

Cargamos con nuestros vivos y nuestros muertos a cuestas.
Cargamos con lo rojo y con lo negro.
Con la palabra viva, corriéndonos como tinta por el cuerpo.

VALENTINA QUARESMA RODRÍGUEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Mariana Masera. *Bailar, saltar y brincar. Apuntes sobre el cancionero tradicional hispánico*. México: Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 2013; 266 pp.

Los once trabajos reunidos en este libro son una muy buena muestra de la labor de investigación al que Mariana Masera se ha dedicado a lo largo de casi diez años, en torno al cancionero hispanoamericano. A excepción de uno de ellos, que fue reelaborado, los demás son trabajos presentados en congresos u homenajes y publicados en las respectivas actas entre 2004 y el año mismo de la edición del libro, 2013. Me iré deteniendo en cada uno de ellos para dar cuenta de lo que a mi juicio parece más relevante. En la introducción la autora nos ofrece la definición y descripción de lo que entiende por cancionero tradicional: aquel que “engloba un repertorio de manifestaciones creadas y cantadas principalmente en las áreas rurales y áreas marginadas urbanas”, que vive en variantes, “donde el punto de vista de la comunidad se impone sobre el individual tanto en el proceso de creación como en el de recreación, y donde los recursos poéticos son limitados y conocidos por todos, tanto creadores como escuchas (...); generalmente “se asocian a melodías y músicas acompañantes; varía en el tiempo y en la geografía de acuerdo con cada escuela poética (...) es una escuela de transmisión, estilo y fórmulas orales, de carácter no narrativo, y continua en cada ejecución” (6).

En la primera sección llamada “La voz y el pliego”, la autora agrupa cinco trabajos dedicados a la divulgación del repertorio lírico español en el territorio de la Nueva España. El primero,

titulado "La voz y el pliego: textos populares y popularizantes de las calles novohispanas (siglo xvii)" (2004), se aboca al análisis de algunos textos de lírica popular, que ya dan muestra de la convivencia de la cultura española con la indígena y africana, y que se vigorizó a partir del siglo xvi. La autora señala que la transmisión tuvo un carácter mixto, es decir, se apoyaba en textos escritos, debido a que "existe un 'lector-oidor', desde la invención de la imprenta, que a pesar de su analfabetismo participaba como escucha en las lecturas en voz alta tanto de libros cultos como de los famosos pliegos sueltos" (12); a este tipo de lector corresponde la mayoría de la población española que llegó a México. Aunque primero estuvo vinculado a la evangelización de la población indígena, poco a poco el repertorio peninsular fue expandiéndose, al tiempo que se adaptaba a los temas de estas nuevas tierras. Para el siglo xvii, "las interacciones entre las diferentes culturas se dieron de forma más directa, ya no sólo dependían de los misioneros. La población multirracial de la Nueva España construía sus propios mecanismos de creación y difusión que terminaron por formar una cultura popular propia" (14). Mariana Masera clasifica en dos tipos las fuentes con las que el investigador actual cuenta para conocer el cancionero de entonces: las que pertenecen al circuito oficial, y las que provienen del circuito popular. Al primer tipo corresponden los cancioneros e impresos, de donde provienen generalmente los cantares vueltos a lo divino para alguna ocasión religiosa. Este es el caso del cuaderno de notas del maestro de capilla del siglo xvii, Gaspar Fernández, y de cuya edición está a cargo Margit Frenk. En él se hallan numerosos cantares de autores españoles muy conocidos, a los que se les pone música, pero, claro está, con una intención evangelizadora. Del circuito popular, la autora ofrece varios ejemplos, como el de una versión de oración supersticiosa, y otro más de una composición amorosa, muy al estilo de la lírica trovadoresca pero en la pluma de un "cura solicitante" que intenta seducir a la mujer con sus pulidos versos. La autora concluye que muchas veces los textos que comenzaban a difundirse en circuitos oficiales pasaban al dominio público y comenzaban un ciclo de adopción y adap-

tación, como sucedió con las coplas tradicionales, lo que “demuestra que la interacción entre ambos era intensa y las fronteras entre lo culto y lo popular eran flexibles” (28). Mariana Masera también ofrece ejemplos de coplas de versiones novohispanas de cantares españoles y observa que en cuanto al circuito popular, las coplas compartían muchas veces el modo de difusión que podía ir de lo oral a lo escrito y viceversa. Además, en los ejemplos analizados se ve cómo el papel escrito desempeña una importante función en la sociedad. A veces cobra un valor mágico-mercantil, como en la oración; otras, forma parte fundamental del cortejo” (29).

En el segundo artículo titulado “Tradición e innovación del cancionero mexicano-novohispano. Caracterizaciones del indígena y el africano” (2005) se habla de cómo se describían y definían las diferentes etnias a través de su forma de hablar, ya fuera reproducida o simulada en las canciones de tipo popular en la Nueva España, siguiendo la tradición peninsular. En el siglo XVII había “una persona no indígena por cada cuatro indios”, además de una amplia población de mestizos. Los villancicos de personaje más cultivados fueron los de negro, y llama mucho la atención, como dice la autora, que el indígena como personaje fuera escasamente representado en la época virreinal, por lo menos en los materiales con los que se cuenta. También es de destacar que en el cancionero actual de nuestro país no se refleje la multiculturalidad tan variada, sino que prefiera detenerse más en la figura del personaje africano. Mariana Masera lanza dos hipótesis para explicar este hecho: la tradición y el cambio. “Por un lado, la influencia de la convención literaria perteneciente a la tradición; por el otro, la influencia del gusto de las comunidades que se sienten representadas, pertenece al cambio. Lo primero también se confirma cuando observamos que el personaje africano es compartido por varios cancioneros, en tanto que el indígena no. Es además notorio el reflejo de los prejuicios sociales derivados de la Colonia en el personaje del indígena más que en el africano” (52).

En “Los sones populares y los soldados” (2009) la autora nos ubica en el contexto del siglo XVIII novohispano, un periodo de

cambios significativos en la población y en la administración, a la que se sumaron “continuas catástrofes colectivas, hambrunas y pandemias”. En este lapso la población mestiza, que constituía las llamadas castas, aumentó en las ciudades y en el campo, y se encargaba de los trabajos más duros en la sociedad: mano de obra de las minas y las haciendas. Es a partir de la segunda mitad del siglo que aumentan las denuncias de sones y bailes considerados por el Santo Oficio como deshonestos, que atentan contra las “buenas costumbres” y los “oídos piadosos”. Entre los 43 nombres de bailes denunciados, encontramos el “Chuchumbé”, “El animal”, “Pan de manteca”, “La cosecha”, el “Pan de jarabé”, “Sacamandú”, “Seguidillas”. El militar es uno de los personajes que destaca en las canciones, y además de personaje, también es intérprete, y con él llegaron, entre otras cosas, las primeras canciones en español. Mariana Masera cita algunas composiciones cuyas referencias históricas se pueden localizar, como la versión del “Chuchumbé”, registrada en México en 1767, dedicada a la defensa de La Habana ante los ingleses. Otro ejemplo es del de “Mambrú”... Todo lo anterior sugiere una intensa convivencia de los militares con la población; en denuncias de los sones “deshonestos” destacan soldados como participantes en los cantares y bailes, así como de los desórdenes. Durante la guerra de Independencia los sones fueron utilizados por los diferentes bandos como insignia o seña de identidad y era común que se cantaran durante el combate. Se dan varios testimonios de diversas fuentes históricas. “El periodo de menor frecuencia de denuncias ante la Inquisición de los bailes improprios coincide con los cambios profundos realizados en las milicias y con la creación de un ejército formal” (73). Una de las conclusiones de Mariana Masera es que el “Chuchumbé” “se gesta en ese mundo soldadesco de las castas, en este caso asociado a los negros cimarrones, durante el periodo de conformación del ejército independentista”. Además, se puede suponer, de acuerdo con los testimonios, que “posiblemente fueron los soldados y sus mujeres quienes mayormente contribuyeron a la difusión y quizá a la composición de este cantar” (73-74).

En el trabajo titulado “El cancionero popular colonial: hacia una poética de los textos” (2012) la autora enumera los criterios que se siguieron en la recopilación del volumen *Cancionero popular novohispano (siglos XVII y XVIII)*, que compiló junto con Caterina Camastra y Anastasia Krutsitkaya, y que se encuentra en prensa. En él, nos dice, encontramos textos registrados en el lapso que va de 1721 hasta 1820, “cuando los cantares y decires populares se vuelven el centro de atención del Tribunal del Santo Oficio” (87); el tono predominante es el erótico-burlesco, con una amplia variedad de formas poéticas, villancicos satíricos, romances, cuartetas, tercetos, seguidillas, décimas y sonetos, entre otros. Como es de esperarse, la blasfemia es uno de los rasgos frecuentes, en forma de cuarteta octosilábica y de seguidilla. Uno de los adelantos que nos da y sobre el que no hay duda de por qué figuran en esos archivos es:

San Nicolás se perdió
 en un lugar muy obscuro;
 la Virgen lo fue a hallar
 con un candado en el culo.

San Pedro tenía una moza,
 san Pablo se la quitó.
 ¡Miren los venditos santos,
 si no es tanvién garañón!

Ambas composiciones son descritas por la Inquisición como que “en ellos consta[n], con sobrada evidencia, una solicitud continuada y un libertinaje en las producciones ageno (*sic*) aun de personas de ninguna crianza” (90). Una más que quiero citar, por lo familiar que nos resulta el tópico de la mirada, es la siguiente:

Con los ojos me explica
 tu amante llama,
 repara bien los míos,
 verás la paga;
 y, en los extremos,

serán los ojos lenguas
para entendernos.

Resulta un enigma para el lector que la autora consignara en una nota a pie de página el proyecto del cancionero novohispano cuando prácticamente el artículo está dedicado a argumentar la necesidad de que se haga una publicación de ese material. Queda fuera de duda la necesidad de esa compilación, puesto que, como ella misma dice, vendría a “completar el panorama literario novohispano, ya que muchos de los poemas son producto de una poética popular que adoptó, adaptó e innovó, constantemente, a lo largo del territorio novohispano y que, muchas veces, trascendió el tiempo y pasó a formar parte del cancionero tradicional actual” (98).

En “Bailando y cantando contra el poder: un cancionero de los archivos de la Inquisición novohispana” (2012) se habla de la diferencia que había entre baile y danza, esta última con mayor aceptación en los llamados “circuitos oficiales”, es decir, básicamente en ceremonias religiosas, mientras que los bailes estaban más en el terreno de lo popular y marginal. “La adopción de las danzas peninsulares en la Nueva España mostraba, por una parte, un circuito cultural entre la Península y América bastante profundo, gracias al interés de la gente por la novedad; por otro lado, como señala Carpentier, la adaptación de estas prácticas en la nueva sociedad tuvo como resultado varias innovaciones, sobre todo, gestuales y musicales, influidas por las etnias de la Nueva España” (101). Y es nuevamente el archivo del Santo Oficio la fuente que más material ofrece para el estudio de ese cancionero rebelde. Ahí se registran las llamadas coplas de tirana, que generalmente se conocen como una cuarteta octosilábica, con estribillo de intención maliciosa o picaresca de dicha copla que, por supuesto, se bailaba y cantaba. El gusto por las tiranas a finales del siglo XVIII parece haber comenzado en el teatro español popular con las tonadillas escénicas, pero en los archivos inquisitoriales se encuentran más bien en cuartetos octosilábicos con rima si bien en los pares, pero con consonancia y sin estribillo interca-

lado, lo que nos habla de la riqueza de las fuentes que nutren el cancionero tradicional de México, y de la importancia de la cultura popular como generadora de nuevos imaginarios compartidos entre ambos continentes.

En la segunda sección del libro, la autora agrupa lo relativo a temas de “Poesía, rimas para niños y bailes”, en el terreno hispanoamericano contemporáneo. En “Vete a esconder detrás de la puerta de San Miguel”. Poesía, rimas infantiles y bailes: una poética sonora” (2013) trata el aspecto de la versatilidad de la tradición oral, su capacidad para echar mano de fórmulas más conservadoras junto con juegos verbales muy arriesgados, lo que, por otro lado, dificulta su estudio. Uno de los casos que presenta es el de las retahílas, que al ser parte de la lírica popular hispánica tienen los rasgos esenciales de toda la poesía oral como la versatilidad, la variedad y la creatividad. El análisis se detiene en la rima, la aliteración y el ritmo, y, por otra parte, en la identificación de algunas fórmulas y símbolos. Sobre todo, destaca que en las poesías de sorteo, los conjuros y los bailes, “la palabra tiende más al deleite sonoro y al valor performativo tanto para realizar un movimiento como para curar o simplemente seleccionar a los jugadores”. En todos los casos mencionados, “la palabra funciona dentro de un ritual, ya sea lúdico como el baile y el juego, ya sea mágico como en los conjuros” (p. 121). En palabras de Mariana Masera, “estamos frente a la esencia del cancionero, en la base de la *lyra minima* generadora de poemas, frente a la creación poética” (133).

En un “Un baile perseguido del siglo XVIII, un son y un juego infantil del XX: algunos textos de ‘La Jerigonza’ en México” (2005), se hace un repaso de las distintas formas que ha tomado la jerigonza en la tradición española, uno de los bailes más difundidos en el territorio español, pero añade otras, como las llamadas *sorondogos* en Canarias: “El sorondongo / mondongo del fraile, / que salga la niña, / que entre y lo baile” (144). En México, “La Jerigonza” se combina con “Los panaderos”, un son que fue perseguido por la Inquisición novohispana, y denunciado por el fraile Francisco Eligio Sánchez, en Celaya en 1779, quien pidió

ayuda para evitar la propagación del baile; en el proceso, dice Mariana Masera, “se escribió con tanto detalle la descripción del baile y tan bien estaba la letra que parecería que más bien ayudaba a divulgarlo”. En nuestro país el son, género musical mestizo, tiene también sus orígenes en la música tradicional española, y el más difundido es precisamente el de “Los panaderos”. El rasgo compartido entre todos es que a través de la letra y música se provoca a los presentes a que salgan a bailar. Como juego infantil, “Los panaderos” se juegan en comunidades de Tlaxcala, como Totolac y Tenate, y se canta como juego durante el velorio de un niño. Y remata la autora: “El estudio de las versiones de “La Jerigonza” nos permite entrar en el acervo del cancionero panhispánico, mostrando cuánto en común poseemos, a pesar de las innumerables variantes que existen. Es decir, una canción puede viajar grandes distancias y echar raíces en las más variadas geografías sin perder su núcleo temático” (163).

El trabajo “‘Que salga la dama que la quiero ver bailar’ bailes y poesía en las rimas infantiles del cancionero hispánico” (2010) se enfoca en revisar canciones infantiles que son juegos en forma de rima con un diálogo, conocidas como canciones de corro; algunas son “Que salga la dama”, “Estaba la pájara pinta” y “Yo soy la viudita”, cuyas estructuras son similares a los bailes y comparten características: el texto, la melodía y el gesto son, por ejemplo, inseparables, predominando la importancia del gesto en la performance del juego; lo más destacable es que en los juegos infantiles la tradición funciona como un lenguaje que cada participante del juego decodifica y reproduce de maneras individuales. “Jugar es entonces una de las experiencias poéticas más completas e intensas donde a través de lo lúdico los niños comparten y aprenden las más diversas formas de la tradición oral y cultural de la que forman parte” (193).

En la tercera y última sección es quizá donde la autora borda más fino. En el apartado llamado “‘A mi puerta naçe una fonte’. Los símbolos en el cancionero” se elige para el título el primer verso de uno de los cantarillos más emblemáticos en esta línea. En el estudio que abre este bloque, “Bailando bajo los árboles: el

baile como eros y peligro” (2007), se hace una interesante revisión de ejemplos de tres géneros — lírica, corrido y leyenda — con el tema del baile bajo los árboles. Como lo indica la autora, mediante este análisis intergenérico, se llega a una mejor comprensión del imaginario poético tradicional, y, por otra parte, llega a conclusiones como las siguientes:

A grandes rasgos, el cancionero se ocupa de un mundo atemporal donde se pueden realizar idealmente las acciones y cuyo tema central es la mujer. En tanto que en el corrido y la leyenda se permite menos la digresión poética y prevalece el tono ejemplar. De modo que, a pesar de compartir los diferentes tópicos y motivos, la adecuación y su bordado se adaptan a las necesidades poéticas de cada género acorde con su función. Por ejemplo, el cancionero con la naturaleza, el corrido con motivos de bandidos y la leyenda con los seres sobrenaturales (215).

En “El hilo de oro y la fuente: símbolos de amor y una rima infantil” (2012) la autora observa y analiza el conocido cantar “Hilo d’oro mana / la fontana / hilo d’oro mana” desde varios enfoques: el métrico, el simbólico y en diálogo con otros similares del cancionero hispánico medieval analizando aspecto por aspecto. Lo pone frente a “Hebrita de oro traygo, / quebrándoseme bien” frente a supervivencias actuales en México: “Hilito, hilito de oro, que se me viene quebrando” y en Argentina: “Hilo de oro, hilo de plata, hilito de San Gabriel” en donde las similitudes saltan a la vista pero también se exploran otros registros simbólicos.

En “‘Llaman a la puerta / espero yo a mi amor’: tradición y creación en los símbolos del cancionero tradicional hispánico” (2004) se aboca al análisis de algunos símbolos y motivos como el castillo, el molino y la puerta, poco usuales en la lírica tradicional hispánica, pues generalmente ésta toma símbolos de la naturaleza, a diferencia de su contemporánea lírica cortesana en donde prácticamente no encontramos ámbitos simbólicos; en los ejemplos que la autora ofrece, podemos observar cómo se desdoblan los significados con un erotismo muy sugerente, además de versátil.

El estudio del simbolismo en la antigua lírica popular hispánica tiene en Mariana Masera a una de sus más importantes estudiosas, lo mismo que el estudio del tema de la voz que habla en esas cancioncitas. Con esta mirada, ya muy sensibilizada, ha podido abordar también el estudio del cancionero novohispano, de manera que puede identificar herencias, intercambios y productos nuevos; así, los interesados en la investigación de la lírica tradicional hispánica tenemos en este libro muchos hallazgos y vetas de estudio para conocer y ampliar.

MARTHA BREMAUNTZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas, coord. *Los sueños y los días: chamanismo y nahualismo en el México actual. Vol. III, Pueblos de Oaxaca y Guerrero*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2013; 276 pp.

El nahualismo, tonalismo y chamanismo son motivos recurrentes en la literatura de tradición oral mexicana. La obra coordinada por Miguel A. Bartolomé y Alicia M. Barabas constituye un interesante estudio de estos fenómenos a partir de la teoría antropológica. La presente reseña abordará esta obra desde una perspectiva literaria, con el propósito de resaltar los aportes que ofrece para entender la tradición oral de los estados de Oaxaca y Guerrero.

Este libro es el tercero de una colección integrada por cinco volúmenes. El primero de ellos se centra en los pueblos del noroeste; el segundo, en los pueblos mayas; el cuarto, en los pueblos nahuas y otomíes; y el quinto, en los otomíes, huastecos, pames, totonacos y purépechas. El tercer volumen consiste en una compilación de siete estudios, precedidos por dos introducciones de Bartolomé y Barabas. La primera de ellas brinda un panorama general que permite entender las categorías antropológicas de chamanismo, tonalismo y nahualismo dentro del contexto nacional; además,