

LA

ACETA

del Fondo de Cultura Económica

• Entre letras y voces populares •

El Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)

Margit Frenk •
Prólogo
a una obra colectiva

**María Cruz García
de Enterría •**
Lo "popular" de la
lírica popular

Raúl Dorra •
Poesía popular
española



Mariana Masera
Lýrica mínima
y popular

**Raúl Eduardo
González**
Actualidad del
cancionero tradicional

Martha Bremauntz
De lo semipopular
en el *Nuevo corpus...*

Araceli Campos Moreno
Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos



• **Enrique González Pedrero** •
Casa y plaza pública





del Fondo de Cultura Económica

DIRECTORA
Consuelo Sáizar Guerrero

EDITOR
David Medina Portillo

**CONSEJO
DE REDACCIÓN**
Adolfo Castañón,
Joaquín Díez-Canedo Flores,
Daniel Goldin,
María del Carmen Farías,
Lorena E. Hernández,
Francisco Hinojosa,
Ricardo Nudelman
ARGENTINA: Alejandro Katz
BRASIL: Isaac Vinic
CHILE: Julián Sau Aguayo
COLOMBIA: Juan Camilo Sierra
ESPAÑA: Juan Guillermo López
ESTADOS UNIDOS: Jaime Aljure
GUATEMALA: Sagrario Castellanos
PERÚ: Carlos Maza
VENEZUELA: Pedro Tucac

REDACCIÓN
Marco Antonio Pulido

PRODUCCIÓN
Vincula, S. A. de C. V.
IMPRESIÓN
Impresora y Encuadernadora
Progreso, S. A. de C. V.



La Gaceta del Fondo de Cultura Económica es una publicación mensual editada por el Fondo de Cultura Económica, con domicilio en Carretera Picacho-Ajusco 227, Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, Distrito Federal, México. Editor responsable: David Medina Portillo. Certificado de Licitud de Título número 8635 y de Licitud de Contenido número 6080, expedidos por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas el 15 de junio de 1995. *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* es un nombre registrado en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, con el número 04-2001-112210102100, de fecha 22 de noviembre de 2001. Registro Postal, Publicación Periódica: PP09-0206. Distribuida por el propio Fondo de Cultura Económica.

Correo electrónico: lagacetafce@fce.com.mx

SUMARIO AGOSTO, 2003

De letras y voces populares

Calas del

***Nuevo corpus de la antigua lírica
popular hispánica (siglos xv al xvii)***

• 3 •



MARGIT FRENK: Prólogo a una obra colectiva • 5

**MARÍA CRUZ GARCÍA DE ENTERRÍA: Lo “popular”
de la lírica popular • 10**

MARIANA MASERA: *Lýrica mínima y popular* • 12

**MARTHA BREMAUNTZ: De lo semipopular
en el *Nuevo corpus* • 15**

**RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ: La actualidad del cancionero
tradicional mexicano • 18**

**ARACELI CAMPOS MORENO: Oraciones, ensalmos
y conjuros mágicos • 20**

RAÚL DORRA: Poesía popular española • 22



**ENRIQUE GONZÁLEZ PEDRERO: Casa y plaza pública: reflexiones
sobre educación, cultura y política • 27**



AGOSTO, 2003 SUMARIO

Entre letras y voces populares

☞ Calas del *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica*

I a. Amor gozoso
De "El galán y la galana"

4 B
Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal.

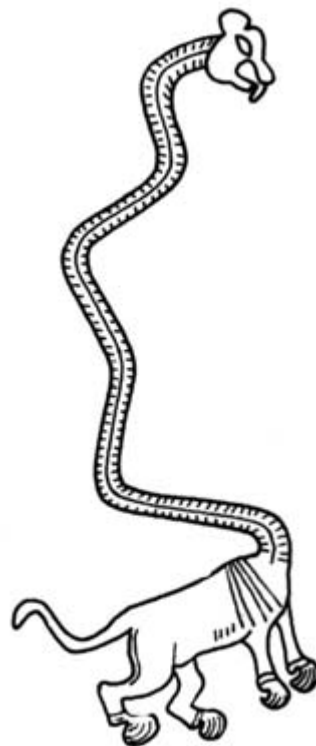
¡Oh qué mañanica mañana,
la mañana de san Juan,
cuando la niña y el caballero
ambos se iban a bañar!
Que me dirán mal.

Caballero, queráisme dejar,
que me dirán mal.

9
¡Qué gentil manada es ésta,
la Magdalena!

Magdalena y el su amigo
vanse a segar el trigo,
más segaba que los cinco
la Magdalena.

Cuando hubieron segado
tómanse mano por mano,
vanse a deleitar al prado.
La Magdalena.



• El 13 de mayo de este año fue presentado en la Casa de México en España el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)*, de Margit Frenk, obra en dos volúmenes editada por el FCE, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y El Colegio de México. En dicho acto participaron Pedro Cátedra, María Cruz García de Enterría y José Manuel Pedrosa. Posteriormente, se realizaron sendas presentaciones de la obra de Margit Frenk en México: una en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, con la participación de Monserrat Ramírez, Mauricio López Valdés y Carlos Rodolfo Rodríguez de Alba; y la segunda en la librería Octavio Paz del FCE, con las intervenciones de Mariana Masera, Martha Bremauntz y Aurelio González. En ambas el grupo musical Segrel interpretó algunas canciones incluidas en el *Nuevo Corpus...*

La ortografía de todos los cantares reproducidos y citados en este número han sido modernizada para su publicación en *La Gaceta* del FCE.

Cogiendo rosas y flores,
platicaban de amores,
que es dulzor de los dulzores.
La Magdalena...

*IV. Por campos y mares
De "En aquella sierra"*

992

El que amores no sirve
tristes días vive.

Fuime yo para mi tierra
y topé con una doncella,
blanca, colorada y bella;
y díjome que casa era ella,
y pusiérame en gran querella,
porque no pude gozar de ella.
Tristes días vive.

Fuime yo para mi casa
y topé con una galana,
bella, colorada y blanca;
y díjome que era casada.
Para mí fue gran lazada,
y llegóme hasta el alma.
Tristes días vive.

*VI. Fiestas
De "El manjar que la vida da"*

1393 A

¿Para qué comió
la primer casada,
para qué comió
la fruta vedada?

La primer casada,
ella y su marido,
a Dios han traído
en pobre posada,
por haber comido
la fruta vedada.

*IX. Juegos de amor
De "No sé qué me pica en el carcañal"*

1645 C

No sé qué me bulle
en el calcañar,
que no puedo andar.

Yéndome y viniendo
a las mis vacas,
no sé qué me bulle
entre las faldas,
que no puedo andar.

No sé qué me bulle
en el calcañar,
que no puedo andar.

*Apéndice III. Antología de seguidillas
y coplas tardías
De "Sátiras y burlas"*

2647

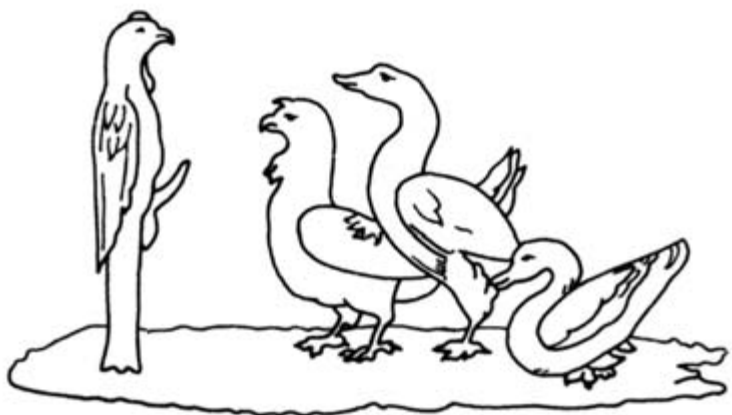
"Una nueva le traigo,
señora agüela:
que las viñas se secan
porque no beba".

Y la abuela responde
Con grande llanto:
"¡las penas del infierno
n[o] siento tanto!"

2648

Ventero murió mi padre,
Satanás se lo llevó,
porque no piense mi padre
que hubo sólo un mal ladrón.

A ti te lo digo, padre,
óyelo tu, mi señor,
que a pura paja y cebada
piensas tu condenación.



Prólogo a una obra colectiva

 **Margit Frenk**

► El texto que ofrecemos a continuación es un fragmento del prólogo al *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv al xvii)*, publicado recientemente en la colección Tezontle por el FCE, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y El Colegio de México.

Esta obra tiene su punto de partida en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv a xvii)*, publicado en Madrid por la Editorial Castalia en 1987, y reimpresso por ella, como “segunda edición”, en 1990. El propósito de aquella obra, elaborada a lo largo de 35 años, fue reunir y dar a conocer los poemitas populares y de tipo popular no narrativos que se cantaban o decían antiguamente en la península ibérica, según se conservaron, registrados entre los siglos xv y xvii, en varios centenares de fuentes manuscritas e impresas. Reunirlos, pues, y publicarlos en todas sus versiones y con la documentación secundaria que sobre ellos pudiera encontrarse, sistematizando la información, organizando los textos según sus temas y proporcionando una serie de índices, todo ello, para un público de estudiantes y de estudiosos. En buena medida, ese propósito parece haberse logrado, a juzgar por los comentarios y las reseñas de especialistas y por las muchas referencias al *Corpus* en ediciones y estudios de los años recientes.

EL VIEJO Y EL NUEVO CORPUS

Con todo, mucho quedaba todavía por hacer, empezando por los manuscritos e

impresos que no llegué a conocer o explorar cabalmente y continuando con las ediciones de cancioneros y otros libros publicados después de terminado el *Corpus* (en 1986). En 1992 publicó Castalia un *Suplemento* que recogía ya una serie de materiales no incluidos en el *Corpus*. Pero éstos se fueron acumulando aún más a partir de entonces, hasta que, finalmente, decidí preparar un *Nuevo corpus*, con plena conciencia de que éste es un trabajo —y un placer— que no tendrá nunca un punto final; de que, así como han aparecido tantos nuevos textos interesantes, seguirán apareciendo, en espera de que se vayan recogiendo y añadiendo a lo ya publicado.

La gran cantidad de rimas y cantares nuevos, la abundancia de fuentes antiguas que suministraron versiones para mí antes desconocidas y los muchos materiales que vinieron a enriquecer las notas, convierten esta obra en un libro nuevo, diferente. Para dar una idea: contando todos los textos distintos y todas las nuevas versiones que merecieron entrada aparte, el *Corpus* reunió 2 687 cantares y rimas; el *Nuevo corpus* comprende más de 3 790, o sea que se han añadido más de 1 100. El número de versiones que han venido a enriquecer el aparato crítico de los textos es aún mayor, y son muchas las adiciones hechas a las notas.

He resistido la tentación de reorganizar este nuevo conjunto, para no causar problemas a los usuarios del viejo *Corpus*, y por ese mismo motivo he mantenido la numeración original. Los textos añadidos se intercalan entre los viejos, en lugares que he juzgado pertinentes, y llevan un número seguido de *bis*, *ter* o, alguna vez, *quattuor*. Cuando se trata de una nueva versión de un texto ya incluido en el *Corpus*, versión independiente, que merece lugar aparte, tiene el mismo

• CALENDARIO •

Enrique González Pedrero es uno de los personajes más distinguidos en los ámbitos político, académico e intelectual de nuestro país. Su desempeño docente, su destacada participación académica, así como la calidad, profusión y dimensión de su obra como politólogo e historiador así lo confirman.

En este sentido, ha sido traductor asiduo del Fondo de Cultura Económica, profesor y director de la Escuela de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM —a la cual convirtió en Facultad—. Labores que se ven culminadas, sin duda, con el doctorado *honoris causa* que acaba de otorgarle la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, un merecido reconocimiento al hombre público y al intelectual que nos ha obsequiado, asimismo, dos títulos de su *opera magna* —ambos publicados ya por nuestra casa—: la monumental trilogía *País de un solo hombre: el México de Santa Anna*. Enhorabuena.



Por sus méritos como "puente cultural" en las relaciones entre España y México, otro autor del FCE, Eulalio Ferrer, recibió el mes pasado la Gran Cruz de la Orden de Isabel la Católica, una de las más altas condecoraciones que otorga el gobierno español, misma que le será entregada en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de la ciudad de Santander.

Eulalio Ferrer nació en 1921 en la ciudad de Santander y llegó a México en 1940.

número del otro, pero seguido de una letra o una nueva letra.

Cada nuevo texto o versión independiente lleva, antes del número, un pequeño diamante (◆), señal que se utiliza a lo largo de este libro para indicar la presencia de elementos recién añadidos, según explicaré después con mayor detalle. Lógicamente, cuando un texto es nuevo, *todos* los elementos del aparato crítico y de la nota lo son también, y no ha sido necesario repetir la señal en los varios apartados. Cuando el diamantito va *después* del número, esto indica que la canción sí figuraba en el *Corpus*, pero que ha habido uno o más cambios en el texto.

La estructuración del aparato crítico y la de la nota siguen los mismos lineamientos del primer *Corpus*, con muy leves modificaciones. Sin embargo, al final se añade, en muchos casos, una sección bibliográfica precedida de una bala (●); la idea me fue sugerida por José Manuel Pedrosa y me pareció valiosa, porque responde al creciente interés de los investigadores por canciones individuales de este repertorio.

La bibliografía general se ha incrementado considerablemente, por la gran cantidad de adiciones y porque ahora se incluyen todos los autores y títulos citados, no sólo, como en el *Corpus*, los citados más de dos veces. Además he incluido los datos bibliográficos completos de los pliegos sueltos mencionados más de dos veces. En la nueva bibliografía van marcados con diamante todos los títulos que no figuran en la del primer *Corpus*.

También los índices, como era de esperarse, han crecido mucho, no sólo por la gran cantidad de nuevos textos y de nuevas fuentes, sino porque —otro elemento que será de utilidad— se han añadido ahora, en el de autores y obras, los nombres de todos los autores modernos citados y de muchos editores. Y pensando en los musicólogos, se han incluido en el índice de cancioneros los nombres de los compositores mencionados en el aparato crítico y en las notas. Por otra parte, a los cuatro índices del *Corpus* se han sumado tres que antes no estaban: uno topográfico, o sea, de primeros versos en orden de aparición; otro de nombres de bailes y de juegos infantiles, y otro, selectivo, de refranes, que refleja la enorme importancia de las paremias en el *Corpus* y, aún más, en el

Nuevo corpus. En todos los índices que ya estaban se han marcado los elementos añadidos. Las notas introductorias a cada índice aclaran sus características.

NUEVOS MATERIALES

El *Corpus* nació con vocación de seguir creciendo, de superar la dura fijeza de sus páginas impresas. Esa vocación ha sido generosamente correspondida por otros investigadores, que, en reseñas, artículos, cartas y conversaciones, han aportado adiciones importantes, y aquí quisiera mencionar por lo pronto las reseñas de Samuel G. Armistead y Manuel da Costa Fontes, más la reseña y numerosos trabajos de José Manuel Pedrosa (véase "Bibliografía"). Aun las dos venenosas reseñas publicadas por el *Bulletin Hispanique* han podido contribuir con su grano de arena a esta empresa, pese a la perversa intención de su autor. Se está dando, pues, un crecimiento orgánico del *Corpus* y empezando a cumplir mi deseo de que la obra se convierta con el tiempo en una empresa colectiva.

Son muchas y diversas las fuentes que en los 11 años transcurridos entre 1986 y 1996 han venido a aportar nuevos textos, nuevas versiones y nuevos materiales para las notas. Fuentes poéticas, por un lado: cancioneros colectivos manuscritos que yo no conocía, ya inéditos, ya editados después de 1986, o un cancionero manuscrito individual, como el que contiene la abundante, ingeniosa, traviesa y obscena obra poética de Jerónimo de Barrionuevo, rica en estribillos de tipo popular. Y también los pliegos sueltos conservados en la British Library, publicados en 1989-1991, y sobre todo, como veremos, los pliegos de villancicos religiosos del siglo XVII.

Por otra parte, fuentes poético-musicales que yo no conocía, como el riquísimo *Cancionero musical Masson* (o "Masson 56"), y como los abundantes manuscritos poéticos con alfabeto para guitarra conservados en bibliotecas de Italia, cuyo conocimiento debo sobre todo a la colección de microfilmes y fotocopias del músico y musicólogo Gerardo Arriaga. Y aún hay que añadir los datos contenidos en el *Index da livraria de musica do muyto alto e poderoso Rey Dom João IV Nosso Senhor*, manuscrito compilado en 1649, donde figuran los comien-

zos de gran número de composiciones del *Corpus*.

El teatro ha hecho también sus nuevas aportaciones, como veremos, a través, sobre todo, de las piezas breves contenidas en colecciones manuscritas e impresas de la segunda mitad del siglo XVII que posee la Biblioteca Nacional de Madrid (BNM).

Otro gran manantial ha brotado de los refraneros de los siglos XVI y XVII. Desconocidos me eran, del XVI, dos refraneros de Sebastián de Horozco: el publicado por Jack Weiner en 1994 y la aún inédita *Recopilación*, ms. 1849 de la BNM, hallazgo, para mí, de última hora, riquísimo en textos para el *Nuevo corpus*. Del XVII, desconocía yo las *Sentencias filosóficas* de Luis Galindo. Pero aún los refraneros varias o muchas veces recorridos por mí en fechas anteriores rindieron un fruto mayor de lo que hubiera sospechado: la renovada y cuidadosa lectura de los de Vallés y de Hernán Núñez, y, muchísimo más aún, del de Gonzalo Correas, proporcionaron un número extraordinario de nuevos cantares, refranes estróficos, formulillas, adivinanzas, rimas infantiles y otros materiales de carácter marcadamente folclórico.

Puede, por cierto, sorprender este hallazgo de tantos textos valiosos en refraneros y otros tipos de fuentes que ya conocía yo, y por eso habrá que recordar que el *Corpus* se elaboró a lo largo de un periodo muy extenso, durante el cual, mientras yo iba revisando fuente tras fuente y crecía mi conocimiento de este tipo —o estos tipos— de poesía, fueron entrando a mi repertorio textos en que antes no había reparado o que en su momento no me parecieron pertinentes. Evidentemente, lo mismo que ocurrió en el *Corpus* volverá a suceder con los nuevos textos reproducidos y citados en el presente libro; habrá, por ejemplo, canciones y rimas de reciente incorporación a mi repertorio, pero que se encuentran también en obras previamente exploradas y que en su momento no fueron tomadas en cuenta. Algo parecido ocurrirá con la información complementaria de esos textos recién incorporados: es natural que los nuevos textos no gocen, en general, de tanta información adicional como los otros, en cuya documentación había yo trabajado durante décadas; de hecho, sólo una serie de azares me ha permitido encontrar

otras versiones más, divinizaciones, correspondencias, supervivencias, etcétera, en canciones de tan reciente ingreso al *Corpus* como, por ejemplo, "El tordo que en la zarza está..." (NC, 1741 bis).

NUEVOS ENFOQUES

Varias ampliaciones del libro se debieron no tanto o no sólo a la exploración de nuevas fuentes y la nueva exploración de viejas fuentes, sino a ciertos cambios de criterio, que expondré brevemente.

Como digo al comienzo del prólogo al primer *Corpus*, el propósito original de esa investigación fue "rastrear las reliquias de lo que había sido en la Edad Media la poesía lírica que el pueblo cantaba en sus faenas cotidianas y en sus fiestas" (p. v), rastrearlas a través de los testimonios escritos que, gracias a una moda cortesana y urbana de los siglos XV a XVII, nos han conservado tales canciones. Esta idea, como también digo ahí, se fue modificando durante el proceso de la investigación. Comprendí, por una parte, que en la Edad Media la cultura popular, el patrimonio tradicional de campesinos, pastores, artesanos rurales no pudo haber vivido totalmente "al margen de la cultura 'cultura', no tocado por ella, autónomo, puro", y, por otra, que la moda renacentista, gracias a la cual tenemos ante los ojos los textos de tantos cantares populares, "los había transformado, añadiendo elementos de nuevo cuño, retocando, recreando". Pinté entonces el siguiente panorama de lo que pudo haber ocurrido:

Los cruces de lo popular con lo culto se multiplican, junto a imitaciones perfectas cunden cantarillos de estilo semipopular, muchos de los cuales, ampliamente divulgados, se irían integrando al acervo de las clases humildes. Visto globalmente, este acervo ya no sería en el siglo XVI lo que fue en el XV, pues se había incrementado con más aportaciones procedentes de la poesía aristocrática (p. VII).

Por eso, decía yo, el resultado de mi búsqueda fue "un conjunto heterogéneo de canciones y rimas: algunas, sin duda, arcaicas; otras, compuestas a la manera

de aquéllas, otras, antiguas pero retocadas; otras, de nuevo cuño".

Reconocía yo, entonces, que "al reflejar esta nueva y variopinta tradición poética, la presente obra traiciona, de hecho, su imposible objetivo original", el de rastrear la auténtica lírica popular de la Edad Media. Y a la vez, tenía que confesar también, a muchos años de iniciada la selección de los materiales, que de ese objetivo original quedaron en el *Corpus* "resabios inevitables, porque la búsqueda de auténticas reliquias del folclor medieval me llevó a descartar textos que se me antojaban demasiado contaminados por la poesía culta" (p. VII).

Pues bien, sin que fuera posible ni deseable modificar ya la orientación básica de la recopilación, he procurado, en el nuevo libro, abrir un poco más la puerta a esa cultura poética híbrida que había ido surgiendo en la Península y que, de hecho, ya hace su aparición en no pocos textos del primer *Corpus*. Este segundo *Corpus* se propuso hacer aún más justicia a elementos semipopulares que llevan la marca de la cultura aristocrática o de la cultura urbana que va surgiendo en el siglo XVI. Tales materiales, desde luego, no son muchos: no podrán serlo. "En bastantes casos los he escogido por el hecho de que esos cantares sobrevivieron en la tradición oral hasta nuestros días, prueba de que ya en aquel tiempo se habían integrado al repertorio popular, en el sentido amplio de la palabra."

Los estudios sobre supervivencias que se han realizado en los últimos años —notablemente, el de José María Alín (1992)— han conducido, por la misma razón apuntada, a la incorporación en el *Nuevo corpus* de cierto número de poemitas antiguos semipopulares que sobreviven en la tradición oral de nuestros días. Destacan entre ellos varias de las 302 seguidillas y coplas tardías que, en una prolongación del Apéndice II del *Corpus*, aparecen en el Apéndice III del *Nuevo corpus*; pero sobre esto, más adelante.

Para otro cambio de enfoque que llevó a intercalar textos nuevos e interesantes debo detenerme también, brevemente, en los antecedentes. Durante los muchos años en que trabajé con los materiales de lo que sería el *Corpus*, partí de la convicción de que hacia 1650, al momento en que, según aprendimos en Menéndez Pidal, se agotó el interés por

Desde entonces ha realizado una incansable labor en favor de la cultura mexicana y española en el exilio. Según palabras del propio autor reproducidas en la prensa, este reconocimiento "honra al exilio español en su conjunto y al papel histórico que, en un orden colectivo, ha hecho por la relación entre México y España", del que él se considera "una pequeña hebra".

Las razones para distinguir a Eulalio Ferrer tienen su principal antecedente en la visita que hicieron los reyes de España a México, en noviembre pasado, cuando se inauguró la nueva sede de la Academia Mexicana de la Lengua, de la que es miembro y uno de sus principales impulsores.



El hombre: imagen y semejanza (Planeta, 2003) muestra la faceta de Alberto Blanco como un dedicado miniaturista de la antología al tiempo que ofrece un revelador acercamiento al itinerario de sus lecturas personales. Estas páginas congregan a poetas de todas las épocas y diversas lenguas conversando a través de dichos, sentencias, definiciones y aforismos sobre la mutable condición humana. Definitivamente, este volumen también nos habla de la apasionada intensidad con la que Alberto Blanco selecciona a sus cómplices.



Benito Taibo "conoce la piel del abandono, sabe combinar los aromas de la tormenta, tutear a la lluvia, tatuar recuerdos en el centro del ser. Demuestra otra vez que la poe-

el romancero viejo entre la gente de cierta cultura, se había agotado igualmente la valoración del cancionero popular. De modo que, con pocas excepciones, como ciertas piezas de Calderón y de Moreto, por ejemplo, no llegué a explorar fuentes poéticas, teatrales, musicales, refranescas, etcétera, de la segunda mitad del siglo.

Ahora resulta que ese periodo tiene muchísimo que ofrecernos. Por un lado, el teatro breve —sobre todo los bailes y las mojigangas, recogidos en colecciones impresas y, más aún, en las colecciones manuscritas que obran en poder de la BNM— es una mina para nuestra investigación; hay ahí abundantes materiales de tipo folclórico, especialmente interesantes. Por otra parte, los hay también en muchos de los incontables pliegos de villancicos religiosos de esa segunda mitad del siglo XVII y, dentro de ellos, sobre todo, en los romances, ensaladas y letras en que aparecen cantando y bailando pastores —muchas veces, gallegos, cuando no asturianos— ante el portal de Belén. Se ha catalogado, hace algunos años, la riquísima colección de villancicos que posee la Biblioteca Nacional, la cual en mi caso ha rendido una abundante, aunque por desgracia aún incompleta, cosecha de cantares. A ella he de añadir la publicación de 100 villancicos de la Capilla Real portuguesa conservados en Rio de Janeiro, y quedan por estudiar otras colecciones de villancicos del mismo periodo dispersas por el mundo.

Por lo visto, para la segunda mitad del siglo XVII, los habitantes de las ciudades habían enriquecido de manera notable su repertorio de canciones populares. En ese repertorio parecen haber convivido canciones que eran ya reliquias en vías de desaparición con otras de creación más o menos reciente, algunas de las cuales se anticipan a las coplas folclóricas de nuestros días (véase, por ejemplo, *NC*, 1701 *bis* y *ter*). Como que en ese periodo existe ya un nuevo folclor poético, que las fuentes de la etapa anterior no permitían adivinar; y a la vez, como que los talentosos autores del teatro breve —entre ellos, Moreto y Calderón—, lo mismo que muchos villanciqueros igualmente talentosos, desarrollaron una sensibilidad especial para captar, utilizar y recrear en sus obras esas canciones

que ahora proliferaban en los ambientes populares urbanos.

Entre los cantares incluidos en los pliegos de villancicos y los que se cantan y bailan en las piezas breves de teatro hay a veces curiosas coincidencias, quizá en parte porque ambos tipos de fuentes acudían a cantares que estaban de moda (véase *NC*, 1544 *bis*); algunos de éstos sobrevivieron en la tradición oral, como la serie de seguidillas chuscas que comenzaba: “En la calle, en la calle / vive mi dama, / yo me llamo, y me llamo, / y ella se llama” (*NC*, 1947 *ter*).

De los años 1650-1700 proceden también otras fuentes cuya exploración contribuyó al enriquecimiento de nuestro repertorio: el que he llamado *Cancionero judío de Amsterdam, 1683*, muy interesante manuscrito misceláneo conservado, en dos ejemplares, en Londres y en Bruselas, donde se insertan coplas portuguesas que hacen pensar en el moderno folclor poético en lengua española: el *Cancionero musical de Olot* y el de *Tonos humanos*. Puestos a explorar más a fondo esas décadas, sin duda aparecerán otros materiales importantes. El nuevo límite temporal de esta antología es, pues, el año 1700, aunque en las notas se recogen algunos datos posteriores.

Finalmente, otro cambio de enfoque ha llevado a la incorporación de muchas rimas o canciones registradas en los refraneros, notablemente en el de Correas, que los interesados en este tema no habíamos tomado suficientemente en cuenta. Por ejemplo, encontramos en el *Vocabulario* cierto número de composiciones de seis o más versos, a menudo en pareados, de métrica irregular, que por su misma extensión no pueden considerarse refranes —a menos que cambiemos las definiciones clásicas de “refrán”—, y que, sean lo que sean, tienen un marcado carácter folclórico. Suelen ser dialogados y chuscos, y las variantes que aparecen en Correas subrayan su carácter tradicional. He aquí un diálogo entre mujer y marido, tomado del *Vocabulario*, donde aparece en tres versiones, de ocho a 12 versos (*NC*, 1830 *bis* A, B y C); la última dice:

—San Vicente,
yo juro, y tú tente;
que la que a su marido encornuda
a la horca le suba,
y si vos lo creéis,

en la horca perneéis,
y si yo lo hago,
que muráis ahorcado,
y si os falta sogá,
yo os dé otra.
—No juréis, mujer querida,
que ya sois creída.

Composiciones de este tipo formaban sin duda parte del folclor poético español de aquel tiempo, y me parece que tienen interés especial. Pertenecen probablemente al conjunto de *rimas*, o textos que no se cantaban, sino se decían, como las adivinanzas, las rimas infantiles, las coplas geográficas, meteorológicas, agrícolas y, en general, la mayoría de las coplas refranescas.

A este conjunto, sobre todo a los materiales de tipo paremiológico, el *Nuevo corpus* le presta mayor atención. Es sabida la estrecha relación entre el refranero y el cancionero antiguos, propiciada por los varios elementos poéticos de aquél (brevedad, autonomía, rima y aliteraciones, paralelismos, etcétera). Y es sabido que los refraneros de los siglos XV a XVII abundan en textos de los que consta que se cantaban. Pero además abundan los refraneros —sobre todo el de Correas— en textos con decidido “aire de canción”, ya por su estructura métrica (como la seguidilla “Para los ladrones / se hizo rollo; / para los desdichados, / la horca y todo”, *Corpus*, 2030), ya por sus aliteraciones (“A la moza mala, / la campana la llama; / a la mala, mala, / ni campana ni nada”, *NC*, 2016 *bis*), ya por un ritmo muy marcado, que alguna vez les confiere un tono de rima infantil (“Cordobés, mala res: / de una aguja hace tres”, *NC*, 1067 *bis*). Son refranes que no están compuestos “en prosa” como la mayoría de los que figuran en las notas a los textos (digamos, “No se hizo la horca sino para los desdichados”) y que por ello mismo pueden ser antologados en un libro como el nuestro. Por supuesto, sería imposible incorporar a él todos los textos de los refraneros que “no están en prosa”, porque su número sería excesivo. Y puesta a escoger, he privilegiado ciertas composiciones claramente folclóricas, como ésta, que sin duda decían o cantaban los pastores en tiempos de Correas:

—Allá vayas, febrero corto,
con tus días veinte y ocho;

[mal has burlado a mi ganado],
que llevástelo de hogaño.
—Allá queda marzo, mi hermano,
que cuando vuelve de rabo,
ni deja pastor ençamarrado
ni carnero encencerrado.
(NC, 1130 bis B)

Una vez superadas ciertas limitaciones en nuestra anterior apreciación de lo que eran y no eran rimas populares, una vez abriéndonos a otras manifestaciones, se nos revela un panorama interesante de textos diferentes de la mayoría de los antologados en el viejo *Corpus*.

Abundando un poco más en la selección de textos, he de recordar que han quedado fuera, en su mayoría, “los cantares de tipo popular compuestos *ad hoc* para determinada situación —en obras de teatro, sobre todo—, con claras alusiones a ella” (*Corpus*, p. VIII).

Necesito, por otra parte, detenerme en el caso muy particular de las endechas, cuya inclusión en el *Corpus* ha causado desconcierto entre algunos lectores. Las endechas de Canaria y las “endechuelas” son y no son poesía de tipo popular. No lo son, en el sentido de que suelen emplear imágenes de la literatura culta como la fortuna con su rueda, el círculo de la esfera, el solitario fénix, el delfín enamorado, el pelícano que rompe sus entrañas, y en ellas se perciben claros ecos del amor cortés: la muerte por la amada es gloria, y el pesar, consuelo; el amor es cautiverio, los ojos y el corazón son los enemigos. Pero, a la vez, no son tampoco poesía culta, porque, como dije hace años:

los autores de esas endechas no fueron un Juan de Mena ni un Garci Sánchez de Badajoz. Parecen escritas por poetas que, sin ser doctos, conocían poesía cortesana, quizá por haberla oído cantar y recitar [...] Desde luego, difieren de la lírica popular contemporánea; difieren por la sistemática penetración de motivos literarios, por ser poesía masculina, por su ambiente y su estilo: por esa elocuencia discursiva que las caracteriza.

Las endechas, pues, parecerían estar fuera de sitio en el *Corpus*; pero ¿en qué otro sitio cabrían?, ¿qué antología de la vieja poesía podría darles hospedaje? Ninguna, si no son precisamente antolo-

gías como el *Corpus* y el *Nuevo corpus*, donde, por lo demás, confluyen tantos materiales poéticos heterogéneos.

Hay otro tipo de poemas que, igualmente, sin casar con el grueso de los cantares del *Corpus*, han sido acogidos en él por falta de antologías *ad hoc*. Se trata de composiciones narrativas extensas que no son romances, casualmente también llamadas “endechas”: las de “Los comendadores” y las de “Señor Gómez Arias” (*Corpus*, 887 C-E, 888 C), y varias otras: el tan interesante romance-villanico portugués que comienza “No figueiral, figueiral” (*Corpus*, 894) y las historias cómicas del pastor Pedro, de Pero González, del Pobre Joan y de La zorrilla con el gallo (*Corpus*, 1991 a 1995).

La gran mayoría de los textos antologados son canciones o rimas de pocos versos; en la mayor parte de las fuentes aparecen seguidas de glosas en estilo culto o bien intercaladas en romances, “ensaladas” y otros tipos de composiciones de cierta extensión. Algunas fuentes conservan, en número relativamente reducido —son menos de 300—, cantares o rimas desarrolladas en glosas de estilo popular; éstas sí aparecen antologadas en la presente obra, junto con los cantares respectivos, lo mismo que algunas glosas de estilo semipopular.

8
En la huerta nace la rosa:
quiérome ir allá,
por mirar el ru[y]señor
cómo cantavá.

5
Por las riberas del río
limones coge la virgo.
Quiérome ir allá,
por mirar al ruyseñor
cómo cantavá.

10
Limones cogía la virgo
para dar al su amigo.
Quiérome ir allá
para ver al ruyseñor
cómo cantavá.

15
Para dar al su amigo
en un sombrero de sirgo.
Quiérome ir allá,
[por mirar al ruyseñor
cómo cantavá].

sía parte del principio de la realidad, pero se aparta de él para crearla”. Esto lo dice Juan Gelman al delatar la hondura de su poesía en la cálida presentación para *De la función social de las gitanas* (UAM, colección Molinos de Viento, 2002).



De la casa editora Assírio & Alvim, oriunda de Lisboa, recibimos el número de febrero y marzo de la breve y bella revista *Aphala*. Este número sobresale por un texto a propósito de *O Jogo das Nuvens*, obra que reúne los principales textos científicos y poéticos de Goethe sobre los fenómenos atmosféricos de esas formas de lo informe que son las nubes, presentados por primera vez en lengua portuguesa.



El Departamento de Letras y Lingüística de la Universidad de Sonora convoca a los académicos e investigadores interesados en el tema a participar en el XVI Coloquio de las Literaturas Mexicanas, que se realizará en Hermosillo del 29 al 31 de octubre de este año. Los objetivos del coloquio son propiciar una contribución a la historia crítica de las literaturas mexicanas, compartir y dar a conocer información sobre el fenómeno literario en México y favorecer la investigación sobre dichos temas.

Para mayor información, los interesados podrán comunicarse con el Comité Organizador al siguiente correo electrónico:

rosamar@capomo.uson.mx

Lo “popular” de la lírica popular

☞ **María Cruz García de Enterría**

► El siguiente texto fue leído el 13 de mayo de este año en la Casa de México en España durante la presentación del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv al xviii)*, obra en dos volúmenes editada por el FCE, la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y El Colegio de México. La autora pertenece a la Universidad de Alcalá de Henares.

Nos encontramos en la presentación de un libro espléndido, todos lo sabemos, ustedes y yo, todos. En el título de ese libro hay una palabra que me resuena de modo especial y que voy a utilizar para, después de este exordio, comenzar ya con lo que quiero decir a y de Margit Frenk.

Esa palabra es popular. Por ello, comenzaré con los cuentos populares, orales, que se cuentan allá en México, como en España y como en todo el mundo. (Y remito ya al *Nuevo corpus*, al número 1430, con todas sus variantes...) En cada país hay una fórmula para comenzar, para dar el apoyo a quien quiere contar algo. En México, si no me equivoco dicen: “érase una vez que se era”; en un tiempo y en un lugar lejano..., una estudian-



te del último curso de filología, en la Universidad Central de Barcelona. Ella estaba pensando qué área de investigación le gustaría más para elaborar su tesis de licenciatura. Y decidió que la lírica popular de Lope de Vega, la que él incluía, tan hermosamente, en su teatro. En la primera conversación que tuvo con su director de tesina (luego lo sería de su tesis doctoral), éste le dijo sin mucho preámbulo: “Lo primero que debe usted hacer para saber qué es la lírica popular es leer todo lo que ha escrito Margit Frenk, que es una investigadora muy ‘fina’...”

Hace ya muchos años, más de los que yo quisiera, que mi querido maestro —en la plenitud total de esta palabra—, don José Manuel Blecua Teijero (que nos ha dejado, en cambio, hace tan poco tiempo, y cómo hubiera gozado estando hoy entre nosotros...) me dio esa primera pista para acercarme a Margit. Fue un acercamiento definitivo, que me orientaba una y otra vez por ese mundo apasionante pero intrincado de lo popular. Sin embargo, entonces yo sólo conocía a Margit Frenk a través de sus palabras escritas, tan clara y precisamente escritas, en sus trabajos impresos.

Más adelante —y ahora utilizaré la fórmula italiana, porque esto ya fue en Italia—, “*tanti e tanti anni fa*”..., en la Universidad de Pisa me encargaron que hiciera una entrevista a Margit Frenk, haciéndole sólo tres preguntas sobre lo popular; puesto que yo no podía ir a México, se las hice por carta y sus respuestas se publicaron en el número de una revista dedicada a ese tema. Fue una “entrevista” muy peculiar, pues, como ella me comentaba en su primera carta de respuesta a la mía, “era la primera vez que le hacían una ‘entrevista sin vista, sin que los interlocutores se vieran’, y a tanta distancia, México-Italia”. No importó: sus respuestas fueron lúcidas, penetrantes y creo yo que, desde aquella vez, Margit y yo nos entendimos muy bien.

La correspondencia siguió hasta que en un congreso —y debo confesar que no recuerdo cuál fue— nos conocimos personalmente. Tal vez he perdido el recuerdo exacto —tan claro en las dos ocasiones anteriores— porque vernos, hablar era ya una prolongación natural de una relación no sólo epistolar y filológica sino, sobre todo, de la amistad que ya existía entre nosotras.

Después, ya hasta hoy, nos hemos visto muchas veces, y hablado sin prisa y sin pausa y, a veces, sin reloj..., como cenando hace tres noches. Nos hemos

Sospecho que la definición de lo “popular” es y será siempre un quebradero de cabeza para quienes se ocupan de algún aspecto de la cultura popular. Lo que es más, pienso que *debería* ser siempre un quebradero de cabeza. Una parte de la dificultad radica en el hecho de que no existe realmente *la* cultura popular, *la* poesía popular, etc., sino *una* cultura, poesía, etc., populares de un momento y un lugar determinados. Son fenómenos estrictamente *históricos*.
MARGIT FRENK

[Fragmento de la entrevista realizada por José Amezcua y Evodio Escalante que se publicó en el volumen *Homenaje a Margit Frenk*, publicado por la UAM y la UNAM en 1989.]

escrito, primero por vía postal, después por medio del correo electrónico. Y siempre ha habido, entre las dos, un entendimiento muy bueno. Porque hemos hablado de lo profesional y de lo personal, del trabajo entre manos y de la familia, de la universidad mexicana y de la española, y siempre que ha sido posible por ambas partes, nuestras conversaciones ya eran verdaderamente entrevistas, entre dos, viéndonos “a dúo”, que es como verdaderamente se van enriqueciendo las relaciones humanas.

De esta relación yo sólo puedo decir que he sido la más favorecida, y quienes conocen así a Margit comprenderán lo que digo y no necesitaré explicar mucho cómo he ido yo madurando, intelectual y personalmente, gracias a nuestra amistad. Por ello, me alegré tanto cuando me propuso presentar, junto con otros dos buenos amigos, su *Nuevo corpus*. Y aquí estoy. Como siempre llena de admiración por la labor incansable de Margit, por su modo de trabajar, por la exhaustividad de su búsqueda, por la modestia de la introducción a su libro, por su generosidad al darnos tanto como sabe y su sencillez al aceptar lo poco que sabemos o, al menos, lo poco que yo sé.

Repasando su *Nuevo corpus* me he encontrado con todo lo que acabo de afirmar, y con esa finura de investigación de que habló el maestro Blecua. Esa manera de comprender por medio de la intuición lo que es verdaderamente popular, para recoger así esos miles de cancioncillas, con instinto certero, de la misma forma que va apartando otras que no lo son y que quizá otros antólogos, y algunos muy respetados y conocidos, sí habían incluido. Margit Frenk reconoce sin apenas titubeos lo que responde a la sintaxis lírica popular, deja a un lado lo que podría ser sintaxis narrativa popular (el romancero, por ejemplo, aunque también publicó una preciosa recopilación de romances viejos, que yo he utilizado en mis clases sobre el romancero antiguo) y nos ofrece 3 000 y pico, para ser exactos 3 790 muestras de ella, de la lírica popular. Y lo mejor es que no la descontextualiza, que en sus anotaciones nos da todos los datos sobre las fuentes, sobre los textos que recogieron esos poemillas, hasta nos ofrece la posibilidad de conocer esa otra clase de contexto que es el de la crítica o los estudios literarios que se han fijado en ellos.



El libro es una mina de conocimientos, es generoso al dejar tantos caminos abiertos para el trabajo de otros estudiosos; hay constantes incitaciones —a veces en elipsis, pero muy claras— para seguir adelante esa tarea que ella, humildemente, llama “empresa colectiva”. No es raro, puesto que de lírica popular se trata, y todos sabemos que lo que el pueblo hace, consciente o inconscientemente (no importa), es siempre algo colectivo, algo en común. Leer las versiones diferentes a lo largo del tiempo de una misma composición, y seguir hasta sus pervivencias en la lírica popular contemporánea, es algo que nos cura de nuestro feroz individualismo y que nos arrastra en una corriente común, de todos, hacia el gusto, el disfrute (o al trabajo-placer, ecuación que Margit explica en su introducción) de estas manifestaciones poéticas tan de todos y, por lo mismo, tan bellas. Comprendemos así, mejor, que no es lo “mío” lo que más importa que guardemos en nuestra memoria y en nuestro corazón, sino “lo nuestro”. Esto es algo que el *Nuevo corpus* nos hace ver con claridad, además de muchas otras cosas.

Por ejemplo, el cruce entre lo popular y lo culto, las fronteras porosas que existen entre esas dos maneras de entender la cultura y de transmitirla, la estrecha relación entre el texto y la música (y no olvidemos que Margit, además de filóloga, es música también), el modo mejor de editar este tipo de textos. Y como hemos visto, de forma más extensa en otros trabajos de la profesora Frenk, un tenaz empeño también en subrayar la ri-

queza de los símbolos que esta lírica popular nos ofrece de manera inacabable.

Para terminar, recojo esa palabra que acabo de pronunciar: inacabable. En la introducción se dice, de otras formas, pero se dice. La tarea ha sido ingente, tremenda, agotadora; nos inclináramos a creer que exhaustiva, total, como si no hubiera ya nada más que decir o que aportar. Pero Margit Frenk es consciente de que se puede ir enriqueciendo el *Corpus* de la lírica popular antigua, que aparecerán nuevos textos, que ella misma conoce otros que no ha podido incluir —tiranía del tiempo, y de las fechas editoriales— en el *Nuevo corpus*. Apunta ya que seguirán “Suplementos” y quizá, más adelante, nos encontremos entre las manos un *Novísimo corpus*. Ojalá sea así.

Los que estamos participando en este acto, en esta fiesta de presentación de esta obra prodigiosa de Margit Frenk, tenemos que decir (¿cantar?), como lo dijimos ante el *Corpus*, un texto que en este hermoso libro se identifica con el número 1216. Con él quiero acabar, Margit, dedicado a tu libro, a tu obra y sobre todo a ti:

¡Gran maravilla es ésta de esta fiesta!

¡Gran maravilla es ésta!



Lýrica mínima y popular

 **Mariana Masera**

► **Mariana Masera Cerutti es doctora en literatura medieval por la University of London e investigadora del Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. Algunos de sus libros son “Que non dormiré sola non”: la voz femenina en la antigua lírica hispánica (2001) y La otra Nueva España: la palabra marginada en la Colonia (2002), obra colectiva de la que fue coordinadora.**

Es un honor el haber sido invitada a presentar este gran libro —en sus dos acepciones: ya que es el fruto de casi 50 años de trabajo y además es enorme (2 204 páginas)—, por varias razones tanto personales como académicas.

Comienzo por las últimas que son las más evidentes. Sabemos que esta magna antología, esta obra monumental de la filología, como han mencionado ya varios profesores y eruditos, es un parteaguas para la investigación literaria. Y que ya es y será una referencia obligada para los estudiantes y estudiosos de la literatura y de la música medieval, tanto popular como culta, del Renacimiento, de los Siglos de Oro, de la literatura oral de la Península y de Hispanoamérica. Y gracias a este libro las investigaciones por venir sobre el tema serán más numerosas y más ricas.

La segunda razón, el *Nuevo corpus* es obra de mi maestra, quien generosamente, y rompiendo los cánones, me ha invitado a este acto. A Margit, y perdón por la digresión, la conocí en 1987, cuando cursaba el tercer semestre de la carrera de letras, gracias a otro maestro aquí presente, Aurelio González, que nos dio a conocer el mundo enigmático de las jar-

chas a través del libro de Margit Frenk, y quien generosa, como siempre, me invitó a trabajar las cancioncitas. Desde ese momento, y lo compruebo hoy, serían el objeto central de mi investigación. Fue tal mi pasión por los cantares que inmediatamente obtuve una versión en fotocopias (ese otro *corpus* anda por ahí en manos de algún alumno, o andaba). Como nos contaba Margit, de una graciosa errata del anterior *corpus* donde en vez de adiciones se leía adiciones (errata que fue corregida), estos cantares son adictivos.

Y la tercera razón, que es la primera, es el honor de presentar una obra que significa tantos años de labor y gozo, de una maestra que se volvió mi amiga.

1) Hilo de oro mana / la fontana, / hilo de oro mana. (3)

El *Nuevo corpus* es una fuente que permite conocer la literatura y música populares desde la Edad Media hasta la actualidad. Nos traslada en el tiempo, nos deja entrever qué pasaba con aquellas voces que estaban apagadas en los impresos y que, sin embargo, desbordaban los campos, las calles, las plazas e incluso el palacio.

Leer esta antología es entrar a un mundo poético de sonoridades distintas que, en su aparente sencillez, logran complejidades formales y semánticas exquisitas, llevándonos por los senderos más profundos de la poesía.

Impresionante es también la gran cantidad de textos que incluye la antología cuyo número se ha ampliado del primer *Corpus* al *Nuevo corpus* de modo significativo: de 2 687 a más de 3 790 —se han añadido más de 1 100—. Asimismo, impresionan las numerosas fuentes consultadas.

La precisa forma de presentar los cantares permite ver cómo existen rasgos poéticos comunes que, en algunos casos, han trascendido a lo largo de los siglos. Este conjunto de canciones abre

una puerta al conocimiento de la lírica y de la literatura popular principalmente, pero también erudita, inapreciable para los “estudiantes y estudiosos”.

El *Nuevo corpus* es un instrumento de trabajo tan minuciosamente elaborado que a cada lectura se encuentran nuevos caminos a seguir. De hecho, en el uso frecuente de esta obra, ya clásica para los que trabajamos en el área, siempre se encuentran nuevos elementos. El orden y la presentación de los textos permiten lecturas a diferentes niveles, tanto para aquel que recorre las páginas deleitándose con el encuentro de un mundo bullicioso y alegre, como para aquel estudioso que busca comprender la variedad de géneros y de contenidos.

La fineza de la elaboración parece decantarse en el largo proceso de creación como nos contaba Margit, el libro ha pasado por todas las eras tecnológicas, desde la ficha y la máquina de escribir hasta la computadora, del papel al CD. Y en cada etapa se ha ido reforzando la estrecha relación de los textos.

Las redes de conocimiento que se logran entre la organización temática de los textos, el aparato crítico, las notas, las referencias cruzadas, permiten entender la historia del texto que se busca, sus nexos con otros del *Corpus*, su permanencia en la tradición oral, y como si esto fuera poco, la comprensión de otros textos. Y ahora en este *Nuevo corpus*, además, se señalan con marcas tan sencillas y claras, como un diamante, todos aquellos elementos añadidos a esta nueva edición, y con una bala los estudios modernos que se han realizado sobre cada canción.

Continuando con la enumeración de aciertos, la sección “Texto” es imprescindible, ya que ayuda a comprender la dificultad de transcribir, de versificar una materia tan maleable y que, sin embargo, de la mano de Margit parece acomodarse en su justa forma, en la precisión del sentido.

Leer el *Nuevo corpus*, estudiarlo, es conocer una historia literaria sin fronteras temporales y espaciales, conocer la recepción de los textos, su difusión, por ejemplo en los textos a lo divino tanto en la Península como allende el mar, conocer su permanencia en las diferentes tradiciones, entender su metamorfosis. En fin, compenetrarse con una poética riquísima en ambas acepciones del término.

La diversidad de estructuras, de métricas, de ritmos y de géneros presenta un mundo complejo que muestra la importancia de aquellas otras voces que complementan las obras clásicas.

Llama la atención que es una poesía breve, donde en la mínima extensión se logra una expresión máxima. A esta poesía se le ha denominado *Lyra mínima*, cuyos recursos semejan a los *haikai* japoneses, y llegan a compartir rasgos con la antigua poesía persa, los *roba-i*. Donde cada palabra es esencial y constituye una red semántica que intensifica el sentido poético. Por ejemplo la cancioncita que encabeza esta sección:

Hilo de oro mana,
la fontana,
hilo de oro mana. (3)

El instante se ha fijado para siempre. La frescura del agua, la luz que todo lo ha vuelto oro y el eterno reverbero del chorro que no cesa, como el incesante flujo de cantares que aparecen en las páginas de la obra.

2) ¡Aires, ola! / ¡que me abraso de amores toda! (269)

Llevando agua a mi molino, y conociendo que la mejor manera de hablar de las cancioncitas es escucharlas, diré algunos ejemplos de esa voz femenina que destaca frente a la voz femenina erudita por expresar su deseo y su amor con desenfado. Sabemos que el tema predominante es el amor festivo.

Maravillas, maravillas
ha hecho por mí el amor:
¡a tales maravillas son! (48)

La mujer enamorada no desperdicia un momento para hacer gala de su hermosura, como ella misma nos lo dice en esta ya casi clásica canción de ritmo agitado:



Soy hermosa y agraciada,
tengo gracias más de mil,
llámanme Gira Giralda,
hija de Giraldo Gil (123)

Frente a una sociedad que las sujeta y limita, las muchachas de las canciones, lugar donde los sueños tienen cabida, no pierden oportunidad para mostrar que su deseo es urgente y que tratarán de cumplirlo:

¡Hola, hola,
que no tengo de dormir sola!
¡Hala, hala,
sino bien acompañada! (169 A)

Aunque yo quiero ser beata,
¡el amor, el amor me lo
desbarata! (214)

Ni soy buena ni soy mala,
ni se me tienen los pies
en casa. (1811 bis)

El amor de los amantes de los cantares transforma su entorno de modo que toda la naturaleza es cómplice, cada elemento que aparece se impregna de un simbolismo primordial, arcaico. Un ejemplo es el agua, símbolo esencial, donde las orillas del río, la fuente, el cántaro convergen para exacerbar el erotismo:

Ribericas del río, madre,
flores de amor nacen. (310)

Enviárame mi madre
por agua a la fuente fría:
vengo del amor herida. (317)

Existen momentos de poesía intensa donde la conjunción de símbolos hace vi-

brar al cantar de una densidad poética casi perfecta, esbozada en dos líneas que lo dicen todo, como el siguiente estribillo:

A mi puerta nace una fuente:
¿por dó saliré que no me moje? (321)

Otro cantar de igual delicadeza poética que muestra la ansiedad de la muchacha al borde del amor:

No pueden dormir mis ojos,
No pueden dormir.

Y soñava yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me flore Vía la rosa
el lyino sobre el agua fría.
No pueden dormir.

En ambos cantares la suma de símbolos casi superpuestos, donde cada uno parece contagiar al otro de un erotismo aún más profundo, logran resonancias eróticas estremecedoras.

Muchos otros cantares hablan del encuentro amoroso; la misma muchacha a través de una pregunta retórica disfrazada de interpelación permite al escucha entrever la intimidad y señalarle que ella ya se ha realizado porque tiene amante:

A la sombra de mis cabellos
se durmió:
¿Si le recordaré yo? (453)

En este ámbito amoroso también aparece la voz masculina, a veces trastornada, como todos los personajes, bajo el influjo del amor:

Poco a poco
el amor me ha vuelto loco. (759 bis)



En algunas canciones se celebra a la belleza de la mujer con la tan famosa morena, mujer que ya ha probado el amor, que cautiva y prende:

La morenica, la morena,
es como canela que llega a picar.
(144 bis)

La versatilidad del estilo popular queda también evidente en el modo que adopta y adapta tópicos de otras tradiciones, como el conocido tópico culto de la dama que mata de amor al caballero; en los cantares, en un tono pícaro, aparece como:

No me las muestres más
que me matarás.

Estabase la monja
en el monasterio,
sus teticas blancas
debajo del velo negro.
Más,
que me matarás. (375 A)

A veces cansado y agobiado el personaje masculino en un tono más que picaresco revela sus intenciones netamente sexuales de modo atrevido:

Abreme, casada,
que es la noche oscura,
que no perderás nada por la
abertura (1710)

Mariquita, maxemos un axo,
tu cara arriba, yo cara abajo.
(1710 bis)

En esta gran antología también hay canciones de temas escabrosos como el incesto y el adulterio. Sólo mencionaremos el caso de un villancico del primer tipo donde se mezcla también la maldición, que tiene un nutrido grupo de cantares:

Por amores lo maldijo
la mala madre al buen hijo.

“ıSi pluguiese a Dios del cielo
y a su madre santa María
que no fueses tú mi hijo
porque yo fuese tu amiga!”
Esto dijo y lo maldijo
la mala madre al buen hijo.

Por amores lo maldijo
la mala madre al buen hijo. (504)

Como vemos, la celebración del amor es continua y con una gran variedad de contenidos, de tonos y de ritmos que muestran a todos los personajes en esta fiesta, casi exclamando con la muchacha de este cantar:

Aires ola
que me abrasso de amores toda. (269)

3) Tercero y último. Si el primero erre
/del segundo me enamoré. (235 bis).

En general se ha dicho que segundas partes no son buenas. Como hemos notado, ésta es la excepción de la regla. El *Nuevo corpus* ha rebasado a la primera edición.

Alejándonos del mundo de los deseos tan extremosos, para aclarar que no sólo es un libro donde hay sexo, también existen canciones para todos los gustos, edades y géneros: las canciones vueltas a lo divino, los pregones, las rimas infantiles, las canciones históricas, las endechas, las adivinanzas, los refranes, las canciones de brujas, de baile, las maldiciones, los disparates, etc. Sólo mencionaré algunas de preferencia personal, como la enigmática canción de brujas que hasta hace poco se cantaba en España:

Pámpano verde, racimo albar
quien vio dueñas a tal hora andar?
Enzinueco entre ellas,
entre las donzellas. (22 B)

Y que entre las supervivencias la encontramos vuelta a lo divino en el can-

cionero novohispano de principios del siglo XVII de Gaspar Fernández, cuya edición de Margit y Pilar Morales pronto verá la luz.

Cómo no dejarnos seducir por las rimas infantiles, tan viejas y tan nuevas, donde la repeticon, el paralelismo y la antítesis logran un ritmo y una imagen conmovedores:

Llueve, llueve, llueve,
palomica verde;
escampa, escampa, escampa,
palomica blanca. (2074)

Otro género representado son las adivinanzas. En este caso me gustaría mencionar una que representa el progresivo acercamiento del mundo rural al urbano, de un mundo oral cada vez más cercano a la escritura:

Heredad blanca
simiente negra,
cinco bueyes a una reja.
(el papel, la tinta, los dedos
y la pluma). (1451 bis)

Y como nos vamos acercando al término de mi intervención en esta celebración, mencionaré otro importante apartado: los bailes que se oían por las calles impregnados de ritmos de tradiciones africanas, americanas, de todas partes. Donde el ritmo lo domina todo y la repeticon llega a extremos intensos:

Bullı, bullı, zarabullı,
que si me gané, que si me perdí,
que si es, si no es, si no soy, si no fui,
por acá, por allá, por aquí, por allí.
(1525 C)

Finalmente no me queda más que celebrar la publicación del *Nuevo corpus*, este libro que es una herramienta fundamental para todos los interesados en la lírica, en la literatura, en la música y en la poesía. Y nuevamente agradecer a Margit que nos dé tan generosamente este material para estudiar y gozar.



De lo semipopular en el *Nuevo corpus*

☛ **Martha Bremauntz**

► **El siguiente texto fue leído el 10 de junio de este año en la librería Octavio Paz del FCE durante la presentación del *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos xv al xvii)*. La autora estudió la maestría en letras españolas en la UNAM y es miembro del comité de redacción de la *Revista de Literaturas Populares*.**

Si contáramos con sólo un par de palabras para delinear el trabajo de Margit Frenk yo elegiría rigor y generosidad, y hablo en términos académicos, de investigación y de docencia. Su prestigio de profesora e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras es incuestionable. Lo que quizá puede parecer sorprendente en principio es su generosidad al motivar y promover el crecimiento intelectual de sus alumnos mediante conversaciones que plantean zonas estimulantes de estudio.

El reconocimiento es aún mayor cuando en la misma persona encontramos las cualidades con las cuales casi por definición debe contar un investigador: asumir la condición de dominio que la investigación ejerce por su carácter inagotable. Margit no sólo asume esta condición, sino sorprendentemente para algunos, la disfruta de una manera que despierta admiración, admiración como sinónimo de asombro, perplejidad, sentido que se le daba en el Siglo de Oro. Ése es uno de los ingredientes que más se agradecen en sus trabajos. Este gozo más el distanciamiento crítico y la claridad mental con los que aborda los diversos temas que ha trabajado le han valido un reconocimiento internacional.

El estímulo derivado del placer se refleja generosamente en sus investigaciones. Si reparamos en el aparato crítico del *Nuevo corpus* veremos que toda esa información nos convoca a seguir indagando sobre el cómo y el porqué de esta lírica. Así lo sugieren, por ejemplo, la bibliografía, las variantes e información textual y contextual de cada rima o cantar que conforman las notas, así como la indicación, según el caso, de si el cantar aparece acompañado por una glosa, y si se ha registrado en una antología moderna. A diferencia de quienes padecen paranoia por el robo intelectual, las invitaciones de Margit a abordar temas inexplorados abundan en sus ponencias, artículos y, por supuesto, en sus clases.

El *Nuevo corpus* rebasa por mucho el carácter de una mera recopilación de cantares y composiciones. Es el trabajo riguroso de selección de material, de clasificación temática y de rigor en la pertinencia y orden de la información que maneja, por lo que esos dos tomos no sólo son impresionantes por su volumen.

Este trabajo se basa en la intención principal de compartir, hacer partícipe al lector, al investigador, de horas y horas

y horas de consulta en bibliotecas principalmente españolas; de muchas horas de estímulo alimentado por el hallazgo, ya sea de una nueva composición, ya de fuentes, variantes, referencias cruzadas o aisladas, que también son un hallazgo, dentro del mapa de la canción tradicional que se empezó a configurar en la segunda mitad del siglo xv. Esta configuración tuvo sus orígenes en el hastío de los músicos y poetas aristócratas, que encontraron en las cancioncitas populares una forma de refrescar sus propios repertorios, hecho que afortunadamente produjo que esta lírica se empezara a poner por escrito. Pero como la intención de estos poetas no era de ninguna manera la de proteger del olvido a este tipo de lírica, lo que hoy conocemos de ella es sólo una parte; sin embargo, gracias a estudios como los de Margit Frenk, sabemos que existen rasgos propios de este trabajo poético colectivo.

En cierta forma, el *Nuevo corpus* es parte de la cadena de recopilaciones que constituyen precisamente el material de estudio de Margit. En términos genealógicos, el *Nuevo corpus* es un descendiente del *Cancionero de Herberay des Essarts*,

De Margit Frenk, el FCE publicará próximamente los *Nuevos estudios sobre lírica antigua*, en la colección Lengua y Estudios literarios, obra en dos volúmenes que reúne ponencias y artículos publicados y presentados en varios congresos internacionales. Incluye los publicados en Castalia en 1978 más una treintena de trabajos nuevos. Temas principales: La poesía, parte de la cultura popular; poesía, oralidad y música; relaciones genéricas; aspectos formales, entre otros.



ya que su rasgo principal es la transmisión e interpretación oral y Margit, cada vez que tiene oportunidad, nos recuerda que no hay que perder de vista este aspecto.

Sólo podemos imaginar la inmensa red de correspondencias, asociaciones, ritmos, tonadas, que se han grabado en la mente de Margit y que han estado presentes en cada sesión de consulta de un manuscrito, un pliego suelto, un cancionero u otro tipo de fuente, para llegar a delinear eficazmente la poética de la lírica popular.

Las primeras tres clasificaciones temáticas del *Nuevo corpus* contienen cantarcillos en torno al tema amoroso y sus variantes: gozo, dolor y desamor. Le siguen lamentaciones de diversos tipos, hasta llegar a coplas con temas o motivos propios de labradores, pastores, artesanos y comerciantes, sin faltar por supuesto las dedicadas a los múltiples festejos que señalaba el calendario, así como las lúdicas, sátiras y burlas, coplas refranescas y finalmente rimas de y para niños.

Al leer el índice general uno podría preguntarse la razón de los apéndices. El primero reúne lo que Margit considera que son fragmentos de cantares y son, como ella misma lo dice, invitación a los investigadores a identificarlos y completarlos. El carácter inacabado del *Nuevo corpus*, cualidad que ha resaltado también Margit, se demuestra en él mismo al haberse completado composiciones que aparecían como fragmentos en el *Corpus* de 1987.

El "Segundo apéndice" (que ahora tiene dos partes) nos presenta seguidillas y coplas tardías. La diferencia principal de éstas con las que hay a lo largo del *corpus* es que las del "Apéndice" fueron recogidas en la plenitud del siglo XVII, y que además tienen un carácter homogéneo. Pero después de haber tenido un acercamiento con las composiciones propias del *Corpus*, y por supuesto, conociendo a Margit y su trabajo, uno se explica por qué figuran como apartado. Las seguidillas del apéndice son otra cosa que las cancioncitas del *Corpus* de la antigua lírica de tipo popular. Entiendo que fue irresistible para Margit dejar fuera esas ristras, esas cadenas de composiciones que son un resultado de la mezcla de recursos propios tanto de la lírica popular como de la culta. La inclusión de ambos apéndices en el *Nuevo corpus* ofrecería un material reunido por vez primera, tan numeroso que refleja en parte el gran éxito que tuvo en la España del XVII; es la recopilación más numerosa de seguidillas que espera ser abordada por las variadas y múltiples líneas de investigación que nos ofrece.

Sin entrar en detalles de versificación, la forma estrófica de la seguidilla se puede rastrear desde el siglo IX, en las jarchas: cuatro versos largos y breves alternados, generalmente con asonancia en los versos pares. Pero en los últimos años del siglo XVI se produce un cambio poético notable que desemboca en una nueva escuela de poesía lírica de tipo semipopular. Y la llamada seguidilla nueva (llamada así por Margit Frenk en uno de los pocos y fundamentales trabajos en torno a este tipo de canción) fue una de las formas preferidas de esta nueva escuela. Podía presentarse como letra o estribillo de canciones, pero su despunte se dio al cantarse y bailarse una tras otra, es decir, en series: no las guiaba necesariamente una asociación temática pero el estilo, el lenguaje y sus principales tópicos sí comparten y acusan una manufactura netamente urbana: difícilmente encontramos en estas seguidillas el ambiente bucólico y el amplio terreno simbólico de la lírica tradicional. Los ambientes de la seguidilla nueva son los que llamaríamos ahora los bajos fondos de la España barroca: tabernas, mancebías, hoy prostíbulos, sin ausentarse por supuesto de los festejos



compilado en la corte navarro-aragonesa hacia 1463, y primer documento del que tenemos noticia que contiene cantarcillos de tipo popular. Han pasado desde entonces generaciones y generaciones de cancioneros, antologías y demás impresos en los que se han reunido bajo muy diversos criterios composiciones cuyos orígenes se remontan a la Edad Media y que solía interpretar la gente sencilla del campo y de las villas. Más allá de la impronta que dejaron los copistas, poetas o músicos que las transcribieron, estas composiciones que hoy tenemos por escrito han sufrido innumerables alteraciones de diversos tipos, en principio, y paradójicamente, la lírica de tipo popular sufre alteraciones desde el momento en que se fija en un papel,



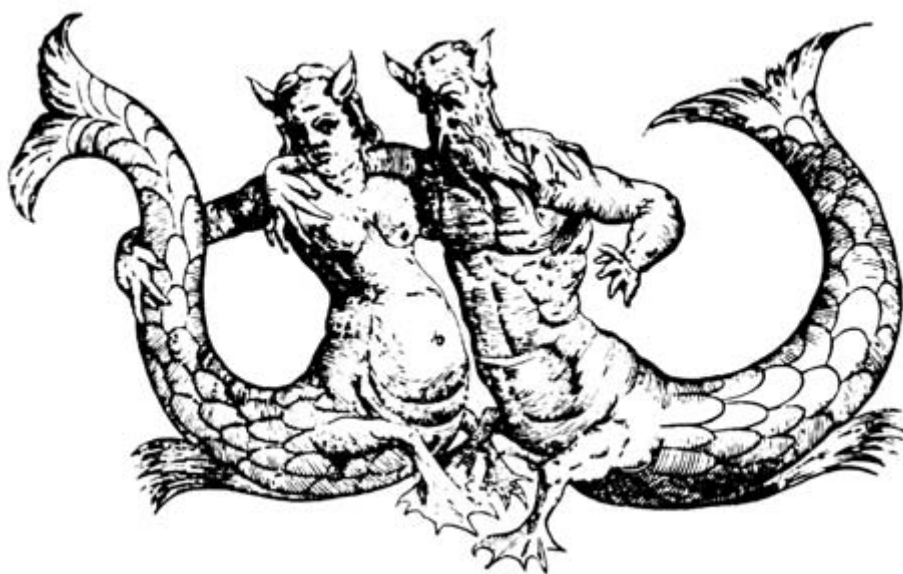
tanto de tipo religioso como oficiales, que generalmente tenían como escenografía las calles de las principales ciudades españolas. Otra escenografía propia de la seguidilla nueva fue precisamente la del teatro, de gran concurrencia en esa época, e ineludiblemente nos encontramos con Lope de Vega.

En términos de divulgación, fue muy popular, pero no lo fue en términos estilísticos. La seguidilla nueva, a pesar de ser anónima, acusa un trabajo refinado por su agudeza y juego verbal. Además de estos aspectos, no deja de asombrarnos el regodeo en ángulos propios de las relaciones hombre-mujer que nos parecerían inusitados por la época de la que hablamos (esto nos hace pensar que probablemente tenemos una noción equivocada de la moral de la época y que también probablemente hoy en día seamos más estrictos de lo que pensamos en este sentido): el intercambio de favores sexuales por dinero, episodios propios del lecho matrimonial o fuera de él, expuestos de manera francamente procaz sin detrimento del ingenio, así como estampas de clérigos licenciosos que hoy todavía nos escandalizan. Un aspecto sobresaliente, en relación con la lírica anterior de tipo popular y también la compuesta por poetas cortezanos, es encontrar en la seguidilla puntos de vista femeninos a propósito del derecho al gozo en el acto sexual:

Como mis entrañas
no son de piedra,
blandas me las ponen
palabras tiernas.
NC 246

Como probada de seguidilla en voz masculina, tenemos la siguiente, en donde es clara una reelaboración: un recurso de la lírica aristocrática era destacar la belleza de la amada mediante contrastes: por ejemplo, el sol se ve opacado por la belleza de la amada, pero en la siguiente seguidilla los elementos menos sublimes son suplantados por otros más rutinarios:

Linda molinera,
moler os vi yo,
y era la harina
carbón junto a vos.
NC 2402



El intenso diálogo que Margit ha establecido con la lírica popular dio inicio en 1946 con su tesis de licenciatura titulada *La lírica popular en los Siglos de Oro*. Producto de este diálogo no sólo ha sido la identificación de material que podría considerarse de tipo popular, sino también numerosos estudios y ponencias internacionales en torno a él, sin dejar de lado la poesía oficial o culta. Cito sólo algunos de los grandes temas que la han ocupado: la poesía como parte de la cultura popular; relaciones entre poesía, oralidad, música; relaciones genéricas, aspectos formales. Abrir la brecha en el análisis de la lírica antigua provoca en más de una ocasión que Margit tenga que autocitarse, no sin una leve sonrisa mezcla de orgullo y pudor.

Desde la aparición en España en 1987 del *Corpus*, la mayoría de los trabajos en torno a la lírica popular de la época remiten a la numeración de los cantares que les ha asignado Margit y que en el *Nuevo corpus* no varían (las más de 1 100 composiciones nuevas son intercaladas según su pertinencia temática seguidas de un *bis*, *ter* o *quattor*). El *Corpus* ha originado análisis tan importantes como el de Mariana Masera sobre la presencia de la voz femenina en la antigua lírica de tipo popular con tema amoroso, de cuyos resultados destaca que las canciones puestas en voz de mujer tienen tópicos y tratamientos específicos. Nos sorprende que la mujer hable abierta y llanamente de sus deseos, sueños y congojas, entre los que destaca ser ella misma el centro del discurso, a diferencia de la voz masculina, preocupada

por los movimientos de la amada, generalmente con un estilo aristocrático; este estudio nos revela una especie de libertad de expresión que había en la lírica tradicional en tanto que en la poesía culta la voz de mujer simplemente no existe. Este trabajo, como muchos otros, nos habla de la trascendencia que ha tenido el *Corpus* y de lo bienvenido que resulta el *Nuevo corpus* para la comunidad de estudiosos de la materia y para el lector en general que descubrirá que no estamos tan distanciados de esa forma de hacer poesía.

Aunado al gozo que significa ver publicado este *Nuevo corpus*, está el hecho de que se haya impreso en México bajo el sello de tres instituciones que han marcado de distinta manera la cultura literaria de nuestro país: la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica. Y es necesario comentar aquí que en las tres la trayectoria de Margit ha dejado una huella indeleble: en la FFyL y en el Colmex con su labor de docencia e investigación, y en el FCE como traductora excepcional y ahora como autora, afortunadamente para la editorial.



La actualidad del cancionero tradicional mexicano

☞ **Raúl Eduardo González**

► El autor es investigador de la Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Ha publicado la antología de lírica popular *El valonal de la tierra caliente*.

Voy a cortarte estas flores de todo el género humano; y cuando escuches canciones, sólo el que no sea cristiano no padecerá de amores. (Copla tradicional de Veracruz; *Cancionero folklórico de México*, vol. 1, núm. 647.)

Las canciones tradicionales mexicanas tienen, en general, su origen poético en la lírica de los siglos XVII y XVIII, y se afincan, en particular, en las formas estróficas de la copla (de entre tres y seis versos octosílabos) y la seguidilla (que combina versos de siete y cinco sílabas), que han sido sin duda las estrofas más

importantes en la canción lírica tradicional en el mundo hispánico. En la mayoría de los casos no puede hablarse, sin embargo, de una línea ininterrumpida entre la lírica antigua y la actual; los cantares han tenido sus adaptaciones, se han adecuado al gusto de cada región y época por los diversos rincones del mundo hispánico y, en muchas ocasiones, las coplas tradicionales han servido de modelo a nuevas composiciones en las cuales se expresan poetas contemporáneos —anónimos, como suelen ser los poetas en términos de la canción lírica de tipo tradicional—, en estrofas que actualizan el acervo de recursos poéticos propios de la canción popular, en las cuales el autor no sólo pone en práctica su conocimiento de las formas poéticas que emprende sino, igualmente, su gusto personal, su sensibilidad, sus aspiraciones y muchas veces las circunstancias inmediatas en las cuales improvisa la copla haciendo alusión a algún oyente en particular.

Esta capacidad enunciativa de las coplas (“flores de todo el género huma-

no”, quepa la analogía) resulta fascinante si consideramos que en el espacio de apenas entre tres y siete versos expresan una idea que, sencilla, concreta e ingeniosamente puede, por lo general, conectar al que escucha con un mundo poético de honda raíz y nutrido follaje; la unidad completa que encierra el decir de una copla tiene la posibilidad de abrirse y conectarse con otras de la misma forma, del mismo tema o tono, o bien —lo que es muy común—, con otras con las que comparten uno o más versos.

Probablemente haya sido esta capacidad, aunada a su descendencia de la lírica tradicional española, lo que llevó a Margit Frenk a emprender la que constituye una de sus obras fundamentales: el *Cancionero folklórico de México* (El Colegio de México, 1975-1985), obra en cinco volúmenes para cuya realización la investigadora coordinó las actividades de un grupo de trabajo que se dio a la tarea de reunir y organizar, de acuerdo con un original esquema aportado por Frenk, una colección de casi 10 000 coplas pertenecientes al folclor mexicano del siglo XX. El que quiera acceder al cancionero tradicional contemporáneo tiene que recurrir a esta compendiosa y bien delineada obra, así como el interesado en sus orígenes debe recurrir hoy en día al *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica* (FCE-UNAM-COLMEX, 2003), cuya organización, que sigue un criterio temático análogo al del *Cancionero folklórico de México*, está enriquecida además con una serie de datos complementarios en torno a cada poema. Entre esta información, el lector podrá encontrar, por ejemplo, supervivencias de los textos antiguos en el folclor hispanoamericano actual y, asimismo, un índice de bailes y juegos, donde puede verse que la abundancia de géneros y términos para designar a la canción popular viene de antiguo.

En nuestro país, las canciones líricas conformadas por coplas y seguidillas se

Son éstas las ideas que me han acompañado, si no me equivoco, a lo largo de mis investigaciones sobre poesía popular. Pero con los años se han venido a sumar, no siempre sin conflicto, otros puntos de vista. Por ejemplo, el concepto gramsciano de la cultura popular como “cultura subalterna” (frente a la “cultura hegemónica”) me ha resultado muy iluminador, pero también es verdad que no toda cultura subalterna tiene las características, para mí tan importantes, de una “escuela”, en el sentido que antes mencioné. Algo parecido me ha ocurrido con las ideas, tan extraordinarias, de Mijaíl Bajtín sobre la cultura popular medieval y renacentista. Entre las canciones que se cantaban en España en el siglo XVI hay muchas composiciones chuscas que encajan de maravilla en ese concepto bajtiniano, pero que, nuevamente, no parecen tener un “repertorio común de recursos” ni haber gozado de verdadero arraigo entre la gente. MARGIT FRENK

[Fragmento de la entrevista realizada por José Amezcua y Evodio Escalante que se publicó en el volumen *Homenaje a Margit Frenk*, publicado por la UAM y la UNAM en 1989.]

encuentran prácticamente a todo lo ancho del territorio: en las faldas de las sierras, en el Bajío, en las Tierras Calientes y en las costas. Con términos como *sones*, *jarabes*, *gustos*, *huapangos*, *cantadillas*, *malagueñas*, etc., se designa regionalmente a las diversas formas poético-musicales en que coplas y seguidillas florecen en el canto popular, generalmente por medio de formas festivas comunitarias, en cantinas, plazas y mercados de poblaciones pequeñas y grandes. El cancionero tradicional se mantiene vivo en nuestros días a veces divulgado incluso por los medios masivos de comunicación, pero casi siempre lo hace resistiendo los embates de la música que de manera privilegiada y con claro perfil comercial es transmitida en la actualidad por la televisión, y que ocupa la radio y las discotecas por los más apartados rincones de México.

En nuestros días los cantores tradicionales no se encuentran ligados forzosamente a la tierra que cultivan; muchos han emigrado a las ciudades, dentro y fuera del país; lo han hecho para convertirse en obreros o, en el mejor de los casos, para ejecutar su música ante los públicos ciudadanos. La mayoría, en las ciudades y en comunidades que cuentan con energía eléctrica, tienen acceso a las grabaciones, de manera que su cultura musical es más amplia que la de sus padres y abuelos. Así, el cancionero tradicional se encuentra en nuestros días en un proceso de cambio y adaptaciones, en convivencia con cada vez más estilos y formas musicales.

Con el desplazamiento de los géneros musicales regionales de música y danza, la lírica tradicional ha ido dando paso también a la convivencia con nuevas poéticas, asociadas al bolero o a la llamada canción norteña, etc.; sin embargo, resistiendo la embestida de la famosa globalización, se encuentra aún, principalmente en el campo, no sólo en la memoria, sino también en la creatividad de los cantores.

Las obras arriba mencionadas —y en particular el *Cancionero folklórico de México* para el caso de las canciones a las que aquí me refiero— constituyen invaluable fuentes para el conocimiento y estudio de la lírica tradicional; en la amplia colección del *Cancionero* se pueden encontrar maravillosas coplas, como esta, que se canta desde Sinaloa hasta la



Costa Chica de Oaxaca; en ella, el cantor se refiere a su propio oficio:

Yo no canto porque sé,
ni porque mi voz sea buena,
canto porque tengo gusto
en mi tierra y en la ajena.
(vol. 3, núm. 7625a)

Sería muy extenso seguir enunciando ejemplos, así coplas de amor —las más numerosas— como otras referidas a una multitud de temas, tanto en tono serio como en broma; si bien contamos con la aportación fundamental del *Cancionero folklórico de México* y otras recopilaciones, el campo permanece aún en nuestros días mayormente inexplorado, pues faltan estudios literarios que ahonden en el ser de estas canciones, cuya centenaria voz representa sin duda una bella forma de transmitir verdades socialmente aceptadas, las más de las veces de manera inconsciente: así principios manifiestos como símbolos que se expresan sobre el enamoramiento, el despecho, el machismo, el sentimiento regionalista, el mundo alegórico de los animales y las plantas, etcétera.

En términos generales, es poco lo que se ha estudiado sobre la música y la poesía tradicionales; acaso en el fondo de esta carencia se oculta cierto menosprecio hacia las canciones cultivadas en el campo en nuestro país; se cree tal vez que, si bien pueden divertir, es poco lo que pueden enseñarnos. Las colecciones y estudios de Margit Frenk, hechos con tanta seriedad y profesionalismo, nos han

permitido considerar algo muy diferente: las canciones tradicionales pueden y deben ser estudiadas con la mayor profundidad y sistematicidad, al ser formas textuales de honda raíz y centenaria vigencia, fruto de un gusto, una preceptiva y un entorno social específicos, de manera que encierran en su breve apariencia no sólo una bella expresión sino, asimismo, un conocimiento socialmente aceptado que en términos generales solamente puede transmitirse por este medio, cuya enseñanza tiene una efectividad que habría que estudiar, entre otras cosas. Sea hecha la invitación al lector para adentrarse en el mundo del cancionero tradicional, en los términos expresados por una copla, recopilada ésta en Nuevo León, y que bien pudiera expresar la voz del cancionero mexicano:

Como versitos me pidan,
versos traigo de a montón:
aquí traigo un morral lleno
y un costal sin desatar,
y en la copa del sombrero,
lo que acabo de cantar.
(vol. 3, núm. 7621)



Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos

 **Araceli Campos Moreno**

► La autora es doctora en letras mexicanas por la UNAM, y especialista en literatura novohispana y literatura popular mexicana. Forma parte del comité de redacción de la *Revista de Literaturas Populares*. El siguiente texto se ocupa de uno de los terrenos de la poesía popular que, por su naturaleza, ha sido poco estudiado y que se encuentra consignado en los archivos inquisitoriales.

Las oraciones populares —las que pertenecen al ámbito de las creencias mágico-religiosas— constituyen una de las tradiciones culturales de gran arraigo en nuestro país. Su origen es España, país donde la magia y la superstición habían sido cultivadas desde tiempos muy antiguos, habiéndose mezclado con las creencias católicas. Como parte del bagaje cultural traído por los europeos pasaron al Nuevo Mundo, donde se afincaron y adquirieron características propias.

La inquisición novohispana, siguiendo los dictados de la española, condenó

la magia y a sus adeptos. Aunque no se encontró en su persecución, en los archivos inquisitoriales quedaron registrados varios casos de personas involucradas en prácticas mágicas, así como los textos que en ellas utilizaron. De acuerdo con el pensamiento mágico, estos textos no son simples palabras, sino instrumentos prodigiosos, capaces de alterar el orden común de las cosas. Funcionan como hechizos, amuletos, tienen cualidades taumatúrgicas, sirven para adivinar el porvenir, son, en fin, textos maravillosos, cuyos poderes se manifiestan recitándolos, incluso tan sólo llevándolos entre las ropas escritos en un pedazo de papel.

Primero en tesis de maestría y después en la de doctorado, ambos trabajos bajo la dirección de Margit Frenk, he recogido y estudiado un conjunto de 78 textos mágicos del siglo XVII, que se pueden clasificar en tres tipos: oraciones, ensalmos y conjuros.¹ Esta clasificación no siempre corresponde a la distinción, a menudo arbitraria, que de los textos hicieron los inquisidores novohispanos y las personas que los emplearon. Después de analizarlos, la distinción entre unos y otros se hizo tomando en cuenta los siguientes aspectos:

Las oraciones suelen ser menos profanas que los ensalmos y opuestas a los

conjuros. El invocante ruega, implora que un determinado favor le sea concedido, utilizando para ello varios calificativos superlativos con los que pretende conmover a la Virgen, a Jesús, a los santos, etc. Una misma oración puede incluir varias peticiones: acelerar el parto de las mujeres, tener fuerza para el trabajo cotidiano, morir con confesión, rogar por las ánimas del purgatorio, etc. A continuación transcribo un ejemplo; se trata de una oración fechada con el año 1608, que se enunciaba para quedar protegido de la cárcel, la muerte, la enfermedad y de los enemigos, invocando, para ello, a varios personajes bíblicos, a los cuales el invocante les pide sus pertenencias:

A Dios me doy, que del Cielo es,
y a la Virgen, su madre, cuyo hijo es,
y a la Santísima Trinidad, que sea
en mi redención,
y al Espíritu Santo, que sea en mi
favor.

Con el manto de Abrahán sea yo
cubierto.

Las armas de san Jorge lleve yo
al cuello.

Con la leche de santa María
virgen sea yo rociado.

Con las llaves de san Pedro
sea yo guardado.

Que en este día de hoy no sea ni
preso ni muerto ni de
sangre descompuesto.

Quien mal me quisiere hacer,
pies tenga y no me alcance,
manos tenga y no mempezca²
ojos tenga y no me divise.

Esto digo de noche y de día:
“la Virgen gloriosa sea en mi
compañía”.

Por lo que se refiere a los ensalmos, éstos han de situarse en las prácticas cu-

Para muchos pensadores románticos y sus sucesores “lo popular” era un concepto absoluto, atemporal, ahistórico. Cuando yo empecé a trabajar el tema, debe haber estado “en el aire” el cuestionamiento de esa visión absolutista (¡como de tantas otras!); el hecho es que muy pronto se me impuso la idea del carácter histórico de toda poesía popular. La lectura de un excelente artículo de Sergio Baldi me mostró que no andaba yo tan descarriada. MARGIT FRENK

[Fragmento de la entrevista realizada por José Amezcua y Evodio Escalante que se publicó en el volumen *Homenaje a Margit Frenk*, publicado por la UAM y la UNAM en 1989.]

rativas de la época novohispana. Los ensalmadores, personas que tenían el don de curar a través de la palabra, eran quienes los empleaban. La mayoría de los ensalmos inician nombrando a la Trinidad, momento en el cual el ensalmador hacía la señal de la cruz sobre el enfermo o la parte del cuerpo que pretendía curar. Normalmente, el ensalmador se sitúa como el intermediario entre Dios y el paciente, siendo, por tanto, un instrumento de cualidades curativas. El que a continuación transcribo, ilustra las características antes mencionadas; se utilizaba para curar heridas, proviene de Celaya, Guanajuato, y se encontró en un expediente del año 1610.

En el nombre del Padre y del Hijo
y del Espíritu Santo.
Amén Jesús.

Bendito sea el nombre del buen
Jesús.

Loado sea el nombre del buen Jesús.
Glorificado sea el nombre del
buen Jesús.

Como es verdad que Cristo vino
al mundo
y reencarnó en carne humana
en el vientre de la Virgen María,
por estas santas palabras,
sea su divina majestad de sanar
esta llaga
sin sangre, sin mancha, sin cáncer.

De los tres tipos de textos, los conjuros son los más profanos. Varios fueron los casos en los que se pide la intervención de fuerzas malignas. La actitud del conjurante es demandante e imperativa, es decir, no suplica que la petición le sea concedida. Al igual que los ensalmos, sus propósitos son específicos. Sirvieron para realizar suertes, provocar la impotencia en el hombre, adivinar dónde se encontraba un tesoro escondido, provocar el amor, etc. El siguiente texto es una de las numerosas versiones que me he encontrado del *Conjuro de las habas*, el cual se utilizaba para adivinar y era parte imprescindible de la suerte de las habas, muy practicada en el periodo novohispano. El conjuro es de Puebla, del año 1629, y como el lector observará, una mujer invoca a las habas con el fin de saber si el fraile a quien ama corresponderá a su amor:



Habas,
no os tengo por habas,
sí por hombres y mujeres;
os conjuro con Dios Padre,
con Dios Hijo
y con Dios Espíritu Santo
y con todos los santos que ay en
el Cielo.

Conjúroos, habas,
en el nombre de todos los diablos
del Infierno
que digáis la verdad,
a cerca de saber yo
si me quiere bien fray Juan
de Alcalá.

Y si me quiere bien,
que la haba macho que yo señalare,
que es fray Juan,
que se junte con la haba henbra
que yo señalare,
que soy yo.

Los textos que he transcrito aquí sirven para ilustrar un tipo de literatura poco conocida y que aguarda ser rescatada de los archivos inquisitoriales. Obviamente es una literatura popular, sin grandes vuelos retóricos ni poéticos, pero que, por su gran aceptación y tradicionalidad, merece ser estudiada. Se trata de una literatura ligada a la hechicería, la adivinación, la curandería y las su-

persticiones virreinales, aún vigentes en la actualidad, que fueron practicadas por las clases marginadas de la sociedad novohispana: curanderos, hechiceras, soldados, mulatas, beatas, etc. Creo que una revisión de textos de esta naturaleza dará información interesante sobre las manifestaciones literarias populares del virreinato, no sólo en cuanto a sus rasgos formales, sino a la manera en que se transmitían. Además, los antropólogos, los historiadores de las mentalidades y los lingüistas seguramente encontrarán interesantes datos para sus áreas de estudio.

NOTAS

1. La tesis de maestría ha sido publicada por El Colegio de México con el título de *Oraciones, ensalmos y conjuros mágicos del archivo inquisitorial de la Nueva España*. En el libro se reproducen 78 textos mágicos, con notas al pie de página, un estudio preliminar y dos apéndices sobre los procesos y denuncias donde se encontraron los textos mencionados.

2. Dañar, perjudicar.



Poesía popular española

☞ **Raúl Dorra**

► Las siguientes páginas fueron tomadas del libro *Hablar de literatura*, publicado por el FCE en 1989 y reimpresso en 2000 dentro de la colección Tierra Firme.

Cuando los poetas de la generación del 27 aseguraban no tener ninguna deuda con la lírica francesa, ya sea con la línea “purista” (la que arrancando de Poe es tomada por Baudelaire y desarrollada sobre todo por Mallarmé), ya con la línea “surrealista” (en la que hay que mencionar, por lo menos, a Rimbaud, Lautréamont y Breton) porque todo lo tenían, y desde siempre, en las propias tradiciones españolas, era quizá fácil pensar que exageraban, que no hacían sino expresar rivalidades y prejuicios nacionalistas; pero lo que no hubiera podido dejar de reconocérseles era que en todo caso exageraban sobre un fondo de verdad. Poetas como García Lorca o Rafael Alberti han insistido, a este respecto, en que su “modernidad” (esa combinatoria de estricta lucidez y de ejercicio de lo sonambúlico, esa intuición del lenguaje como materia resistente, nítida, y al mismo tiempo como sustancia de misterio) ha consistido más bien en un retorno a las fuentes y si hacemos un repaso de la lírica española, sobre todo de sus dos líneas tradicionales más relevantes, tendremos que situarnos ante esta evidencia: si por un lado la tradición culta (centrada en el gongorismo) ofrece una enseñanza de poesía pura, de elaboración rigurosamente intelectual, de trabajo matemático del lenguaje, la lírica popular ejemplifica el juego de lo simbólico, la estructuración alógica, las aproximaciones insólitas. Incluso ejemplifica el logro de una poesía que, como quería Lautréamont (y en un cier-



to sentido sobre el que volveremos más adelante), ha sido “hecha por todos”.

En efecto, desde las muestras de rondas infantiles, desde el tan conocido “Arroz con leche, / me quiero casar”, hasta los ya menos conocidos versos según los cuales “entre la arena y el río/nos creció un árbol de bembrió”, tenemos este sucederse de operaciones combinatorias cuya ley no reside en la lógica de nuestro discurso sino en otra (extraña) gravedad que maneja las palabras, en una oscura causalidad que preside la ligazón de los objetos del mundo. Causalidad que se muestra como anómala, por lo menos como asombrosa: ¿en qué espacio y por virtud de qué semejanza se reúnen el “arroz con leche” y el deseo de matrimonio? ¿En qué lugar ha crecido el “árbol de bembrió”, qué sitio dejan entre sí “la arena y el río”?

El estudio de la poesía popular, tan abundante desde fines del siglo pasado, se rodea de no pocas dificultades y contradicciones. La necesidad de la investigación y la naturaleza de la materia a que se aplica generan sin cesar la paradoja: poesía cuya sustancia es la oralidad, debe ser recogida y escrita; palabras en constante mutación, deben ser fijadas y

por eso mismo esencialmente alteradas, incluso traicionadas. El interés que nos aproxima a esta producción es al mismo tiempo el gesto que la violenta y que la aleja y podríamos preguntarnos hasta qué límites se extiende esta violencia, en qué momento el alejamiento la vuelve irrecuperable.

Desde luego no se trata de renegar de esta (inevitable) perspectiva de estudio sino de señalar sus limitaciones y sus riesgos y de introducirle correcciones hasta donde sea posible. Es obvio que la experiencia que el crítico tiene de la poesía popular es una experiencia (llamémosle así) culta, y que esa experiencia es la que preside los análisis. Así, la descripción de su lenguaje estará desde el inicio referida (y subordinada) al lenguaje culto y aquel lenguaje-objeto aparecerá siempre como fuera de sí, obligado a una confrontación con modelos que han generado las leyes de otro discurso, incluso con frecuencia empujado a un comportamiento imitativo de ese otro discurso. Todo se presenta como una fatalidad de la crítica y sin embargo es preciso sobreponerse a ella, constituir la autonomía del objeto tanto como lo permita su seguimiento, tratarlo no como un sistema de transparencias sino de opacidad, reintegrarle su sustancia histórica, dicho más ampliamente, su sustantividad.

La crítica española, por su parte, a pesar de (¿pero no sería más correcto decir: a causa de?) todo el interés depositado en este estudio, está aún lejos de practicar estos deslindes, incluso no parece sentirlos como rigurosamente necesarios, como no parece sentir necesario revisar los supuestos ideológicos de su discurso. De ese modo nos hemos acostumbrado a una visión de la poesía popular española que no es tanto la visión de su propio desarrollo como del desarrollo de sus relaciones con la literatura culta. La vemos o la dejamos de ver ahí donde la literatura culta nos la muestra

o nos la vela. Desde esa perspectiva aparece enmarcada, circunscrita, por una historia en la que su propia historicidad se vacía. El cuadro queda compuesto, más o menos, de la siguiente manera: se ubica su nacimiento junto al nacimiento mismo de las lenguas romances; se señala su apogeo, su esplendor, entre los siglos de la alta Edad Media (es decir, en una época donde escasean las muestras de literatura escrita en lengua vernácula, en el seno de una sociedad campesina homogeneizada por la organización feudal); se pasa a suponer que después de esta madurez en la que prácticamente todo ha quedado dicho, la línea de su vida debe ser reencontrada en un nivel diferente, en el interés que ciertos autores cultos comienzan a dedicarle, interés que se expresa (en un momento en que la lengua comienza a hacer posible, precisamente, este tipo de escritores) en imitaciones, refundiciones y actitudes popularizantes; luego se describe el espectáculo de un segundo esplendor cuando, entre los siglos XVI y XVII, el interés se intensifica al punto de que prácticamente todo gran poeta culto cultiva su "vena popular" al mismo tiempo que se practican recopilaciones en esos cancioneros en los cuales ya muchas veces, ante ciertas composiciones, resulta difícil saber si se trata de una imitación, de una refundición o de una pieza "original"; luego se describe su oscurecimiento como una consecuencia del racionalismo del siglo XVIII, oscurecimiento que afecta a toda poesía y que somete a la popular a la ignorancia, cuando no al desprestigio; y, por fin, vemos llegar al romanticismo como una corriente vivificante que rehabilita y expande la poesía popular e incluso da de ella una interpretación que en lo esencial, y por lo menos dentro de la crítica española, continúa prolongando su vigencia.

En resumen, es al romanticismo al que le debemos este último auge de la poesía popular con el que seguimos regocijándonos.

Pero el romanticismo no sólo redescubrió esta poesía sino que teorizó profusamente sobre ella dejándonos así al mismo tiempo el persistente legado de su visión idealista. Ante la mirada romántica, el pueblo aparecía como el creador natural, un individuo colectivo en lo profundo del cual la poesía nacía y se desarrollaba como un organismo vivo.

Creación espontánea, incontaminada por la cultural, autoral, esta poesía sería un diálogo del hombre con sus orígenes, la voz que retenía un pasado primordial cuya memoria han prolongado, oscuramente, las generaciones. Resistente a los estragos de la historia, era esa permanencia, ese recuerdo tenaz y salvador. Pero he ahí la primera caracterización, el primer límite que el romanticismo le impuso a la poesía popular: tener el sentido de un recuerdo, referirse sin cesar a un pasado. Límite tan determinante que invita a preguntarse si al romanticismo no le interesaría más bien ese pasado antes que las creaciones populares.

Esta pregunta podría responderse, por ejemplo, considerando la obra de Bécquer, piedra angular de la lírica moderna española, hito fundamental del tradicionalismo. En una actitud típicamente romántica, Bécquer se siente situado ante un mundo que ha perdido los valores que le son naturales. Se trata de una pérdida que afecta tanto al individuo como a la sociedad en su conjunto. Según lo expone con abundancia en sus "Cartas literarias", estos valores son tres, pero en el fondo uno solo: el amor, la poesía, la religión, es decir, aquello que recuerda a la criatura humana su naturaleza trascendente, el principio capaz de rescatarla de la "cárcel" de la materialidad y de la historia. Desde esta perspectiva, la obra de Bécquer es una búsqueda de la rehabilitación de esos valores que, aun oscurecidos, aun negados, permanecen sin embargo en la memoria más profunda, esperando, como un arpa olvidada. Las *Rimas* y las *Leyendas*, respectivamente, ejemplifican los dos caminos posibles y necesarios en la búsqueda; caminos que reconducen por un lado (*Rimas*) a la interioridad de la persona, al "alma individual", y por otro lado (*Leyendas*) a la interioridad de lo colectivo, al "alma nacional". Porque: si cada individuo posee la memoria de sus valores en lo más íntimo de sí, en esa zona sagrada a la que es posible llegar sólo en un acto de silencioso recogimiento, ¿quién es el que posee la memoria que late en la intimidad de lo social, quién puede dar testimonio de su vida perdurable? Precisamente ese otro individuo, esa persona colectiva: el "pueblo". El pueblo es esa clase que se define por su función con respecto a los valores primordiales. No conciencia sino me-

moría espontánea, el pueblo es ese agente que conserva y propaga los valores como un mensaje cifrado cuya clave desconoce. Curiosamente, lo que parece dotar de sentido a la existencia de este agente colectivo, la función de la cual es el órgano, resulta al mismo tiempo aquello que permanece alejado de su conocimiento. Lo que tiene de más íntimo dentro de sí, esa sustancia alrededor de la cual se organiza como un fruto alrededor de su hueso, es lo que permanece íntimamente extraño, lo que no puede aparecerse ante él sino bajo las formas del asombro. Relatos de ánimas vagantes, leyendas de milagros, metamorfosis de mujeres de belleza inconcebible, fabulosos episodios de heroísmo caballeresco, el último sentido de estos hechos le es ajeno y sólo reconoce la manifestación visible a la que se adhiere con la limpia credulidad del ignorante, la apariencia que lo entrega a la fascinación de lo desconocido. Lo desconocido pero al mismo tiempo lo natural: es decir, lo sobrenatural.

Memoria viva, incesante, el pueblo es esa naturalidad que retiene en sí lo sobrenatural, lo metafísico. Es una naturalidad naturalizante, un poder que no sólo resiste el devenir histórico sino que tiene la capacidad de arrancar de ese devenir los valores de que es portador. Lo metafísico se vuelve así natural, sus representaciones se constituyen como valores absolutos, el pasado al que alude es un pasado primordial, aquel momento en que el hombre vivía con arreglo a la armonía divina. *Vox populi, vox Dei*.

¿Pero qué forma tenía ese pasado, qué clase de organización entrelazaba la vida de los hombres? Las leyendas de Bécquer —la literatura romántica—, nos informan con certeza: se trata en realidad del pasado cristiano-caballeresco, del modelo feudal de organización. Ahí, en ese pasado habitan el orden, la poesía, la religión. Ahí estaban la fe y la fantasía, el heroísmo y el amor. Sus protagonistas (el opulento duque, el cardenal espléndido, la dama, el caballero, el monje sabio) desaparecieron de la tierra, pero una memoria los retiene y los proyecta con los atributos de lo eterno, repite la narración de sus proezas, ignora que su misión es la de buscar, a través de los tiempos, una conciencia que interprete las claves y programa la regeneración de los hombres, la vuelta a ese esplendor.

dor. Podemos pensar, pues, que lo que al romanticismo le interesaba naturalizar era en realidad la ideología cristiano-caballeresca y que la imagen del pueblo le sirvió como expediente, que la dotó de naturalidad para dotarla de la capacidad de naturalizar. Lo que interesaba era aquel sueño de Novalis de una Europa otra vez unificada bajo el poder del papa. Lejos de ser una clase “para sí”, los servidores del orden feudal podían sentirse adheridos a un orden que les es íntimamente extraño, preservarlo y proyectarlo. De ese modo el romanticismo reclamó el triunfo perfecto de una clase sobre otra, propuso la idea de que el pueblo, que ya había cumplido su papel como soporte material de la aristocracia, debía seguir sirviéndola aunque ésta hubiera desaparecido de la tierra: debía ser ahora el agente de su proyección ideológica. Reclamó un triunfo póstumo.

Pero la ideología cristiano-caballeresca era ella, sí, una “cosa del pasado”, no de un pasado primordial sino histórico, y su intento de restauración es esa imposibilidad sobre la que quiso apoyarse el romanticismo. Centrado sobre una ausencia, sobre el hueco de una fractura, este intento burgués es acaso el último gran embate de la metafísica occidental. Embate gigantesco, es también una agonía gigantesca. Tal vez la poesía popular, cuando aprendamos a ubicarla como la producción de una clase cuya voz se incorpora a la trama de la historia, asuma entonces características diferentes, se presente como apta para desempeñar otro papel en este proceso de agonía.

Sin embargo, este cambio de ubicación de la poesía popular es por ahora una hipótesis más o menos aislada. A este respecto, el pensamiento de la crítica española puede ofrecerse como muestra de la situación que perdura en el presente: aunque habiendo superado en rigor y profundidad las primeras tesis románticas sobre la producción popular, aunque haciéndole modificaciones en aspectos de importancia, este pensamiento sigue manteniendo los supuestos esenciales del pensamiento romántico. Es una crítica que se organiza dando ya por resuelto (es decir, ignorando) lo que precisamente debiera comenzar por someter a discusión. El pueblo sigue siendo el relato de una edad primordial, sus actuales producciones no tienen sino el

valor de rastros —deformados por una ley de entropía— de producciones de antaño. Dichosamente, esta poesía sigue dando testimonio de una armonía natural entre las clases, sigue colocando “junto al conde y el caballero, el barquero, la serrana, el colmenero, la guarda de la viña, el pastor o la mozuela, siempre en la naturaleza...”,¹ es decir, velando (en vez de revelar) la realidad de los conflictos entre esas clases, atemperando y desplazando hacia el escenario de la naturaleza las contradicciones de la historia. Crítica idealista, visión que la detiene en posiciones del pasado, proclama su viva simpatía por este pueblo lleno de gracia y de virtudes que aparece así rechazado hacia atrás y hacia abajo.

Acaso la excepción más notable (y ejemplarizadora) a esta postura del pensamiento español sea la de Antonio Machado. Antonio Machado, que no rebasó (que no pudo rebasar) la ideología romántica, la denunció sin descanso. Para Machado la cultura popular era la cultura del porvenir, precisamente la llamada a remplazar los estragos del individualismo burgués proponiendo la plenitud del hombre real, la realidad del “otro”. La poesía del pueblo anunciaría el fin del romanticismo, la clausura de una lírica crepuscular, solipsista, con la que el poeta exhibía sus dolores solitarios (pero el dolor solitario no existe, “un corazón solitario no es un corazón”) como el burgués exhibe sus coches y sus queridas. Esta poesía, esta cultura generada por el pueblo es la única que puede constituirse verdaderamente como tal: “En España —escribió célebremente— todo lo que no es folclor es pedantería”.

Machado reflexionó con marcada intensidad sobre la poesía popular, pero no alcanzó a darnos de ella una descripción estricta, una definición que permitiera fundar un estudio riguroso de su lenguaje, sus valores expresivos y sus representaciones ideológicas. Más emoción que espíritu de sistema, más necesidad vital que distanciamiento crítico, Machado nos entregó un conjunto de intuiciones y propósitos, una brecha esperanzada. Situado dentro de los límites de su formación romántica —límites de los que tuvo una dramática conciencia— fue un romántico subversivo, un poeta que debió abandonar el verso para exponer en prosa su compromiso con el presente y sobre todo en ese futuro en

el que el pueblo asumiría el papel protagónico, realizaría la verdad humana.

Pero no se trata de alimentar un entusiasmo que siempre resultará sospechoso. No se trata, por ejemplo, de abandonarse a la facilidad de una crítica —más bien de una corriente de opinión— que, opuesta a esta tradición española, se propone ver en la poesía popular una creación de signo revolucionario, la expresión de una conciencia militante, crítica que descubre en la circulación de estribillos y consignas la literatura del proletariado y en esa literatura el futuro de toda literatura. Porque este tipo de exaltación también causa sus estragos. Lo que debe imponerse aquí es una perspectiva teórica precisa, una decisión de rigor, la búsqueda del método adecuado para dar cuenta de una materia que parece escaparse sin cesar a la posibilidad de un análisis coherente.

No hablaremos ahora de esa hipotética “literatura del proletariado” que, a primera vista, antes que una noción teórica operativa, parece un fruto del apresuramiento. Ciñéndonos al tema de este trabajo, diremos que esa poesía campesina a la que tratamos de referirnos, de ningún modo ofrece muestras de conciencia política sino que por momentos parece mostrar casi lo contrario. La epopeya, por ejemplo, o el romancero español dejan ver un grado de permeabilidad ideológica, un grado tal de adhesión a los valores de la aristocracia, que la visión romántica se hace difícilmente refutable. En realidad, si es posible buscar en la poesía popular un sello de clase, un distanciamiento con respecto a la ideología dominante, no será precisamente recurriendo a los niveles visibles sino a un estudio que nos conduzca a detectar las estructuras inconscientes que han generado su lenguaje, el tipo de sensibilidad, la manera de percibir la relación con el mundo y con el propio lenguaje. Esto presupone un estudio que inicialmente debe vencer tantas dificultades que en verdad podría decirse que se trata de un estudio todavía por fundarse.

Ciertamente, no son pocas las contradicciones que tendrá que aprender a reducir este estudio para enfrentarse a su objeto. Un conjunto de palabras cuyo enlace parece revestirse de tanta simplicidad como ocurre en los versos de este villancico:

Malherida iba la garza
enamorada;
sola va y gritos daba.

Antes de ser analizado obliga a tener en cuenta las siguientes circunstancias:

1) Las palabras que el crítico tiene ante sus ojos han sido arrancadas de su contexto de manera tan violenta que su naturaleza se ha modificado hasta el punto de ser difícilmente recuperable. Palabras para el canto, su entonación implica un uso social, una ceremonia de intercambios en presencia, y a pesar de que —como en este caso— ellas puedan aludir al espectáculo de la soledad, su uso y su destino implican la afirmación de las relaciones sociales. ¿Qué juzgará, pues, el crítico ante palabras que miradas proponen determinados referentes pero que no han sido producidas para ser miradas sino para constituirse como un acto social cargado de convenciones extralingüísticas?

2) Las palabras que el crítico tiene ante sus ojos tienden por eso mismo a presentarse como el signo de un proceso consumado, como la manifestación terminal de un trabajo creador, cuando en realidad no se trata sino de una variación, sino de una de las apariciones de un texto en transformación que ofrece una sucesión y aun una simultaneidad de muestras aproximadas. ¿Cómo se determina el texto? ¿Es el conjunto de las variaciones? ¿Es un proceso anterior a las palabras, proceso continuo del que las construcciones lingüísticas son versiones emergentes?

3) Las palabras que el crítico tiene ante sus ojos se muestran creando un ámbito de relaciones espaciales, se entregan como materia extensa, pero en realidad provienen de una ejecución de la sucesividad, han constituido un ámbito temporal de estímulos sonoros. No esa extensión presente sino aquella sucesividad, no palabra trazada sino palabra pronunciada, no objeto de lectura visual sino de lectura auditiva, el crítico tiene que hacer el esfuerzo de medir (y reducir) las transformaciones que van de un texto oral a un texto escrito. Se trata de dos operaciones de escritura y de lectura cuya naturaleza es diversa y en cierto sentido excluyente. La poesía popular se organiza como escritura sonora y trata al lenguaje en el nivel de su materialidad fónica. Esta escritura implica

un contexto de relaciones sociales, implica una forma propia de participación y receptividad, implica una articulación temporal de la lectura, implica la iniciativa del sonido sobre el sentido, implica la desaparición (la no aparición) del espacio escriturario como un espacio extenso en el que los signos presentan una distribución simultánea, implica la decodificación presente, unánime y múltiple, del espacio social. Estas consideraciones que deben ser resueltas inicialmente permitirán no sólo cubrir las primeras etapas del estudio sino que aportarán elementos que serán de constante utilidad en etapas ulteriores. Así, por ejemplo, la iniciativa del sonido sobre el sentido que puede constituirse en una ley que empiece por explicar determinadas transformaciones del texto, puede orientar también más adelante al investigador haciéndole ver la pertinencia o la ociosidad de sus planteos. En el villancico que hemos citado podríamos preguntarnos si se trata de una estrofa que debe distribuirse en dos líneas (“Malherida iba la garza/ enamorada;/ sola va/ y gritos daba”) pero es probable que esa pregunta desencadene esfuerzos inútiles: en realidad, es secundario el problema de la organización espacial que el copista le dé a las palabras, salvo cuando esa organización pueda oscurecer o modificar la presencia de indicadores sonoros. La vacilación para distribuir gráficamente la estrofa citada se hace en este caso posible por la reiterada presencia de asonancias en *a*, separadas por periodos rítmicos irregulares: *garza*, *enamorada va* (sonido agudo que prolonga la vocal) y *daba*. ¿Reiteración de la rima o combinaciones de rima y aliteración? Esto no plantea, precisamente, un problema de transcripción gráfica sino otro más profundo y general. Pero es claro que en la estrofa siguiente (que reproduciremos para dar además otra evidencia de la soberanía del sonido) cualquier distribución que no dejara los asonantes en los extremos de versos traicionaría toda la estrofa en la que las reiteraciones sonoras se organizan en periodos regulares:

Pisá, amigo, el polvillo
tan menudillo;
pisá, amigo, el polvó
tan menudó.

Pareciera, por lo que llevamos dicho, que el estudio de la poesía popular debiera reducirse a investigaciones de campo a fin de evitar las traiciones que acechan al crítico en la soledad de su gabinete. Sin embargo, es necesario tener en cuenta que aun en este tipo de investigaciones (del más alto valor, sin duda) el crítico puede arrastrar los prejuicios de su formación y que, por otra parte, la exclusividad de las investigaciones de campo —además de las dificultades que puede deparar— reduciría considerablemente el objeto de estudio ya que gran parte del material perdura solamente a través de recopilaciones escritas. No es, pues, nuestra intención sugerir una decisión de ese tipo sino señalar algunas consideraciones determinantes del estudio de la poesía popular, pero además indicar que la observación de los límites no sólo debe preceder a la investigación propiamente dicha sino también —como lo dejamos expuesto— incorporarse a su transcurso orientándola y alimentándola. En efecto: al considerar las limitaciones a que se ve sometido el estudio de la poesía popular hemos debido hacer algunas precisiones sobre las particularidades de su lenguaje y sobre su contexto, precisiones que nos abren paso hacia una definición que a su vez posibilitaría un análisis más amplio y más profundo que de nuevo se volvería sobre la definición enriqueciéndola. Hemos debido establecer la naturaleza y el uso del lenguaje y también la circunstancia de que nunca se está frente a un texto concluido sino ante la variación de un proceso siempre abierto en el que las palabras no asumen una identidad estable sino que se deslizan y traspasan siguiendo la gravedad del sonido. Las palabras, entonces, aparecen como elementos móviles, fluyentes, tratadas en el nivel de su materialidad fónica. El lenguaje no es tanto una cadena de signos como un acontecer percibido desde afuera. El lenguaje es un hecho del mundo, tiene su gravedad, su espesor; su función es la de representarlo, pero sin reconocerse como una entidad diferente sino, por el contrario, agregándose a él. Como los hechos del mundo, las palabras se asocian por semejanzas externas; se trata de palabras que no permiten una apropiación completa, palabras cuya identidad y cuyo último sentido permanecen en la indeterminación y que se

De Baldi tomé entonces el término de “escuela poética popular”, que remite a un fenómeno compacto y limitado en el tiempo y el espacio y que a la vez contiene en sí otro de los aspectos para mí esenciales —aunque no exclusivos— de todo arte popular: su carácter colectivo y consustancialmente anónimo; la posesión de un repertorio común de recursos y procedimientos al que una y otra vez acuden los creadores y los recreadores de los productos concretos; la perduración de esos productos, unida a su variación continua, siempre dentro de los límites de la “escuela”; la permeabilidad, pese a todo, del repertorio común de la escuela popular, a veces abierta incluso al influjo del arte culto. Margit Frenk

[Fragmento de la entrevista realizada por José Amezcua y Evodio Escalante que se publicó en el volumen *Homenaje a Margit Frenk*, publicado por la UAM y la UNAM en 1989.]

reúnen entre sí por una analogía que las entrega como una variación, una aproximación cambiante. El lenguaje, entonces, más que una red de significaciones, es una red de indicios, de símbolos; la expectativa de otra realidad soberana y ausente. La experiencia de ese lenguaje es en el fondo la experiencia de una íntima extrañeza, la búsqueda de un espacio de significaciones ajenas. Se trata de la experiencia de una clase que debe vagar en el afuera de la cultura, en la exterioridad de un lenguaje y de un mundo que no permiten la apropiación. La gramática que preside la articulación de las palabras es la misma que articula los fenómenos del mundo: su ley es la incertidumbre, la indeterminación. De ahí el acontecer y la variabilidad, esas asociaciones de la extrañeza; de ahí esas contracciones que reúnen el sonido con el sonido, el árbol con el sexo. De ahí lo que con un vocablo moderno podríamos llamar (pero entre comillas) el “surrealismo”. Los objetos del mundo intercambian sin cesar su identidad, fluctúan sobre un fondo ilimitado: una flor es una flor, pero al mismo tiempo su negación, otra cosa, la pasión o el olvido; el agua fluyente puede ser un arroyo y sin dejar de serlo entregarse con otra identidad que niega la primera, ser, por ejemplo, una conciencia que ha comenzado a enturbiarse, un llamado, una espera. Promesa y al mismo tiempo rechazo de la apropiación afectiva, el mundo es esa tensión ingobernable cuya materia es también la materia de los sentimientos: materia íntima pero desconocida,

soberanía que implica el sometimiento a los designios de la fatalidad, poder omnipresente. Los objetos del mundo (incluido el lenguaje) son esos símbolos, esos mensajeros que parecen llegados para hablar de otra realidad, pero que finalmente no entregan su secreto. En este universo de lo incierto tampoco la conciencia consigue ubicación; el tiempo y el espacio se dilatan y contraen y sin cesar la rechazan. Tenemos que escribir la palabra surrealismo entre comillas para marcar la diferencia: no se trata aquí de la experiencia de una conciencia que, dueña de sus actos, decide olvidarse de sí para penetrar hasta el fondo; se trata más bien de lo contrario, de un rechazo hacia afuera.

Sin duda, una muestra única y tan breve como el villancico al que nos hemos referido no nos podrá ofrecer una certeza concluyente. Sin embargo, aunque en forma provisional, podemos introducir algunas observaciones (que deberían ser corroboradas en análisis más amplios) sobre su lenguaje: el objeto que se describe (sujeto del enunciado) es una garza que sin dejar de serlo tiene también otra identidad; su dolor es un acontecimiento íntimo pero también un espectáculo contemplado. La conciencia que describe el objeto (sujeto de la enunciación) guarda con respecto a él una relación fluctuante: simultáneamente percibe el drama desde adentro y desde afuera. La conciencia se centra sobre el drama, busca confundirse con él pero también se desplaza, aparece alejada y advirtiéndolo como una cosa distinta.

La fluctuación verbal indica una duración en el pasado, una relación de intimidad (“iba”, “daba”) y al mismo tiempo una distancia presente (“va”). El último verso señala bien la ambivalencia: “sola va y gritos daba”: hay aquí dos espacios, el espacio de la contemplación y el espacio del drama, espacio que se dilata y se contrae; hay un tiempo que se escinde en dos movimientos contradictorios: un pasado que se adentra en la conciencia, un presente que se aleja hacia el mundo. La indeterminación del lenguaje es la misma que preside los desplazamientos de la conciencia y la percepción del mundo.

Ahora bien: si de acuerdo con lo observado en un comienzo tratamos de reintroducir este villancico en el contexto que le es inherente, si consideramos que esa red de símbolos no se dirige a la soledad de una mirada sino a una suma de participaciones simultáneas y sucesivas, a un auditorio siempre presente que la completa y enriquece, si consideramos que la simple entonación del villancico es un acontecimiento social, la búsqueda de un asentimiento, y que su destino no es la contemplación sino el uso inmediato, podremos sacar por los menos dos conclusiones: se trata de una poesía “hecha por todos” y no propone el espectáculo de una pasión individual segregada sino la experiencia de un grupo humano homogeneizado por su actividad material y por sus representaciones del mundo.

Desde luego, sería inútil tratar de ocultar el carácter de generalidad de estas observaciones, incluso el hecho de que varias de ellas puedan quizá aplicarse no sólo a la poesía popular sino a una extensión más amplia de la producción literaria. Pero ante un objeto que reviste tal complejidad, tal vez estas observaciones puedan constituir un principio a partir del cual se haga posible un estudio progresivamente estricto que vaya determinando qué clase de construcciones verbales pueden definirse como “poesía popular”, cuáles son sus características, en qué sistema de representaciones ideológicas se ha fundado su lenguaje.

NOTA

1. Antonio Sánchez Romeralo, *El villancico*, Gredos, 1969, p. 288.

Casa y plaza pública: reflexiones sobre educación, cultura y política

☞ **Enrique González Pedrero**

► **Discurso pronunciado por el autor durante la recepción del doctorado *honoris causa* que le otorgó recientemente la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.**

Empezaré relatando a ustedes una vivencia de la infancia: yo aprendí a leer, a escribir y “hacer cuentas” en casa, con mi madre que era maestra. Por tanto, la tensión que se produce entre lo propio y lo ajeno la primera vez que el niño va a la escuela, en mi caso no se produjo muy temprano y, cuando ocurrió, fue menos inquietante.

Salimos fuera, emigramos de Tabasco, cuando mi madre siguió a mi padre, quien se vio obligado a irse por circunstancias políticas adversas. El exterior: no Villahermosa —que era una prolongación de la casa—, sino la ciudad de México fue mi primera escuela. El exilio ocurrió por una rebeldía paterna o, para expresarlo más radicalmente todavía, para salvar la vida. Mi padre tomó una decisión esencial: optó por vivir. Así, cada miembro de la familia cargó con su pedazo de casa a cuestas, y mis hermanos y yo empezamos a vislumbrar que hacer camino era también aprender: era un método para la vida. Para el niño, lo que le pasa cotidianamente es aprendizaje. Ortega lo dice metafóricamente:

De niños fracasábamos siempre que queríamos arriesgar el dedo en el intramundo irisado de la pompa de jabón. El tierno cosmos flotante se anulaba en repentina explosión, dejando sobre el pavimento una lágrima de espuma.

Así empecé a intuir, sin articularlas todavía muy bien, dos circunstancias esenciales: la de *lo interior* y la de *lo exterior*:

lo que con el tiempo sería el *yo* y el *tú*. Y, en verdad, no se trataba de un descubrimiento trivial porque, sin percibir las diferencias, sería difícil entender quiénes somos. Como ha dicho Umberto Eco: no podríamos decir “yo” porque no tendríamos un “tú” con el cual compararnos.

Se aprende a hablar cuando hablas; a pensar cuando piensas; a amar cuando amas; a vivir cuando vives. Por tanto, como sugiere Hans-Georg Gadamer, *educación es educarse; formación, formarse*. O, en palabras de Octavio Paz, que define a la cultura como “el cultivo de la parcela propia”, *cultura es cultivarse*. Está claro, pues, que la cultura, esa dimensión fundamental de la vida, en tanto que nos ayuda a encontrarle significado, a interpretarla, comienza con el aprendizaje de la palabra.

Permítaseme incluir aquí algo que ocurrió muchos años después. Durante mi gobierno, una de las colaboradoras de Julieta, mi mujer, Irena Majchrzak, descubrió un método muy eficaz para enseñar a leer y a escribir a partir del nombre propio. El nombre, como la infancia, es destino. El mundo nace, para cada ser humano, a partir del yo que hay detrás de cada nombre. Partiendo del nombre propio podemos pasar a escribir y leer los nombres de los demás: transitamos a los otros nombres, de los demás hombres, de los animales, de la naturaleza, de las cosas, del cosmos. El nosotros, el ustedes, la humanidad, se nos revelan desde el conocimiento del yo que remite a todos:

El yo es sagrado en la medida que se relaciona con un tú al cual me dirijo, al cual amo, con el cual debato y combato. Y, finalmente, tanto el yo como el tú —dice Carlos Fuentes— se tiene que referir a un nosotros, a una inserción en la sociedad, en la colectividad.

Sentimos bien con nuestro yo, con nuestro ser, es “sentirnos en casa”. ¿En

qué lugar nos sentiremos mejor que en nuestro propio hogar? Así haya lugares más bellos, más ricos, más lujosos que nos hagan guiños y nos tienten, nada como estar en casa: “acceder a la morada”, como quería Hegel. Estar en casa, estar en familia, sentir el calor del hogar, leer en nuestro sillón, significa estar en armonía con uno mismo: *être dans sa peau*, como dicen los franceses. Y eso es, en buena medida, la educación, la cultura. Cultivar el huerto propio pero, también, cultivar la rosa blanca de que hablaba Martí:

Cultivo una rosa blanca
en julio como en enero
para el amigo sincero
que me da su mano franca.

El que ha aprendido a sentirse bien consigo mismo, a ser su primer amigo, podrá sentirse a gusto con los demás: salir de sí para acceder a los otros. Con la amistad de uno mismo comienza la amistad; con el amor a lo propio, comienza el amor (a lo demás y a los demás). *Acceder a la morada* es tener acceso a las palabras y, con ellas, adquirir la posibilidad de formar nuevas palabras, de poseer un lenguaje, de comunicarnos, no sólo con la voz sino con la palabra escrita, *a través de* y *con* los libros: es acceder al pensamiento propio, al juicio formulado con criterios personales, algo que por siglos trascendió a cada ser humano individual porque esa facultad se depositaba en las instituciones.

La educación grecorromana se fundó en el ideal del ciudadano cultivado; la cristiana, en un paradigma o ideal moral que se ofrecía, por lo menos en la doctrina, a todos los hombres. La Iglesia se encargó de educar y moldear, de la cuna a la tumba. La concepción moderna es una busca permanente, en la medida en que las metas cambian día con día. Desde el Siglo de las Luces se creyó que el progreso del saber conduciría al progre-

so moral de la humanidad. Victor Hugo lo formuló generosamente: abrir una escuela es cerrar una prisión. Hoy sabemos, por desgracia, que el mucho saber no equivale necesariamente a la mucha bondad. Tampoco a la paz ni a la piedad. Somos menos optimistas.

André Malraux, un escritor caro a mi generación, apuntó que hace falta toda una vida para formar a un hombre y, una vez construido, ese hombre está listo para morir. Formación es *dar forma*. Educación no es transformar al ser sino descubrirlo: desvelarlo, proporcionarle los elementos para que la persona se dé forma a sí misma. Jesús Reyes Heróles solía repetir que *forma es fondo*. Pensaba en la política, pero esa fórmula es válida, igualmente, para la educación y la vida.

Un hombre educado, con experiencia de la vida, es un hombre cuidadoso de las formas, que emplea con precisión el lenguaje, respetuoso de los demás. Para ello hay que empezar por el respeto de uno mismo, de lo que se es, de lo que se representa.

Platón dejó dicho que muchos griegos creían firmemente que Homero había formado a la Hélade. Leyéndolo, pues, se aprendía a gobernar y a dirigir los negocios humanos y no podía hacerse cosa mejor que regirse por sus preceptos. Pues bien, en la obra de Homero hay un personaje que me seduce: Odiseo, mejor conocido por Ulises, como lo llamarían los romanos, el legendario rey de Ítaca: el más astuto de los que marcharon contra Ilión, Troya, cantada en la *Iliada*, y descubierta para nosotros, en el siglo XIX, por Heinrich Schliemann. A Ulises se le atribuyen, según la tradición, las más altas dotes de inteligencia, astucia, prudencia, imaginación. ¿Quién no recuerda el caballo de Troya?

El regreso del héroe a casa es narrado en la *Odisea*. En Ítaca le esperan su afligido padre Laertes, su mujer Penélope, su hijo Telémaco y su fiel perro Argos. Sin embargo, antes de asentarse definitivamente en su palacio, Ulises habrá tenido que hacer una larga travesía y que vencer muchos obstáculos. Un episodio cautivador es su encuentro con las sirenas, esos seres que por su belleza y la musicalidad de sus voces hechizaban a los marinos, atrayéndolos hacia el mar y la muerte. Sabemos que Ulises, atado al mástil de su embarcación, no sólo se extasió con la belleza de las sirenas sino



que pudo darse el lujo de escuchar sus cantos y de asimilar aquella experiencia como parte valiosísima de su acervo personal. No fueron, pues, las sirenas quienes atraparon a Ulises sino él quien se las ingenió para atraerlas y supo conservar su canto en la memoria, para deleitarse después cuantas veces le placiera recordarlas. ¿Cómo lo logró? Limitándose:

Limitarse es la verdad, la autenticidad de la vida. Por eso —dice Ortega— toda vida es destino. Si fuese nuestra existencia ilimitada en formas posibles y en duración, no habría destino.

En todas las circunstancias de la vida, y muy especialmente cuando se ejerce algún poder, la sensatez y la madurez consisten en saber autolimitarse, autocontrolarse. Los cantos de las sirenas pueden ser de diversa naturaleza: saber escucharlos sin caer en sus redes es quizás una de las más valiosas experiencias educativas que un hombre con vocación política puede asimilar a su proceso de realización como ser humano cabal.

Señoras y señores: el mundo se transforma y cada día, como un vehículo desbocado, marchará más de prisa por un camino sin señales prudentes, con todos los riesgos que la velocidad vertiginosa supone. ¿Sabremos manejarlos en este tiempo en el que nada se parece a lo que era? Confieso que no siempre soy optimista. Pero si logramos imitar a Ulises, preservar el dominio que él tuvo sobre sí mismo, limitarnos, sobreviviremos al canto de las sirenas de la tecnología, de lo global, del desorden prevaleciente y de un planeta en plena ebullición. Quizá, si todo eso ocurre, lleguemos con bien a Ítaca.

Pero para ello hay que tener voluntad, conciencia y memoria histórica. Hay que aprender de los errores del pasado, único tiempo que realmente existe: el presente está configurándose con nuestros actos y, cuando parece cuajado, ya pasó; el futuro es pura esperanza y expectativas o falta de ellas: todavía *no es*. Aprender de los errores, de los propios y de los ajenos, es algo que enseñan la historia y la cultura. Quien no aprende de sus propias fallas, no ha aprendido nada de la vida.

Para terminar, regreso a la vivencia personal del origen. Ya he dicho que aprender es aprenderse. Pero ese aprendizaje nos lleva necesariamente al exterior, a la calle, a la plaza, a la ciudad: a la *polis*. La escuela es sólo un lugar de tránsito en la educación: la casa y la plaza pública son las escuelas definitivas. La educación será influida en sus aspectos cardinales por la sociedad y, a un tiempo, la organización social será condicionada por la educación de los individuos que la integran. Refiriéndome al exilio que nos llevó de la patria chica a la mayor, ya he apuntado que todo ello se debió a la política. A la caída del régimen de don Tomás Garrido Canabal la familia tuvo que abrirse paso en rumbos lejanos que, poco a poco, se volverían también nuestros. Primero en la ciudad capital y luego en Guerrero, en Chilpancingo y en Acapulco. Así se me impregnó en los sentimientos de infancia, en la atmósfera cotidiana, en el paisaje más íntimo, una propensión, yo diría que natural, por la política. Lo que pudo ser aflicción se volvió afección y afición, acaso en el ánimo de asumirla como un desafío, en el afán de ejercerla retando a la oscura fatalidad que muchas veces conlleva, la que había tocado demasiado de cerca a mi propia familia.

Nací, pues, en medio de la política y viví sus efectos. Una parte importante de mi vida se penetró de *polis*: el destino, lo que me habría marcado como fatalidad, se me volvió vocación. Siguiendo ese llamado, el estudio de la política me descubrió el ancho mundo de la cultura. Y puesto que la política es parte de la cultura y los libros son parte de la casa, una y otros me revelaron que el hombre es libertad —lo contrario de la fatalidad: saber decidir, en cada momento de la vida, lo que hemos de *hacer* para *ser*—. Porque lo importante del *hacer* es

llegar al ser, no por tener que ser, ni por un deber ser. El ser es un devenir, un *faciendum*, un gerundio, como decía Ortega.

A propósito de la política y de los libros quiero citar una carta que no deja de emocionarme cuando vuelvo a leerla: la que envió Nicolás Maquiavelo un 10 de diciembre de 1513, a Francesco Vettori. Después de sus faenas cotidianas, Maquiavelo escribe:

Llegada la noche, me vuelvo a casa y entro en mi estudio; en el umbral me quito la ropa de cada día, llena de barro y de lodo y me pongo paños reales y curiales. Vestido decentemente entro en las antiguas cortes de los antiguos hombres donde —recibido por ellos amistosamente— me nutro con aquel alimento que *solum* es mío y para el cual nació: no me avergüenzo de hablar con ellos y de preguntarle por la razón de sus acciones y ellos con su humanidad me responden; durante cuatro horas no siento pesar alguno, me olvido de toda preocupación, no temo a la pobreza, no me da miedo la muerte...

Transformar a la fatalidad en libertad, ya lo he dicho, fue el problema de problemas que tuve que enfrentar: mi “cuadratura del círculo”. Vivir, escindiendo, entre el llamado de la cultura y el oficio de la política, complicándome sin cesar la vida. Pero, ¿acaso no es eso lo más estimulante de nuestra condición? ¿Quizás Ulises debió quedarse en Ítaca, para que Penélope no tuviera que tejer aquella tela que destejía por las noches aguardando el regreso de su marido? La historia de Odiseo y su travesía pedagógica, incluyendo el encuentro con las sirenas, es una de las más vigentes metáforas de la condición humana, del proceso que conduce a cada ser al encuentro consigo mismo. Sin todas y cada una de las experiencias que hicieron su dura y prolongada educación, Ulises no seguiría comunicándonos, 28 siglos después, tan profundas y vigentes lecciones acerca de la naturaleza humana y su perfeccionamiento y pulimento, en y a través de la cultura.

Dice Aristóteles en *La política*:

La comunidad perfecta de varias aldeas es la *polis* que tiene, por así decirlo, el extremo de toda suficiencia y

que surgió por causa de las necesidades de la vida, pero existe ahora para vivir bien... De todo esto resulta, pues, que la ciudad es una de las cosas naturales, y que el hombre es por naturaleza un animal político y que el apolítico por naturaleza y no por azar o es mal hombre o más que hombre, como aquel a quien Homero increpa: sin tribu, sin ley, sin hogar. Porque el que es tal por naturaleza es además amante de la guerra, como una pieza aislada en los juegos.

Esos “amantes de la guerra” que actúan “como una pieza aislada” en medio del juego, van a darle al mundo, todavía, muchos dolores de cabeza. Pero si el orbe sobrevivió al primer imperio romano, esperemos que los valores democráticos que contradicen a la voluntad imperial ayuden ahora a corregir los desatinos de quienes juegan en el tablero mundial como piezas aisladas y a salvaguardar, con la inteligencia de la política y no con la violencia ciega de las armas, los destinos de la humanidad.

Quiero concluir este discurso expresando que si la educación es la única mudanza de la realidad, en la medida en que conduce al hombre al cumplimiento de lo que verdaderamente es, y la educación es, además, *social*, la ciencia de transformar a las sociedades es la pedagogía. Por tanto, como dice Ortega, “antes llamábamos a esto política: he aquí, pues, que la política se ha hecho para nosotros pedagogía social”. Una pedagogía democrática que conduzca a una sociedad racionalmente organizada, a una sociedad en la que las decisiones políticas se adopten a través de un diálogo en el que la razón debe estar siempre presente.

Si la cultura, el cultivo del huerto propio, es ser, “estar en casa”, política, literalmente, es *estar en la polis*. Y Tabasco es, para mí, casa y *polis* —casa y plaza pública—. Hoy sé bien que no es posible la casa sin la *polis*: ser sin los demás. Soy, pues, un ciudadano que se complace en hallar su morada en la ciudad. Ahora bien, darle su tiempo al tiempo me ayudó a atenuar mi contradicción vital. De modo que ahora estoy al margen de la política militante: “Ni quito ni pongo rey”, como sugiere sabiamente una antigua expresión, dedicado exclusivamente a tareas académicas y de investigación,

en el CRIM de la Universidad Nacional Autónoma de México y en la Facultad de Ciencias Políticas.

Lo que no quiere decir que no me importe el destino profundo de este país. ¡Claro que me duele México! De ahí que, de cuando en cuando, vaya dejando en letra impresa mis reflexiones sobre la actualidad. Me preocupa la cortedad de visión que, a veces, parece caracterizar a la política nacional. Pero confío en que en breve las nuevas generaciones —porque está ocurriendo un cambio generacional acorde con el cambio de época histórica— pongan manos a la obra y se dispongan a articular lo que hoy está disperso y desordenado: a crear las nuevas instituciones, a construir el Estado social y democrático de derecho, el Estado plural que necesita el país plural para sobrevivir en este difícil y complicado siglo XXI. Sin olvidar jamás que la verdadera política es siempre no la que divide, sino la que junta.

Es muy gratificante regresar a Ítaca: y ya en casa, es reconfortante poder agradecer la distinción que ahora me confiere mi *alma mater*, el que ayer fue Instituto Juárez, hoy Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Muchas gracias, señor rector, Jorge Abdó Francis, por este benevolente y muy honroso doctorado *honoris causa* que este día se me otorga. No sólo aprecio el gesto de la Universidad y del Consejo Universitario sino que lo valoro y lo tengo en la más alta estima y así lo expreso ahora de todo corazón. En verdad, Tabasco me ha dado mucho, y no sólo hoy. Mi agradecimiento a la Universidad Juárez Autónoma de Tabasco. Mi hondo reconocimiento a Tabasco.

Y a ustedes, señoras y señores, amigos que hoy me acompañan, muchas gracias por su presencia y también por su paciencia, de la que estoy abusando. Muchas gracias.

Villahermosa, Tabasco,
13 de junio de 2003.





FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

• DIRECTORIO DE FILIALES •

mmichaus@fce.com.mx - ventasinternacionales@fce.com.mx
 Carretera Picacho-Ajusco, 227, Col. Bosques del Pedregal, Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.
 Tels.: 5227-4626, 5227-4628, 5227-4672. Fax: 5227-4698 • Página en internet: <http://www.fondodeculturaeconomica.com>
 Almacén: José Ma. Joaristi, 205, Col. Paraje San Juan, México, D. F.
 Tels.: 5612-1915, 5612-1975. Fax: 5612-0710

ARGENTINA	BRASIL	COLOMBIA	CHILE
Fondo de Cultura Económica de Argentina, S. A. Alejandro Katz	Fondo de Cultura Económica Brasil, Ltda. Isaac Vinic	Fondo de Cultura Económica Ltda. (Colombia) Juan Camilo Sierra	Fondo de Cultura Económica Chile, S. A. Julio Sau Aguayo
Sede y almacén: El Salvador 5665 1414 Capital Federal, Buenos Aires Tel.: (5411) 47771547 Fax: (5411) 47718977 ext. 19 fceak@attglobal.net info@fce.com.ar www.fce.com.ar	Sede, almacén y Librería Azteca: Rua Bartira, 351, Perdizes, São Paulo CEP 05009-000 Brasil Tels.: (5511) 36723397 y 38641496 Fax: (5511) 38621803 aztecafondo@uol.com.br	Sede, almacén y librería: Carrera 16, 80-18 Barrio El Lago, Bogotá, Colombia Tel.: (571) 5312288 Fax: (571) 5311322 fondoc@cable.net.co www.fce.com.co	Sede, distribuidora y librería: Paseo Bulnes 152, Santiago de Chile Tels.: (562) 6972644 6954843 • 6990189 y 6881630 Fax: (562) 6962329 jsau@fce.tie.cl fchile@ctcinternet.cl distribucion@fce.tie.cl libreria@fce.tie.cl

ESPAÑA	ESTADOS UNIDOS	GUATEMALA	PERÚ	VENEZUELA
Fondo de Cultura Económica de España, S. L. Juan Guillermo López	Fondo de Cultura Económica USA, Inc. Benjamín Mireles	Fondo de Cultura Económica de Guatemala, S. A. Sagrario Castellanos	Fondo de Cultura Económica del Perú, S. A. Carlos Maza	Fondo de Cultura Económica de Venezuela, S. A. Pedro Juan Tucut Zunino
Librería México: C/Fernando El Católico, 86 Conjunto Residencial Galaxia Madrid, 28015, España Tels.: (3491) 5432904 y 5432960 Fax: (3491) 5498652 www.fcede.es jglopezfce@terra.es	Sede, almacén y librería: 2293 Verus St. San Diego, CA. 92154, Estados Unidos Tel.: (619) 4290455 Fax: (619) 4290827 bmireles@fceusa.com www.fceusa.com	Sede, almacén y librería: 6ª Avenida, 8-65, Zona 9 Guatemala, C. A. Tels.: (502) 3343351 3343354 • 3626563 3626539 y 3626562 Fax: (502) 3324213 scastellanos@fceguatemala.com vgil@ceguatemala.com hzavala@ceguatemala.com	Jirón Berlín 238, Miraflores, Lima, 18, Perú Tels.: (511) 2429448 4472848 y 2420559 Fax: (511) 4470760 carlosmazap@yahoo.com fce-peru@terra.com.pe Librerías del FCE en Perú: * Berlín 238, Miraflores * Comandante Espinal 840, Miraflores * Jirón Julín 387, Trujillo	Sede y Librería Solano: Av. Francisco Solano entre la 2ª Av. de las Delicias y Calle Santos Ermini, Sabana Grande, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 7632710 Fax: (58212) 7632483 solanofc@cantv.net Librería Fondo de Cultura Económica: Edif. Torre Polar, P. B., local "E" Plaza Venezuela, Caracas, Venezuela Tel.: (58212) 5744753 Fax: (58212) 5747442
Almacén: Vía de los Poblados, 17, Edificio Indubuilding-Goico 4-15, 28033, Madrid Tel.: 91 7632800/5044 Fax: 91 7635133 fcespvent@interbook.net				

• NUESTRAS LIBRERÍAS •

ALFONSO REYES
 Carretera Picacho-Ajusco 227,
 Col. Bosques del Pedregal,
 México, D. F.,
 Tels.: 5227 4681 y 82

OCTAVIO PAZ
 Miguel Ángel de Quevedo 115,
 Col. Chimalistac,
 México, D. F.,
 Tels.: 5480 1801 al 04

EN EL IPN
 Av. Politécnico esq. Wilfrido
 Massieu. Col. Zacatenco,
 México, D. F.,
 Tels.: 5119 1192 y 2829

FRAY SERVANDO TERESA DE MIER
 Av. San Pedro 222,
 Col. Miravalle, Monterrey, N. L.,
 Tels.: 8335 0319 y 71

DANIEL COSÍO VILLEGAS
 Avenida Universidad 985,
 Col. Del Valle,
 México, D. F.,
 Tel.: 5524 8933

JUAN JOSÉ ARREOLA
 Eje Central Lázaro Cárdenas 24,
 esq. Venustiano Carranza,
 Centro Histórico,
 Tel.: 5518 3231

UN PASEO POR LOS LIBROS
 Pasaje Zócalo-Pino Suárez
 del Metro,
 Centro Histórico, México, D. F.,
 Tels.: 5522 3016 y 78

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ
 Av. Chapultepec Sur 198,
 Col. Americana, C. P. 44140,
 Guadalajara, Jalisco,
 Tels.: 3615 1214
 con 10 líneas

NOVEDADES Y SUGERENCIAS DE NUESTRO CATÁLOGO •

• CHARLES A. HALE
La transformación del liberalismo en México a fines del siglo XIX
Sección de Obras de Historia

Más que en las acciones de los políticos posteriores a la Reforma, el presente estudio se centra en las ideas de la elite intelectual y cuasigubernamental —lo que Hale llama el *establishment* liberal— y profundiza en la transformación del liberalismo en el México de fines del siglo XIX debido a la influencia de la filosofía positivista.



• WILLIAM L. SIEMENS
Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis
Colección Tierra Firme

La presente obra es un libro básico para comprender el hacer poético del escritor colombiano. Viajero incansable, creador del personaje Maqroll, Mutis se ha mostrado como ese íntimo creador que media su concepción del mundo entre la civilización cristiana occidental, para él perdida, y el reto para reconstruirla a través del “orden”, una palabra clave en su escritura.

• SERGIO PITOL
De la realidad a la literatura
Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes.
FCE/ITESM

Sergio Pitol ha tenido, a lo largo de su larga y fructífera vida, muchas pasiones, entre las cuales una de las más fuertes ha sido la de la literatura rusa. En breves pinceladas nos lleva de la mano a descubrir aspectos poco conocidos o incluso inadvertidos en la obra de los grandes narradores de esa literatura. Pero este libro es dos libros, o tres, o más, pues contiene también la conferencia magistral sobre Pedro Henríquez Ureña y los coloquios que sobre ambos temas condujo el autor.



• GIOVANNI SARTORI
Videopolítica. Medios, información y democracia de sondeo
Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes.
FCE/ITESM

En 1997 Giovanni Sartori levantó polémica con su obra *Homo videns. La sociedad teledirigida*, según la cual los medios electrónicos de comunicación han generado una suerte de mutación genética en el hombre. Por otro lado, su reflexión en torno a los sistemas políticos lo llevó a interesarse en el sistema político mexicano, particularmente en el reciente debate sobre la reforma del Estado y la transición política de México. Tales son los dos temas de este libro que ofrece una visión global y resumida del pensamiento de este destacado teórico de la ciencia política.

• LUISA VALENZUELA
Escritura y Secreto
Cuadernos de la Cátedra Alfonso Reyes.
FCE/ITESM

“No hay literatura sin Secreto”, dice Luisa Valenzuela, en su estilo mordaz, agudo, siempre entre guiños y complicidades. Detrás de cada palabra se esconde el misterio, un laberinto en el que todo puede suceder: de la pasión a la ternura; del crimen a la sublevación. Encontrar el hilo conductor, salvador, descifrador, o ahondar sus diversidades, es papel de quien aspira a lo literario, bien como escritor, bien como lector.



• CLAUDE ALLÈGRE
La derrota de Platón o la ciencia en el siglo XX
Obras de Ciencia y Tecnología

Gracias a la habilidad que alcanzó el ser humano de poder manipular la naturaleza a lo largo del siglo XX, los misterios de la vida comenzaron a develar sus secretos. Esta transformación del saber es lo que, según el autor, ha hecho que la historia natural complete a la historia humana, que se escinda la tradicional división fronteriza entre las ciencias humanas y las ciencias naturales y que se pueda hablar de una derrota del tradicional conocimiento platónico anterior al siglo XX, en el sentido de que sí es posible captar la realidad, la única que conocemos hasta el momento, que es la de la materia que nos rodea y de la cual formamos parte.

• VICENTE T. MENDOZA
La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología
Colección Tezontle

El acervo de la música popular mexicana tiene en el trabajo de Vicente T. Mendoza su mejor vía de difusión hasta la fecha; la fuente de consulta más seria y el conocimiento monográfico más extenso y pormenorizado. Este libro de Mendoza emprende un estudio de carácter antológico y monográfico consagrado a la canción lírica de nuestro país y, desde la perspectiva de la actualidad, su labor de recopilación adquiere un perfil de gran tarea de rescate y ordenamiento.



• WALTER J. ONG
Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra
Sección de Obras de Lengua y Estudios Literarios

En los años recientes, señala el autor, se han descubierto algunas diferencias entre las formas de manejar el conocimiento y la verbalización entre las culturas orales y aquellas que cuentan con un sistema de escritura. En este sentido, este libro está dedicado, principalmente, a desentrañar los cambios que sufre una cultura oral en el orden del conocimiento y la expresión a causa de la escritura.

Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV al XVII)



Margit Frenk

La Edad Media de la Península Ibérica produjo un maravilloso tesoro de canciones populares. Pero sólo lo conocían, en sus diversas regiones, los pastores y, en general, los habitantes del campo, que las cantaban durante sus faenas diarias y sus fiestas. Para la aristocracia y para los habitantes de las ciudades, esas canciones no valían la pena.

Pero el Renacimiento trajo consigo una súbita valoración de aquellas composiciones, como música y como poesía. Gracias a esta valoración se nos ha conservado en manuscritos e impresos una gran parte de aquel tesoro, que de otra manera se habría perdido.

Mas para hablar de un "conjunto" ha sido necesario que en épocas modernas surgiera nuevamente un interés por aquellas canciones populares de origen medieval. Esto ocurrió principalmente a partir del siglo XX, en que empezaron a conocerse las cancioncitas musicadas por ciertos polifonistas de tiempos de los Reyes Católicos, por los vihuelistas de las siguientes décadas, utilizadas por muchos poetas del XVI y del XVII y las citadas por dramaturgos como Gil Vicente o, tiempo después, Lope de Vega. Se vio entonces que todos esos "materiales" se hallaban dispersos en centenares de fuentes de esos dos siglos. Las antologías que se iban publicando sólo alcanzaban a incluir una porción pequeña de todo aquel caudal, el cual estaba pidiendo a voces que alguien se dedicara a explorarlo.

Fue eso, junto con el placer estético que le causaban aquellos poemitas, lo que llevó a Margit Frenk a dedicarse durante varias décadas a recorrer toda clase de fuentes antiguas para ir organizando



todo lo que tenía visos de haber pertenecido al folclor lírico medieval. Fruto de esta paciente y minuciosa labor fue el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, publicado en 1987 y reimpresso en 1990. Tras largos años de trabajo, la notable filóloga e hispanista Margit Frenk nos brinda ahora este *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Aunque su punto de partida es el viejo *Corpus*, la abundancia de textos intercalados, la gran cantidad de fuentes añadidas, de variantes desconocidas y de nuevos materiales para los varios apartados de las notas, la adición de tres índices y un prólogo mucho más detenido, convierten esta obra en un nuevo libro que, a la vez que parte de otro, se aleja de él y lo suplanta. Las 1 250 páginas del *Corpus* han pasado a ser 2 208 en el *Nuevo corpus*, publicado en dos volúmenes. Debido a la envergadura de la obra, esta edición del *Nuevo*

corpus es resultado de la suma de esfuerzos institucionales entre la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica.



Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM/El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 2003, 2 vols.

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN GUADALAJARA:** Librería José Luis Martínez, Avenida Chapultepec Sur 198, Colonia Americana, Guadalajara, Jalisco, Tels.: (013) 3615 1214, con 10 líneas •

• **NUESTRA DELEGACIÓN EN MONTERREY:** Librería Fray Servando Teresa de Mier, Avenida San Pedro 222, Colonia Miravalle, Monterrey, Nuevo León, Tels.: (018) 8335 0371 y 8335 0319 •



ORDEN DE SUSCRIPCIÓN

Señores: sírvanse registrarme como suscriptor de *La Gaceta* por un año, a partir del mes de: _____

Nombre: _____
Domicilio: _____
Colonia: _____
Ciudad: _____ C. P.: _____
Estado: _____ País: _____
E-mail: _____

• **SUSCRIPCIONES NACIONALES:** Remitir cheque a favor del Fondo de Cultura Económica por costos de envío por la cantidad de \$150.00. O, en su caso, ficha de depósito al fax (55) 5449-1827. Este depósito deberá hacerse a la cuenta No. 51908074799 del Banco Santander Mexicano, sucursal 07, plaza 001.

• **SUSCRIPCIONES AL EXTRANJERO:** Adjuntar giro postal o cheque por la cantidad de 45 dólares.

(Llene esta forma, recórtela y envíela a la dirección de la casa matriz del FCE: Carretera Picacho-Ajusco, 227; Colonia Bosques del Pedregal, Delegación Tlalpan, C. P. 14200, México, D. F.)
www.fondodeculturaeconomica.com

