos que aceptar que en la primera mitad del siglo XX vivieron y escribieron dos de sus máximos representantes de todos los tiempos: Fernando Pessoa y António Aleixo. Curiosamente, y para ilustrar lo que muchos aún ignoran u olvidan, esto es, que esas dos corrientes se entrecruzan y se confunden, o que hay interferencias de la cultura popular en la culta y de la culta en la popular, Pessoa nos dejó más de trescientas «coplas al gusto popular» (que no son mejores que las de Aleixo), y Aleixo escribió estrofas y poemas cuyo conceptismo puede recordar al mejor Pessoa (Saraiva, 1980b: 90).

Pero hay que reseñar sobre todo en aquellas o en otras palabras el elogio al poeta popular, como también sucede todavía más explícitamente en el prólogo a la Antología Poética de Joaquim Moreira da Silva, titulado solo, y no por casualidad, «Um poeta»:

Se trata de un poeta de la especie de los ‘poetas populares’, denominación que, lejos de sugerir un reconocimiento colectivo o una circulación en amplios espacios y entre varios estratos sociales, sirve generalmente para sugerir el origen y la condición humildes de los autores o su estética y temática inferior, pobre e ingenua (Saraiva, 1987a: 9-12).

La mirada sutil y penetrante de Arnaldo Saraiva es, por tanto, una mirada inconformista con el silencio y la falta de respeto de las élites (y no sólo ellas) en relación con las tradiciones verbales y con el portugués llamado del campo (principalmente, aunque no sólo este). Contra antivalores como la hipocresía, la mediocridad y la falsedad, erigidos hoy en el breviarario posmoderno, en archivalores que conducen al éxito mediático y económico, Arnaldo Saraiva usa su mirada frontal y su discurso inconfundible: un discurso sin ningún tipo de afectación, ágil como su mirada, rítmico y seductor como un *habla* segura y objetiva que revela a cada paso las más disimuladas sinuosidades, los más obstinados o declarados prejuicios contra «hombres tan maltratados desde su nacimiento»; hombres que «son los ‘poetas populares’ mientras que los otros son los ‘poetas’ (nadie tiene necesidad de especificar: ‘cultos’, ‘eruditos’, ‘nobles’); que valen más como figuras folclóricas o pintorescas que como figuras de la literatura»; que

sólo pueden agradar a las «gentes de baja y servil condición», como decía el Marqués de Santillana de los autores de «romances y cantares» medievales. Como si la cultura y la erudición, o la

pobreza y la ingenuidad, bastaran para crear el interés o desinterés general, incluso literario, de una obra. Y como si las fronteras entre una literatura superior y una literatura inferior fuesen las de las clases alta y baja (Saraiva, 1987a: 9).

El discurso de Arnaldo Saraiva, problemático y constructivo, está atravesado también por ese elemento vital de la creación que es lo lúdico, tan propio de la naturaleza humana y del hombre culto como las categorías que interactúan con ella o que la constituyen (la ironía, la sátira, el humor, lo burlesco...). Es un discurso plagado de sorpresa, osadía, imaginación e ingenio crítico, que se opone a la crisis de valores culturales, morales, éticos, cívicos o estéticos. Ya sea en la crónica sobre formas orales, ya sea en la crónica o en el prólogo sobre un texto de literatura de masas, el conocimiento, la amplitud de miras y la reacción contra los vicios y los defectos de los portugueses vienen con frecuencia del divertimento inteligente y transgresor de la propia escritura.

Es en ese mismo registro donde se lee, al principio, en la crónica «A decadência do piropo», que es tanto una definición y un elogio de esa especie textual como una crítica a los textos que son generalmente confundidos con el piropo (los insultos, las insolencias):

La miseria portuguesa no se ve sólo en la política o en la economía; se ve también en ciertos comportamientos sociales. Hay actualmente en Portugal demasiada preocupación por la diplomacia, ya sea la paralela o la cuadrículada, y por las reglas de protocolo, pero no hay casi ninguna preocupación por la gentileza y por la cortesía (Saraiva, 1984b)⁴.

Se trata, por tanto, de una escritura acompañada de notas irónicas y satíricas que denuncian con seriedad y humor la fatuidad de muchos, convencidos de sus ideas, de sus comportamientos y de sus gustos.

Estos textos, que crean universos de reflexión completamente nuevos e insospechados, nos hablan, pues, de literatura pero también de la sociedad portuguesa y de moral (no de moralismo). Si, de repente, leer buenos textos comenzara a ser un hábito más generalizado en Portugal, sería muy interesante verificar qué reacción sería la de tanta gente, de tantas clases sociales y profesionales, ante pasajes como el siguiente, una vez más de «A decadência do piropo»: «Los americanos son ricos y nosotros, que, curiosamente, les damos una ayudita, somos pobres. Tanto, que incluso somos pobres de cortesía. No obstante, entre nosotros reinó el amor cortés. Pero ese reinado acabó» (Saraiva, 1984b).

Es el momento, y perdóneseme la –sólo relativa– digresión de preguntarnos si el portugués descortés, repentinamente lector y, por tanto, más preparado para observar sus comportamientos, se reconocería en aquel perfil (del burócrata al médico del Servicio Nacional de Salud). Nada nos autoriza a dar una respuesta segura, pero podemos, al menos, sugerir la lectura y la divulgación del volumen de crónicas de Arnaldo Saraiva, *Bacoco É Bacoco Seus Bacocos* (1995) y esperar la publicación en forma de libro las

⁴ Una semana después salió la crónica «O piropo: definição, modalidades e exemplos», en la que el autor caracteriza el género como cuerpo semiótico, al decir, por ejemplo, que «Es un texto breve y luminoso (o poético); es un texto tradicionalmente dirigido por un hombre a una (o más) mujer(es) del que generalmente habla, aunque no hay nada que impida que sea también un texto dirigido por una mujer a uno o más hombres (ya se va viendo, u oyendo) e incluso por una mujer a otra, por un hombre a otro; es un texto oral, aunque se aproximen al mismo ciertos textos escritos, por ejemplo en camiones de Brasil y de México (‘La luz de tus ojos es quien me guía’; ‘Qué curvas, y yo sin frenos’; ‘Si el amor es un delito, deténgame’), y aunque puedan equivaler a piropos ciertas señales sonoras o musicales (entonaciones, chasquidos de lengua, ruidos de besos, silbidos) o ciertas señales visuales y gestuales (miradas, poses, sonrisas, reverencias, levantarse, descubrirse, etcétera)».

crónicas que no se recogieron en esa selección y de las muchas que fueron escritas después.

2.2. Y como el lenguaje procedente de centros de poder debe ser analizado en todas sus coordenadas, de las estéticas a las ideológicas, para Arnaldo Saraiva tampoco es un propósito reflejar en los textos de la cultura de masas, su origen, su naturaleza, sus modalidades, sus funciones, sus destinatarios. Esta independencia de quien estudia cualquier tipo de texto o cualquier autor, independientemente de su origen o formación, coincide con una mayor movilidad crítica sobre los discursos institucionales, tanto de los registros que descienden de los clásicos centros de decisión gubernamental o política como de los registros más o menos masivos. Piénsese en los escritos sobre el eslogan, el anuncio y la revista. Arnaldo Saraiva nunca olvida que, de lo político-social a lo cultural, de lo material a lo tecnológico, o de los conceptos de poético a los de autor, de género y de forma literaria, nada es inocente y por eso todo debe estar sometido a juicio.

2.2.3. Ahora bien, tal como señalaba arriba a propósito de otros tipos textuales, es también dentro de esa actitud de espíritu y de esa expresión controvertida y críticamente irónica donde debe entenderse la crónica acerca de los principales eslóganes de una campaña electoral.

El inicio parece prometer o un análisis semiótico del eslogan transcrito antes de cualquier palabra del cronista, o una poética y una teoría del eslogan político (y no sólo político) en general; lo que se cumple al detalle, en línea con todas las crónicas de Arnaldo Saraiva que tienen como asunto una forma breve de la literatura oral o de la literatura o comunicación de masas: «‘Portugal puede ser mejor’, decía un eslogan de la última campaña electoral. Y claro que puede. Pero puede igualmente provocar mejores ‘frases’ y eslóganes que los inspirados o transpirados en esa campaña, cuya miseria también se apreció en las ‘frases’ y en los eslóganes». La crónica aborda, de hecho, el eslogan en general, ideológico o publicitario, e incluye apuntes para una teoría del eslogan: «como todo buen eslogan, revela también el gusto por la concisión» o «Pero ya se sabe que no hay eslogan que no permita un antieslogan (un eslogan antieslogan)» (Saraiva, 1991).

La voluntad, propia de este tipo de crónica de Arnaldo Saraiva, de intervenir en la práctica de nuestro día a día, de cambiar lo que debe cambiarse (*mutatis mutandis* es la designación de la sección del *Público Magazine* en la que se inserta este escrito), repercute en el desafío dirigido al lector: el de percibir que la liberación de las opresiones sociales, políticas y culturales impuestas por los poderes que no dejan descubrir nuevos ángulos en lo real no puede prescindir de la descodificación de la palabra.

Por eso aborda Arnaldo Saraiva el todo polifónico que es el eslogan presentado al inicio, con la investigación –en un trabajo analítico de gran rigor literario y lingüístico, complementario de lecturas sociológicas, antropológicas y otras– de la continuidad entre los niveles de la expresión y del contenido. Con la brevedad y la precisión que el registro cronístico impone, el autor evalúa procedimientos de naturaleza léxica y sintáctica, procesos de metaforización y de simbolización y aspectos de la prosodia; comenta las propiedades estéticas y comunicativas de los textos pero verifica también el modo en el que esos recursos pueden alimentar ciertos efectos perlocutivos minuciosamente programados. En el segundo párrafo de esa misma crónica, dice sobre el eslogan:

Lejos de ser una obra maestra, «Portugal puede ser mejor» no era de los peores, muy al contrario. Véase cómo proyecta el nombre de Portugal por delante, mientras que otros proyectan el del candidato, y sólo el candidato; cómo se fija exclusivamente en la idea, para todos atractiva, de la

mejora nacional, idea gráficamente enfatizada por las mayúsculas del comparativo y por la exclamación final; cómo convoca la libertad y el deseo de los destinatarios, juega con la virtualidad o con la posibilidad («puede ser») en vez de jugar autoritariamente con la necesidad o con la obligatoriedad («tiene que ser», «debe ser»); cómo invierte en un enunciado modal de estado (futuro) y calla el enunciado de acción –o la acción– que lo presupone; cómo apunta a una transformación posible sin apuntar explícitamente a su agente, o a sus agentes, lo que sugiere una acción simultáneamente individual y colectiva y permite una mayor identificación entre este o estos y el país objeto de la transformación («nosotros» –vosotros y yo– «podemos mejorar Portugal» significa también: «nosotros somos el mejor Portugal» o «los mejores servidores de Portugal»). En el plano formal, el eslogan revela algún cuidado fónico (repárase en las aliteraciones pp/ll/rr, o el juego or/er/or) y rítmico (Saraiva, 1991).

La cita es, otra vez, extensa pero nos permite decir con más propiedad que en estas crónicas, y en otros textos como reseñas, prólogos o ensayos sobre cualquier forma breve, el observador de la realidad y el cronista también dialogan con el crítico literario y el ensayista.

2.2.4. Arnaldo Saraiva se ocupa igualmente del anuncio publicitario e investiga sus áreas de significado, las estrategias estilísticas y retóricas, los lenguajes (escrito, oralidad, imagen), las funciones (véase sobre todo «O anúncio: a guerra e a paz de um texto publicitário», publicado en *Literatura Marginalizada-Novos Ensaíos*): por ser un texto breve, a veces poético, luminoso o fulgurante pero insidioso, ya que es una forma discursiva de alienación o al menos una práctica discursiva que puede regularse simplemente por intereses económicos de grupos (petrolíferas...) o de clases (dentistas, nutriólogos...).

En la crónica «Os novos anúncios», a partir de una publicación específica, Arnaldo Saraiva distingue el anuncio que se inscribe en la publicidad para ricos –«como los coches, y qué coches» («Nissan, Rover, Mercedes Benz, Alfa Romeo, Lancia, Volvo, Renault») o «whisky, y qué whisky» («The Glenlivet, Passport, Logan, Chivas Regal, William Lawson's, The Tormore»)–, del anuncio para las masas, para los pobres, en el caso bastante más raro («Pingo Doce, aguas, Banzé, Aspirina C...»). El cronista se apoya en los anuncios de *A Revista*, pero esta metodología se aplicará con éxito en muchas otras publicaciones periódicas de este tipo (Saraiva, 1995: 157).

El interés de esta crónica viene nuevamente no sólo de la ironía y del humor irreverente y contagioso, sino también de la articulación entre la definición de la forma breve objeto de análisis y los desdoblamientos topológicos (se suceden los lugares personales y colectivos, privados y públicos). Comienza señalando que la clase media «no apreciaba menos el espectáculo y los juegos de seducción», pero el cronista añade que

la seducción es el arma poco secreta, y a veces desvergonzada, de la publicidad; en los anuncios de *A Revista*, en todos los buenos anuncios, no hay sólo colores, bellas imágenes, parejas jóvenes: hay también textos, a veces poéticos, que personifican objetos (un automóvil puede tener y ser, espíritu: «espíritu automóvil»), que fingen relaciones personales privilegiadas («su banquero particular»), que sexualizan productos («combinar castas es hacer una boda feliz»), que sobrevaloran sin pudor («el valor del agua, la expresión del oro») (Saraiva, 1995: 157).

Descodificar los mecanismos semióticos que intervienen en la producción del anuncio, comprender cómo crea necesidades al consumidor, es ya una vía de salvación. O bien, sustituir o complementar la satisfacción erótica de la posesión del producto por la satisfacción de la verdad de la mentira es ya una salvación: saber que el producto es apariencia o promesa de sí mismo constituye una liberación (y una sublimación) que coloca al sujeto más en el centro de sí mismo.

2.2.5. Arnaldo Saraiva estudia el teatro de revista, «A revista (à) portuguesa», según el título del ensayo publicado en *Literatura Marginalizada-Novos Ensaios*, con el mismo objetivo de clarificación sería de cuestiones relacionadas con su emisión, sus contenidos, sus formas y su pragmática.

Eso significa responder a la pregunta «¿Qué es la revista (à) portuguesa?»; comenta, por ejemplo, su «división en microunidades de varios tipos, o su variedad de códigos, géneros, temas y motivos, que se articulan sintagmáticamente de forma débil o arbitraria, sin que esto implique falta de estructuración, porque sólo implica la existencia de una estructura abierta, ‘rapsódica’, ‘polifónica’» (Saraiva, 1980a: 44); significa reflexionar sobre sus códigos, en especial el verbal, sobre su estructura, sus agentes (los actores, pero no sólo ellos), su ideología, sus «contras» y sus «coplas»; significa alabar sus virtudes, o no sería la revista «un espacio de liberación, de algún modo sagrado, donde se puede decir, oír y ver lo prohibido en el exterior, y donde se relajan tensiones sexuales o sociales por su desmitificación o por su ‘revelación’ clara y además risueña» (Saraiva, 1980a: 59); virtudes que tienen que ver con el hecho de que la revista «ha tenido importantes repercusiones en la vida portuguesa y ha influido en otros géneros artísticos, no sólo teatrales, como la música, el cine, las artes plásticas, las artes gráficas y las artes fotográficas» (Saraiva, 1980a: 61); pero no significa menos lamentar sus vicios, o la revista no podría, «al contrario de lo que se supone, asumir posiciones francamente conservadoras» (el «machismo»), e incurrir en ligerezas, al insistir en lo obsceno, en lo pornográfico, en el mero juego de palabras (Saraiva, 1980a: 60-61).

Conocer de un modo crítico la revista es, en definitiva, conocer las ideologías, los comportamientos y los pensamientos (de los) portugueses o a la portuguesa de ayer y, en lo esencial, de hoy mismo; y es conocer la risa portuguesa, o la risa que algunos medios de comunicación hacen portuguesa, a fuerza de repetirla y de llevarla a aquellos que no saben o no quieren reír de otro modo (grotescamente), no saben o no quieren reírse de otras realidades (a no ser las que se relacionan con lo obvio), y no saben o no quieren reír de acuerdo con otros estímulos (los de la también indefinible pero no innombrable *risa inteligente*). Es decir, conocer este estudio sobre la revista es conocer de forma crítica las motivaciones (ideológicas, comerciales...) y lo cómico, tanto de innumerables espectáculos en vivo como de interminables programas televisivos y radiofónicos que actualmente dicen ser de humor.

2.2.6. En esta línea de preguntas acerca de un mundo más trágico que sublime, más ridículo y absurdo que íntegro y con sentido, el análisis del discurso emblemático y encomiástico, celebrativo y mitificador de la palabra nacional o nacionalista que es el himno nacional viene, más que a denunciar los sentidos literales o latentes de los enunciados, a contestar a la simbología y a la ideología que subyace tras ellos.

En el ensayo «Os hinos nacionais» –editado originalmente como folleto por José Soares Martins (Vila Nova de Gaia, 1973), con una tirada de 3000 ejemplares–, Arnaldo Saraiva afirma:

Pero no es en la alteración de la estructura de lo simbolizado por los himnos nacionales donde está la razón mayor para la discusión de estos; la razón mayor está *en la total inadecuación* entre lo que diferentes himnos pretenden ser y simbolizar (o se pretende que ellos sean y simbolicen) y lo que efectivamente son y simbolizan; y está *en lo* que efectivamente son y simbolizan (1980a: 13; las cursivas son del original).

Lenguaje estereotipado, que nos recuerda la frase de Thomas Hobbes, «guerra de todos contra todos», los himnos nacionales «no son intocables» (Saraiva, 1980a: 25). El dogma de los himnos es el de la negación de la mentalidad civil y de la libertad de pensamiento y de expresión. Por eso, como discurso bélico y de exaltación de la muerte del otro que se repite oficialmente en ceremonias mayores y menores, sólo tienen sentido si son «devueltos a la historia (política o artística) y al folclor» (Saraiva, 1980a: 24).

2.2.7. Nadie ignora que vivimos en un mundo de imágenes fabricadas por el ser humano: imágenes estáticas, aunque sugieran movimiento, como las del mural, las del cuadro o las de la fotografía; e imágenes realmente en movimiento, como las de la televisión, del cine o de Internet; imágenes que tantas veces obedecen a los mismos objetivos de deificación de lo superfluo o lo vulgar y oscurecen las imágenes que invitan a la lectura personal y activa, cultural y humanista.

2.2.7.1. En aquel último tipo se encuadra el cartel de João Machado, sobre el que Arnaldo Saraiva dice que «se sitúa siempre más del lado de la imagen que del lado del texto, siempre quiere ser más pintura que anuncio o edicto» (Saraiva, 1992, s.p.). Esta afirmación debe ser articulada con lo que se observa a continuación, para que se perciba cómo este cartel, artístico (en el sentido más noble del término), comunica con claridad densidades del individuo, de la cultura, de la sociedad, sin comprometerse con lo «utilitario», lo «comercial» o lo «superficial», sin caer, en el campo de la imagen, en lo «denotativo», en el «simplismo de la representación (tras la lectura)», sin ceder a la «retórica de la exaltación o de la glorificación de ideas, causas, personas, instituciones»; porque «Los dos únicos imperativos que encontramos juntos son todavía de orden cultural: ‘aprende y enseña’», y porque, de este modo, «el cartel de João Machado rechaza toda la manipulación y presión del lector, que no podrá permanecer pasivo ante él, pues tendrá que emprender por lo menos el recorrido de algunas metáforas y asociaciones» (Saraiva, 1992).

Estudiar y divulgar este cartel, y promover de ese modo su producción, no es un acto *inútil*; pero ese sería el adjetivo que rápidamente se les ocurriría a muchos de los «escribientes» (Roland Barthes) de nuestra sociedad, a los muchos creadores de opiniones (inútiles y gastadas) que todos los días llenan nuestras televisiones y radios, en caso de que leyeran este y otros textos de Arnaldo Saraiva. Ahora bien, muy al contrario, este es un acto de quien sabe lo que significa *escribir* el mundo (de nuevo, Barthes) y quiere hacerlo más *habitable*.

Habitable: una palabra tan querida por Arnaldo Saraiva, ya que con ella concluyó la «Última Lição» en la Facultad de Letras de la Universidade do Porto (aunque, mejor dicho, la primera de muchas otras intervenciones o clases que se cuentan a partir de esta). Palabra en plural con la que Arnaldo Saraiva también termina el prólogo del libro *Os Cartazes de João Machado*, después de observar que algunos de los símbolos preferidos del autor son las «flores», los «árboles», los «niños», la «música», los «juguetes»: «Así, lejos de contribuir a la contaminación de nuestras ciudades y aldeas, de la que los ecologistas no hablan, pero que nos amenaza tanto como la otra, João Machado trabaja y ofrece una estimable contribución para que estas se vuelvan (más) habitables» (Saraiva, 1992).

2.2.7.2. Contribuir a la habitabilidad del mundo es también lo que motiva la viñeta, o por lo menos la viñeta digna de ese nombre, que, como dice Arnaldo Saraiva, no debe confundirse con el «dibujo que solo provoque la risa o la sonrisa [...]»; sólo debe llamar-

se viñeta al dibujo que propone, con la risa, alguna reflexión liberadora de la rigidez, de la tiranía, de la mentira de los poderes y de la miseria o de la importancia que los alimenta» (Saraiva, 1993b). Este es exactamente el caso de las viñetas de António, únicas entre nosotros en la construcción de un imaginario pictórico y pictórico-verbal que exhibe lapidaria y expresivamente las (malas) costumbres de nuestro tiempo; raras o únicas por pensar(se) en estado de lenguaje ético y estético, que es por eso mismo el más comunicativo y perdurable de nuestros humoristas gráficos –y, de entre nuestros comentaristas, humoristas, analistas, aquel que, en la opinión de Arnaldo Saraiva, más destaca por la «regularidad», por el «buen humor» y por la «capacidad de síntesis y de comunicación» (Saraiva, 2005: 7; cf. también Saraiva, 2007a).

2.2.7.3. En este territorio del texto (marginalizado) que es imagen y palabra, hay que mencionar, de pasada, un libro que procede de una tesis de doctorado, defendida en 1998, que dirigió Arnaldo Saraiva: *Literatura Gráfica? Banda Desenhada Portuguesa Contemporânea*, de Rui Zink. En la conclusión, el autor reclama para el cómic portugués un tratamiento serio y su inclusión en el campo de la literatura, sin prejuicios hacia ninguna de las partes:

¿Por qué el cómic como literatura? Para lo bueno y para lo malo, el término *literatura* engloba hoy fenómenos diversos, diferentes formas de lidiar con la palabra. También diferentes *medios*. Y es útil que continúe siéndolo. De ahí que incluir el cómic en la literatura no tenga por qué implicar un vaciado de sentido en la literatura (primer riesgo), ni negar la especificidad de aquel como medio de expresión único (segundo riesgo) (Zink, 1999: 271).

Esto quiere decir que estas palabras del «mayor literato de humor gráfico español contemporáneo, que casualmente se llama Máximo», citadas por Arnaldo Saraiva, «El dibujo de humor, lleve o no palabras, y en esto se diferencia del dibujo a secas, es un género literario» (1993b), comienzan a tener cada vez más sentido entre nosotros. Un sentido que en Portugal, además, se construye en términos de estudios por lo menos desde que Rui Zink defendió, en 1989, en la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidade Nova de Lisboa, su disertación de maestría, *O Humor de Bolso de José de Vilhena*, publicado por Celta en 2001.

2.3. Y no le interesan menos a Arnaldo Saraiva otras especificidades también ambiguas o híbridas pero a menudo indiscutiblemente nobles, como la crónica y la entrevista, que oscilan entre lo universal y lo individual o local, lo general y lo particular, lo literario (artístico) y lo no literario (no artístico), la connotación y la denotación, la intersubjetividad y la objetividad.

2.3.1. Este deseo sin fin de comprender todos los géneros discursivos de liberación y alienación conduce a Arnaldo Saraiva al estudio de la crónica: ese «género literario [...] resistente a una teoría» como ningún otro, «que incluso se apodera sin escrúpulos de muchos otros géneros, y que se mueve con desinhibición entre lo objetivo y lo subjetivo, entre lo literario y lo no literario, entre lo útil y lo fútil (como sugirió Machado de Assis), entre lo analítico y lo poético» (Saraiva, 1993c: 7); ese género literario que radica en una práctica de escritura ligada al aquí y ahora, al éxito o al tema actuales, o al tiempo, a la historia y a la cultura de hoy, ya sea coloquial o impersonal, o al mismo tiempo coloquial e impersonal, al modo de un Carlos Drummond de Andrade, o laberínticamente lírica, al modo de un Arsénio Mota; ese género literario que singulariza lo

común o lo banal, lo elevado y lo indecible, y detecta así sus miserias o sus sublimidades ignoradas o despreciadas.

Finalmente, la crónica de Arnaldo Saraiva también cumple la función que él atribuye a las crónicas de Carlos Drummond de Andrade, al mencionar a António Houaiss, y que es, al final, la función que podemos atribuir a todo el trabajo –como profesor, ensayista o poeta y cronista– del autor de *Literatura Marginalizada*: «sirven admirablemente a la lengua portuguesa, a la que ayudan a defenderse de tiranías, antigüedades y mohos académico-puri(tani)stas» (Saraiva, 1980a: 113); pero, al mantener siempre su originalidad, la crónica de Arnaldo Saraiva también puede ser, como la de Arsénio Mota o Rubem Braga (nombres que el cronista asocia), de «celebración lírica [...] y mansamente nostálgica, de transitoriedad o del pasado reciente» (Saraiva, 1993c: 8), como se ve en ese libro del «escritor excepcional» –como el propio Arnaldo Saraiva dice de Drummond (1980a: 115)–: *O Sotaque do Porto* (1996), que todos los ciudadanos de Oporto, o todos los portugueses, deberían leer.

2.3.2. La entrevista y la polémica, que se hacen de múltiples lenguajes, no verbales y verbales (más y menos o nada literarios o cuidados), motivaciones, funciones, escenarios, aproximaciones y fugas, también han suscitado y suscitan la atención de Arnaldo Saraiva.

Así, no fue una mera casualidad que el asesor de la tesis de maestría en Literaturas Románicas de Vera Silva, *Para o Estudo da Entrevista*, recibiera de mano de Ana Paula Guimarães el libro que resultó de la disertación de Silva, salido a la luz precisamente durante el Colóquio Internacional *Literatura Culta e Literatura Popular em Portugal e no Brasil*; y no será así inoportuno remitirnos aquí al prólogo de Arnaldo Saraiva, cuyo título, «Ver, entrever», es tan breve y sugestivo como el breve pero igualmente sugestivo texto que lo acompaña, en el que se lee: «el análisis verbal es capaz de revelar las focalizaciones, las adaptaciones, las incoherencias, las dudas, las repeticiones, las auto-correcciones de los interlocutores, y no deja de señalar algunos de sus objetivos interactivos» (Saraiva, 2009: 14).

Precisamente, la entrevista –o la polémica, como la que enfrentó una vez más a José Saramago y a la Iglesia y a los católicos, a propósito de la novela *Caín*–, «que proyecta imágenes individuales que proyectan imágenes sociales» (Saraiva, 2009: 14), puede ser, para el oyente, telespectador o lector, lugar de fascinación o desprecio, de aprendizaje o pérdida de tiempo; pero es siempre un lugar de verificación o evaluación de juegos de poder individual o colectivo, de comedias o dramas privados o públicos, de, en definitiva, reconocimiento.

2.4. Por tanto, el saber de los textos a los que nos referimos, inmediatamente perceptible sobre todo en las crónicas, es en parte el saber de la literatura oral y es en parte la deconstrucción, la explicación del saber del texto de la literatura de masas. Repárese así en la ironía que viene de la estrategia singular de estas crónicas, que hablan de la sociedad partiendo de los textos que ella considera menores, en el caso de los orales y populares, y de los textos en los que la sociedad repara tanto que ya ni los ve, como es el caso de los de masas, como el eslogan y el anuncio.

Podemos prever una tipología de la recepción: el lector que se reconoce en la perspectiva del autor y en el texto oral que es *texto* y pretexto de la crónica; el lector convencido de la nobleza de su cultura mayor y de la insignificancia o inexistencia de esos textos orales y de la reflexión que se propone a través de ellos (pero este lector, al final, se ve incomodado en sus certezas por la agilidad de esos textos orales y del texto

que los presenta); y el lector que, en la relación con los textos de la comunicación de masas, pasará a decir más veces a su cuerpo que quien manda es la razón, no el cuerpo erótico, y tantas veces desastrado, de un anuncio.

2.5. El trabajo de Arnaldo Saraiva en el campo de las literaturas marginales y marginalizadas no se agota en el estudio y en la divulgación de las tradiciones verbales, orales o escritas, de las llamadas clases incultas o no escolarizadas, o de las clases más o menos escolarizadas o más o menos instruidas. Le interesan igualmente los géneros o los llamados textos de vanguardia, «el hombre moderno o de vanguardia» (Saraiva, 1975: 44), alejados voluntaria o involuntariamente, definitivamente o no, del canon artístico y cultural; los caracteriza –piénsese en la vanguardia de *Orpheu* o en los poemas vanguardistas del propio Arnaldo Saraiva (*Ae*, 1967; *In*, 1983)– «el gusto por la pluralidad (por la multiplicidad, por la ubicuidad, por la ambigüedad, por la heteronimia, por la poliseimia), que a su vez se vincula también al gusto por el movimiento (por la inquietud, por la experimentación, por la invención, por el juego, por el riesgo, por la exploración)» (Saraiva, 1975: 46).

3. La risa es uno de los elementos principales de muchos textos marginales y marginalizados. Las crónicas aquí mencionadas nacen de una experiencia muy personal y compartida de la risa: la risa de una inteligencia abierta que rechaza todas las formas de conformismo y que alaba pero también critica tanto la risa popular y carnavalesca como la risa burguesa o la (pobre y repugnante) risa del nuevo rico. En este autor, que hace mucho busca conocer y definir la risa portuguesa, encontramos no con demasiada sorpresa crónicas tituladas «Que piada» [‘¡Vaya broma!’] o «Humor português». Tampoco es casual que Arnaldo Saraiva haya dirigido, coorientado o leído tesis de maestría y doctorales que se ocupan de la definición de la risa portuguesa, o de las risas portuguesas, y de los pensamientos y comportamientos sociales asociados a ellas.

Habría que averiguar qué tipo de humor se construye en las crónicas o en las intervenciones orales de Arnaldo Saraiva, cuál es su modalidad o cuáles son sus modalidades, su originalidad o su filiación en una o en diversas tradiciones de la risa nacional u occidental. Habría que concluir, de hecho, que la risa de Arnaldo Saraiva cabe justamente en el análisis que él mismo efectúa en la crónica «Que piada»: «El portugués, tanto la lengua como el ser humano, sería mucho más pobre sin el chiste» (Saraiva, 1993a).

4. Un individuo, un grupo o una comunidad que quieran proyectarse más allá de sí mismos no podrán dejar de revestirse de una representación propia y, sobre todo, de una representación al mismo tiempo positiva y desapasionada de sí mismos, de su cultura, de su evolución. Mostrar, como Arnaldo Saraiva ha mostrado, que es necesario tener conocimiento del poder y de la memoria de las palabras y desafiar así a los poderes instalados o a los comportamientos cristalizados (lo que desencadenó, en algunos de sus escritos, los cortes de la censura del Estado Novo), significa que se está indisolublemente comprometido con la dignidad del ser humano en un sentido total; significa que se sabe que el lenguaje, para lo mejor y para lo peor, es siempre la utopía de otro lenguaje, de otros mundos, de otros cuerpos, de otra vida.

BIBLIOGRAFÍA CITADA (Y OTRAS OBRAS DE ARNALDO SARAIVA)

- RAMOS, Ana Margarida (2005): *Os monstros na literatura de cordel do século XVIII*, tesis de doctorado, Universidade de Aveiro. Aveiro, edición de la autora.
- SARAIVA, Arnaldo (1975): *Literatura marginal/izada*, Oporto, s.e.
- SARAIVA, Arnaldo (1980a): *Literatura margina/izada. Novos Ensaios*, Oporto, Árvore.
- SARAIVA, Arnaldo (1980b): Reseña de Graça Silva Dias, *António Aleixo: problemas de uma cultura popular* [separata de *História das Ideias*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 1977], *Colóquio/Letras* 55, pp. 90-91.
- SARAIVA, Arnaldo (1982): «O fim do mundo. Em Foco», *Porto* 1 (abril), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo *et al.* (1983): «Da literatura de cordel à televisão», *Jornal de Letras, Artes e Ideias [JL]* 66 (30 de agosto a 12 de septiembre).
- SARAIVA, Arnaldo (1984a): «Camões e a poesia de cordel brasileira», *JL* 106 (17 a 23 de julio).
- SARAIVA, Arnaldo (1984b): «A decadência do piropo», *Jornal de Notícias* [s.f., s.p.].
- SARAIVA, Arnaldo (1984c): «O piropo: definição, modalidades e exemplos», *Jornal de Notícias* [s.f., s.p.].
- SARAIVA, Arnaldo (1985a): «Adivinha, bacharel», *Jornal de Notícias* (19 de enero), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1985b): «Já sabem a última?», *Jornal de Notícias* (25 de mayo), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1985b): «Cantigas ao desafio». *Jornal de Notícias* (26 de octubre), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1986a): «Noite de S. João às escuras posta às claras em um sonho», *Jornal de Notícias* (21 de junio), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1986b): «A anedota», *Jornal de Notícias* (12 de julio), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1987a): «Um poeta». Prefacio a Armanda Zenhas (ed.), Joaquim Moreira da Silva, *Antologia poética*. Vila do Conde, Câmara Municipal, pp. 9-12.
- SARAIVA, Arnaldo (1987b): «O mal que causa a telenovela (sobre um folheto brasileiro)», *Jornal de Notícias* (31 de enero), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1988): «Camões de cordel», *Jornal de Notícias* (24 de abril), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1989a): «São mais as vozes que as nozes». *Jornal de Notícias* (26 de marzo), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1989b): «A mulher e o melão o calado é o melhor», *Jornal de Notícias* (27 de agosto), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1990): «Cordel português, cordel brasileiro», *Rurália* 1: 13-17.
- SARAIVA, Arnaldo (1991): «O slogan», *Público Magazine* (20 de enero), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1992a): «Os cartazes de João Machado». Prefacio a João Machado, *Cartazes de João Machado*. Porto, Asa, s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1992b): «Gostos não se discutem?», *Jornal de Notícias* (1 de diciembre), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1993a): «Que piada», *Diário de Notícias* (20 de enero), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1993b): «António no mundo do 'cartoon'», *Expresso* (12 de junio), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1993c): «A crónica, e a crónica de Arsénio Mota». Prefacio a Arsénio Mota, *O museu no sótão*. Porto, Figueirinhas, pp. 7-9.
- SARAIVA, Arnaldo (1994a): «Velhaco ou bailarino», *Jornal do Fundão* (5 de agosto), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (1994b): «O início da literatura de cordel brasileira», *Boletim* (Universidade do Porto) 24 (noviembre), pp. 31-33.

- SARAIVA, Arnaldo (1995a): *Bacoco é bacoco seus bacocos*, Oporto, Lello & Irmão Editores.
- SARAIVA, Arnaldo (1995b): «La literatura marginal», *Anthropos* («Literatura popular: conceptos, argumentos y temas») 166-167 (mayo-agosto), pp. 21-24.
- SARAIVA, Arnaldo (1996): *O sotaque do Porto*, Oporto, Afrontamento.
- SARAIVA, Arnaldo (1999): «Elogio da quadra-e do Aleixo», *O Primeiro de Janeiro. Das Artes Das Letras* (7 de julio), s.p.
- SARAIVA, Arnaldo (2001): «De Espanha nem bom vento...», en *Estudos em Homenagem a Francisco Marques*, Oporto, Faculdade de Letras, pp. 383-385.
- SARAIVA, Arnaldo (2002a): «João de Calais no cordel de Portugal e do Brasil», en *Livro de actas do congresso cultura popular da Galiza e Norte de Portugal: literatura, música, antropologia cultural*, Oporto, Fundação Cupertino de Miranda / Delegação Regional da Cultura do Norte, pp. 111-113.
- SARAIVA, Arnaldo (2002b): «Do cancionero e deste cancionero». Prefacio a Carlos Nogueira, *Cancioneiro popular de Baião*, Baião, Cooperativa Cultural de Baião.
- SARAIVA, Arnaldo (2004): «Os provérbios estão vivos no Algarve e em Portugal». Prefacio a José Ruivinho Brazão, *Os provérbios estão vivos em Portugal*, Lisboa, Editorial Notícias, pp. 9-12.
- SARAIVA, Arnaldo (2005): «António». Prefácio a António, *Traços contínuos: cartoons, caricaturas e afins, 1974-2004*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 7-15.
- SARAIVA, Arnaldo (2006): *Folhetos de cordel (e outros da minha colecção)*. Catálogo, Oporto, Biblioteca Municipal de Almeida Garrett.
- SARAIVA, Arnaldo (2007a): «Caricaturas da alma». Prefácio a *Entrelinhas: António*, Vila Nova de Famalicão, Câmara Municipal, pp. 7-11.
- SARAIVA, Arnaldo (2007b): «A crise da literatura e a literatura marginal ou marginalizada», *Santa Barbara Portuguese Studies* («Literatura Marginal», dossier dirigido por Arnaldo Saraiva) IX, pp. 5-15.
- SARAIVA, Arnaldo (2009): «Ver, entrever». Prefacio a *Vera Silva, Para o estudo da entrevista*, Lisboa, Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa-Instituto de Estudos de Literatura Tradicional, pp. 13-14.
- ZINK, Rui (1999): *Literatura gráfica? Banda desenhada portuguesa contemporânea*, Oeiras, Celta.

Fecha de recepción: 7 de mayo de 2013
 Fecha de aceptación 14 de septiembre de 2013



Cancionero de Jaén (1989)

Pilar CASADO GUTIÉRREZ
(Universidad de Jaén)

PRESENTACIÓN DEL CORPUS Y CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN

En las siguientes páginas, hemos editado un corpus de canciones registradas en Porcuna, una localidad de la provincia de Jaén, que se incorporarán próximamente al *Corpus Digital Giennense de Literatura de tradición oral* (CDG). Se trata de un conjunto de canciones recogidas en este pueblo en 1989 y que, gracias a la amabilidad de Alfredo González Callado quien las grabó en la Escuela de adultos ‘Molinillo viejo’, hoy hemos podido recuperarlas y transcribirlas. Asimismo, en el encabezamiento de cada una de las composiciones detallamos los datos identificativos de los informantes y de la persona encargada de la recopilación.

En la transcripción, hemos aplicado los mismos criterios utilizados en los anteriores volúmenes del *Boletín de Literatura Oral*. Así, respetamos las peculiaridades lingüísticas de las composiciones transcritas, eludiendo algunos rasgos a los que el estudio puede acceder en el archivo sonoro que aparecerá en el portal electrónico del Corpus Digital Giennense. Se han transcrito las consonantes finales (s, z, l, d, etc.) omitidas por los informantes y se han regularizado los casos de seseo. En cambio, se respetan aquellas contracciones que repercuten sobre el cómputo silábico, como «pa» por «para», las alternancias que se producen entre la lateral *l* y la vibrante simple *r* (*habel*) o entre la semivocal *i* y *e* (*resestir*).

Por lo demás, comentaremos a pie de página aquellos aspectos que consideramos de interés, tanto desde el punto de vista lingüístico como interpretativo.

Cancionero

UN ZAPATERO HA TRAÍDO. INFORMANTE: DESCONOCIDA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Un zapatero ha traído
 a su casa un garbanzal
 y sus hermanas le dicen:
 —Esto no nos traigas más.
 Y el zapatero les dice:
 —Es para criar un cochino.
 Y sus hermanas le dicen:
 —Que no nos gusta el tocino.



CUANDO SOLTARON LAS VARAS. INFORMANTE: RAIMUNDO “COLORÍN” (PORCUNA, EDAD DEL INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Cuando soltaron las varas
 los conservadores, tenían que ver,
 salían del ayuntamiento
 y amor que te hacían ningún papel¹.
 Salían como los lagartos,
 con la boca abierta,
 pidiendo la guerra,
 y la mano en los bolsillos
 y acachada² la cabeza.
 Y uno bajaba diciendo:
 —Me cuesta una enfermedad,
 el haber sido tan torpe
 y no haber cogido más,
 porque tuvo una ocasión
 que yo no la supe hacer,
 cuando vendieron la iglesia
 haberme llevado hasta la pared.



¹ No entendemos con claridad el verso en el archivo sonoro.

² *acachada*: ‘agachada’.

EL MAESTRO BENINO. INFORMANTE: RAIMUNDO “COLORÍN” (PORCUNA, EDAD DEL INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Y el maestro Benino³
 que de nuevo se casó
 con una viuda
 que arrempuja⁴
 más que un for⁵.
 La noche de novios
 que lio se lió,
 veinticuatro horas
 y el vecino contó
 arreglándole el motor
 por falta carburador.
 Y ella le decía:
 —Mete tú la marcha
 y no me la saques
 hasta Semana Santa.



CONOCEMOS UN PATRÓN. INFORMANTE: DOLORES GONZÁLEZ BELLIDO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Conocemos un patrón
 de esos de la clase media.
 Cuando pasas por su puerta
 no ves na más que miseria.
 El pobre es tar misorero⁶,
 no gasta ni pa comer;
 se han comido los ratones
 doce mil reales
 que tenía en papel.



Y MI SUEGRA ES UN DEMONIO. INFORMANTE: DOLORES GONZÁLEZ BELLIDO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Y mi suegra es un demonio.
 Con cuatro pelos que tiene
 quiere que le haga un moño.

³ Puede que se refiera al nombre de Benigno.

⁴ *Arrempuja*: ‘empuja’.

⁵ Puede que se trate de la marca de coche Ford.

⁶ *misorero*: ‘miserable’.



LENDRERA LE DIJO AL PEINE. INFORMANTE: DOLORES GONZÁLEZ BELLIDO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Lendrera le dijo al peine:
—Fijasus⁷ aquellos tipos⁸.
Lendrera le dijo al peine:
—Aquel tipito
lo conocemos los dos,
uno el tonto las monjas,
y al otro tipo se le trata de maricón.
Síguelos y lo verás,
lo que van a prinsidiar⁹
uno con el culo en pompa
y el otro traslará.



YA NO COMEN MACHACÁS. INFORMANTE: ANTONIA CASADO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA) REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Ya no comen machacás
la gente del Comerillo
porque a la parte de allá
le dio al olivo barrillo.
Con los de la calle Yerro
juntos van a celebrar
para ponerse de acuerdo
y traérselas del Zan¹⁰;
los del Horcón van diciendo
pa' cuando llegueís
ya estarán pa' acá
larala larala larala larala



QUÍTATE DE ESA ESQUINA. INFORMANTE: ANTONIA CASADO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Qúitate de esa esquina,
tonto, que llueve,

⁷ *fijasus*: 'fijaos'.

⁸ En este verso, la informante duda y reanuda la recitación.

⁹ No se entiende bien el archivo sonoro, pero parece ser 'presenciar'.

¹⁰ *Zan*: 'Zahan'

que te mojas la capa
y otra no tienes.
Dale con el *e*, con el *e*
con el aya;
dale con el *e*, con el *e*
que no se vaya.



PEPITO LLÉVAME AL CINE. INFORMANTE: ANTONIA CASADO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Pepito, llévame al cine;
Pepito, llévame ya;
Pepito, llévame al cine,
que a mí me gusta la oscuridad.
Y en la oscuridad del cine
se oye una voz que decía:
—Estate quieto, Pepito,
que tienes las manos frías.
—Si tengo las manos frías,
déjalas que se calienten.
—Estate quieto, Pepito,
que nos está viendo la gente.



MI PRIMA SOFÍA. INFORMANTE: ANTONIA CASADO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Mi prima Sofía
tiene una manía
de montar en bicicleta.
Pero el otro día
pegó una caída;
se ha reventado una teta.
Leía¹¹ y coraje
más fuerte quiso montar
y se ha dejado la teta
en el asiento de atrás.

¹¹ Se nos escapa el sentido.



¿POR QUIÉN VA A USTED A VOTAR, PERICO? INFORMANTE: Juana Garrido (Porcuna, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

—¿**P**or quién va¹² usted a votar, Perico?—
dijo el señorito
al Peluso infeliz.
—Voto por los socialistas
y así¹³ que me mate
no voto por ti.
—Toma dos pesetas
y un cántaro mocho,
y una manta vieja,
y un puchero pringue,
y me das el voto.



Y ESTA MURGA DE TOREROS. INFORMANTE: DESCONOCIDA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Y esta murga de toreros
y aunque semos¹⁴ pequeñitos
ya llevamos más corridas
que Cañero y Joselito.
En la primera contrata
todos fuimos muy valientes
y estuvimos toreando
a los hortelanos de la Juan Caliente¹⁵.



EN LA CASA DEL RINCÓN. INFORMANTE: JUANA GARRIDO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

En la casa del rincón
de Benito el hortelano
todos le damos las gracias
por lo bien que s'ha portado.
Nos meten en una zahúrda¹⁶

¹² En el archivo sonoro, la informante hace aquí una pausa y después continúa.

¹³ *asín*: 'así'.

¹⁴ *semos*: 'somos'.

¹⁵ Fuente de la que actualmente cogen el agua para llevarla a Robres del Castillo (La rioja). Se llama Juan caliente porque decían que en verano salía el agua fría y en invierno, caliente.

¹⁶ *zahúrda*: «pocilga» (DRAE).

como si fuéramos cochinos;
 estuvimos ensayando
 la comparsa de marinos.
 Al tocar la prima pieza
 dice el maestro: —Atención,
 algunos, los marranetes,
 se l'ha escapado un follón.



SIN TÍTULO. INFORMANTE: JUANA GARRIDO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Y un cristal fino
 cuando se empaña
 se limpia, pero
 vuelve a brillar.
 Pero la honra de una mocita
 si se mancha
 ya no vuelve a brillar más.
 Por eso tú, niña bonita,
 mucho cuidado debes de tener
 que antes de ser una cualquiera
 aborrece al que te quiera perder.



EL BURRO DEL VINAGRE. INFORMANTE: VARIAS INFORMANTES (PORCUNA, EDAD DE LAS INFORMANTES DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Ya se ha muerto el burro
 de la tía el vinagre,
 ya se lo ha llevado Dios
 de esta vida miserable.
 Al turururururú,
 al turururururú.
 Todas las vecinas
 fueron al entierro
 y la tía Tomasa
 tocaba el cencerro.
 Al turururururú.
 al turururururú.

Ya estiraza la pata,
 ya encoge el hocico
 y con el rabo tieso
 le dice adiós Perico.
 Que turururururú.
 que turururururú.



A LOS HOMBRES SE LES DA. INFORMANTE: M^a DEL CARMEN (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

A los hombres se le da
la mano y no derecha
se le da el codo y no todo
y el querer no se demuestra.
Con la plata
la pena se acaba;
con el oro
se compra el placer;
con el cobre
se come y se bebe;
que viva la niña que sabe querer.



CATALINA QUE GANAS TENGO DE... INFORMANTE: M^a DEL CARMEN (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Catalina, qué gana tengo de...
Jesús, hombre, siempre estás con...
Te faltará tiempo pa...



ACEITUNERAS DEL PÍO PÍO. INFORMANTE: VARIAS INFORMANTES (PORCUNA, EDAD DE LAS INFORMANTES DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Aceituneras del pío pío
cuántas fanegas habís cogío.
Fanega y media y el culo frío.
Aceituneras del tamadán¹⁷
abre la puerta que voy a cagar.



Y ESTA NOCHE MANIGERO. INFORMANTE: VICENTA MARTÍNEZ (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Y esta noche, manigero,
es noche de zumba y baile.
Por un estacar ni dos

¹⁷ No entendemos esta palabra.

no nos eche usted muy tarde.
 Manigerito, vámonos pronto al pueblo
 porque esta noche ha nacido
 el Redentor de los cielos.



SOMOS DE CÁDIZ. INFORMANTE: JUANITA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Somos de Cádiz y ayer llegamos
 y es muy sencilla nuestra misión:
 solo buscamos una morcilla
 que en este pueblo se nos perdió.
 Sé que la tiene un pollo pera
 si nos la entrega se le dará
 un reloj de esos marca Omera¹⁸
 y le escrituramos un estacar.
 Turururú, pon pon.



VAMOS A LA ESCUELA. INFORMANTE: JUANITA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Vamos a la escuela,
 vamos sin tardar
 que la escuela es
 templo de moralidad.
 Si alguien a la escuela
 no quisiera ir,
 falta¹⁹ su deber
 y no será feliz.
 A la escuela
 que ya es hora
 sin demora
 vamos pues,
 no nos exigen,
 no nos mandan
 la hago santa²⁰
 y a la vez.
 Si alguien a la escuela
 no quisiera ir,
 manda su deber
 y no será feliz.

¹⁸ Puede que se refiera a la marca Omega.

¹⁹ La informante duda pero continúa.

²⁰ No entendemos el verso.



CAMPO FÉRTIL DE ALHARILLA. INFORMANTE: VARIAS INFORMANTES (PORCUNA, EDAD DE LAS INFORMANTES DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Campo fértil de Alharilla,
cuna de valor y fe,
dame nuevas de mi madre,
la madre que siempre amé.

Y ella en mi niñez
mi cuna merció²¹
por eso desde niña
siempre la quise yo.
Ella en mi niñez
mi cuna merció
por eso desde niña
siempre la quise yo.

Es la virgen de Alharilla,
dulce faro de la mar,
es el amor de mi alma
desde que yo supe amar.

En mi juventud
mis pasos guió;
por eso hasta mi sangre
derramaría yo.
En mi juventud
mis pasos guió
por eso hasta mi sangre
derramaría yo.²²

Es norte, guía y consuelo;
es bonanza y tempestad;
es mar lleno de dulzura,
océano de bondad.

Milagro de Dios,
¿quién vive sin ti?
¡Oh, dulce madre mía,
tened piedad de mí!
Milagro de Dios,
¿quién vive sin ti?
¡Oh, dulce madre mía,

²¹ *merció*: ‘meció’.

²² En el archivo sonoro se interrumpe la recitación y luego se reanuda.

tened piedad de mí!



HA IDO LA NIÑA A COMPRAR. INFORMANTE: DOLORES GONZÁLEZ (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Ha ido la niña a comprar
un vestidito de sacacón²³
para lucirlo los días de carnaval.
Me lo sacan en la moda
por ver si puede enganchar.
Que algún pollito
que le rasque en el pie
porque lo llevan todas chirrafeando²⁴
como el aceite dentro de la sartén.



¿POR QUIÉN VOTA USTED, PERICO? INFORMANTE: RAIMUNDO “COLORÍN” (PORCUNA, EDAD DEL INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

—¿**P**or quién vota usted, Perico? —
dice el señorito
al Peluso infeliz.
—Voto por los socialistas
y así²⁵ que me mate
yo no te voto a ti.
—Toma dos pesetas
y un pantalón roto,
y un jarro pringue,
y una manta vieja,
y me das el voto.



LA MUJER DEL VEINTICINCO. INFORMANTE: MARUJA “LA GALLICA” (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

La mujer del veinticinco
no se pueden resestir,²⁶
le hiede la mata a albaca²⁷

²³ Podría ser *casacón*: «m. aum. de casaca» (DRAE).

²⁴ No entendemos el término.

²⁵ *asín*: ‘así’.

²⁶ Entiéndase ‘resistir’.

más que el pabilo un candil.
Va a sacar un invento
para evitar el olor,
porque en tiempo de verano
hiede más que el reventón.



EN LA CALLEJUELA GALLO. INFORMANTE: DESCONOCIDA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

En la callejuela Gallo
hay un perfume de mayo;
el otro día pasé,
admirada me quedé.
Allí se encuentra de todo:
almendras garrapiñadas,
chocolate y alfarjor.
Y muchas cosas
que nos gustaron,
muchas lejías,
bálago viejo,
plumas de pavo,
y una gallina;
vimos también
dos perros y dos gatos
del años ventitrés.



DE LA CALLE LOS GARROTES SOY. INFORMANTE: DESCONOCIDA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

De la calle los Garrotes soy,
donde haya gavillas allí voy.
Ni los guardas que hay ahora
ni los que van a poner,
a mí no me quita nadie
la carga al amanecer.



LA GENTE DE LAS CUATRO ESQUINAS. INFORMANTE: MANUELA VALLEJOS MORENO (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

La gente de las Cuatro Esquinas

²⁷ *albaca*: ‘albahaca’.

son las más finas de la población;
lo mismo roban gallinas
que sacos de harina,
que sacos de arroz. Y se acabó.



EL QUE NO BEBA VINO. INFORMANTE: RAIMUNDO “COLORÍN” (PORCUNA, EDAD DEL INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

El que no beba vino
diario to los días
daremos parte d’él
a la comisería.²⁸
Y el que no eche tres polvos
a la que quia²⁹ elegir,
le cortamos los güevos³⁰
con este fisturín³¹.



DE QUIÉN SON ESTOS PALACIOS. INFORMANTE: VARIAS INFORMANTES (PORCUNA, EDAD DE LAS INFORMANTES DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

¿**D**e quién son estos palacios
con ventanas y balcones?
Son de Benito Palomo
que tiene muchos doblones.
Y su mujer por esposa
que tiene cara de rosa.
Y Gallica la criada
que nos traigan una cosa.
Ya viene la criada
con el aguilando³²,
se le antoja mucho
le viene quitando,
y en los bolsillitos
se los viene echando.



²⁸ *comisería*: ‘comisaría’.

²⁹ *quia*: ‘quiera’.

³⁰ *güevos*: ‘huevos’.

³¹ *fisturín*: ‘bisturí’.

³² *aguilando*: ‘aguinaldo’.

SOMOS LOS REBUSQUEROS. INFORMANTE: ESPERANZA GONZÁLEZ (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Somos los rebusqueros
del pueblo de Porcuna
nos comemos la olla,
nos vamos a la rebusca.
Tiramos pa l'Alharilla
que hay buenas solás
y con la buena luna
llenamos el morral.



UN PASTOR IBA A BELÉN. INFORMANTE: DESCONOCIDA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Un pastor iba a Belén
y pilló una borrachera
y s'acostó en el Barruelo³³
y amaneció en la Silera³⁴.
Ande, ande, ande, la marimorena.
Ande, ande, ande, que es la Nochebuena.



MUJERES SI QUERÉIS PAN. INFORMANTE: DESCONOCIDA (PORCUNA, EDAD DE LA INFORMANTE DESCONOCIDA). REGISTRADO POR ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO (1989).

Mujeres, si queréis pan,
más blanco que la azucena
en la calle Castelar.
Encarnación es hornera;
José María lo cuece;
Encarnación lo amasa
y su Manolillo
lo vende en la plaza.



³³ Calle de Porcuna.

³⁴ Calle de Porcuna.