Dimensiones múltiples de lo popular en América Latina

Gloria Chicote
Claudia Carranza
Coordinadoras



Dimensiones múltiples de lo popular en América Latina

COLECCIÓN INVESTIGACIONES

DIMENSIONES MÚLTIPLES DE LO POPULAR EN AMÉRICA LATINA

Gloria Chicote
Claudia Carranza
(coordinadoras)

EL COLEGIO
DE SAN LUIS

398.2
D582

Dimensiones múltiples de lo popular en América Latina [Libro electrónico] / coordinadoras Gloria Chicote, Claudia Carranza. — 1ª edición. — San Luis Potosí, San Luis Potosí, 2025.

1 recurso en línea (309 páginas): Incluye fotografías a color — (Colección investigaciones).

Incluye índice, notas a pie de página, bibliografía al final de cada capítulo.

ISBN de El Colegio de San Luis (978-607-2627-54-3) pdf.

1. Literatura popular — Historia y crítica. 2. Oralidad en la literatura. 3. Tradición oral.

Esta obra fue dictaminada por evaluadores externos a
El Colegio de San Luis por el método de doble ciego.

Primera edición: 2025.

Diseño de la portada: Maygualida Alba Aguilar.

Ilustración de la portada: *Don Rolitas*, Ángel Pahuamba Velázquez.

Apoyo técnico: Ricardo Briones Hernández.

© Gloria Chicote, Claudia Carranza, coordinadoras.

D.R. © El Colegio de San Luis
Parque de Macul 155
Fracc. Colinas del Parque
San Luis Potosí, S.L.P., 78299

ISBN 978-607-2627-54-3

Editado y hecho en México.

ÍNDICE

Introducción
Gloria Chicote y Claudia Carranza 9

I. Formatos y medios

Los cancioneros callejeros como soporte para la construcción del nacionalismo posrevolucionario
Mercedes Zavala Gómez del Campo 27

El pulque en los impresos de Vanegas Arroyo: teatro, canción lírica y adivinanza
Lilia Cristina Álvarez Ávalos 63

II. Personajes y representaciones

Representaciones de la mujer en los impresos populares mexicanos y argentinos (siglos xix-xx)
Nora Danira López Torres 81

¿Quién mató a quién? La caracterización del criminal en la literatura popular impresa chilena del puente entre siglos
Félix Joaquín Galván-Díaz 107

Crímenes familiares en impresos populares de España y México (siglo xx)
Grecia Monroy Sánchez 143

III. Héroes y parodias

La parodia de un héroe de corrido. De cómo Juan Charrasqueado se convirtió en un pepino enamorado
Fernando A. Morales Orozco 183

Los otros viajes de Telémaco: recursos, funciones e intertextualidad en dos aleluyas del siglo xix
Mayra Patricia Castañón Dávila 203

IV. El mal y sus personificaciones

La serpiente, personificación de lo maligno en la lira popular chilena (siglos xix-xx)
Dagoberto López Castro 231

«¿Te gusta hacer así, como el diablo? / pues hoy día no me ganas ni de maldición, ni de milagro»: el uso de algunos tópicos y personajes de la religiosidad popular en el *freestyle* iberoamericano
Karla J. Carreón Tapia 255

La voz del diablo en diferentes ejemplos de la lira popular chilena
Claudia Carranza 277

INTRODUCCIÓN

Gloria Chicote
(Universidad Nacional de La Plata, Conicet)
Claudia Carranza
(El Colegio de San Luis)

Si bien la mirada hacia las manifestaciones de la cultura popular surge durante el Romanticismo alemán como parte de una concepción histórica y filosófica que conecta la génesis de las naciones europeas con la formación de prácticas culturales que se proyectan hasta nuestros días, las diferentes lenguas fueron concebidas como una maquinaria en la que cada manifestación literaria tenía una función. La literatura popular no escapó de ese engranaje, en la medida en que el concepto en sí mismo se adscribía a la distinción romántica entre «poesía de la naturaleza» *(Naturpoesie)*, aquella creada espontáneamente por el pueblo, y «poesía de arte» *(Kunstpoesie)*, aquella producto de personas doctas formadas en el entorno de la alta cultura.

A partir de entonces se intentó definir una serie denominada «popular», caracterizada como oral, anónima y natural o primitiva, que se oponía a la literatura culta, escrita, de autor, sobre la cual se habría cimentado el edificio de la cultura occidental desde la Antigüedad Clásica. Pero la precisión de la esencia (así como de la existencia) de lo popular no fue tarea menor en el debate planteado por las distintas corrientes teóricas que se sucedieron a partir del Romanticismo. Prueba de las dimensiones de esta tarea es la proliferación de perfectivas que continúan en tensión hasta el presente.

En el transcurso del siglo xx asistimos a la explosión multidireccional de los estudios dedicados a lo que se denomina cultura popular/tradicional. La antropología (Boas, 1911; Malinowski, 1973) y el folklore (Propp, 1972; Dundes, 1964) aportaron esquemas orientados a los procesos de

identificación, recolección y posterior interpretación de las manifestaciones tradicionales; en paralelo, diferentes corrientes lingüísticas, desde el estructuralismo (Jakobson, 1945; Mukarovsky, 1977) hasta la semiótica (Lotman y Escuela de Tartu, 1979), permitieron la consideración de los «artefactos» populares/tradicionales a partir de enfoques múltiples aplicables a distintas áreas de las ciencias sociales. Así, esta «otra» literatura —la tradicional— devino un campo legítimo de estudio y pronto se convirtió en material de laboratorio de variadas perspectivas. La esencia lingüística de las documentaciones, sumada a su rica significación social, volvió los textos literarios en unidades fácilmente decodificables en sus diferentes niveles de articulación, que funcionaron como modelo pasible de transportar a otras disciplinas. Entre todos los denominados géneros tradicionales (Ben-Amos, 1981: IX-XLV), las especies narrativas sirvieron en particular a los enfoques interdisciplinarios debido a sus particularidades estructurales y su multiplicidad temática, que permitieron internarse en los arcanos del mito y el inconsciente colectivo (Segre, 1976 y 1987).[1]

En el concierto de los estudios hispánicos, fue Ramón Menéndez Pidal quien se ocupó tempranamente y con exhaustividad de estos problemas. El designado «padre de la filología hispánica» diferenció, en el enunciado de sus teorías sobre los orígenes de la épica medieval y el romancero, dos tipos diversos de canto: el popular y el tradicional. En el marco de la teoría pidaliana, «popular» se refiere al canto o composición poética de un autor contemporáneo, conocido o anónimo que es recibido por el público como moda reciente y que se propaga con bastante fidelidad, a través de pocas variantes, con conciencia de la autoría. El rótulo «tradicional» designa, en cambio, al canto considerado patrimonio colectivo, cuyo mérito es la antigüedad, canto de los padres y los abuelos, perteneciente a la comunidad que lo repite recreándolo con variantes, sin recordar el nombre del autor primigenio. Con esta distinción, Menéndez Pidal intenta precisar el concepto ecléctico de lo popular que había transmitido el Romanticismo, tomando partido por lo tradicional como la genuina manifestación del pueblo:

[1] El desarrollo del pensamiento de Lévi-Strauss (1968), que parte de la identificación de los elementos estructurantes del género narrativo, está claramente relacionado con los estudios lingüísticos y literarios.

> Estos dos grados tan diversos se confunden bajo el único nombre de canción popular, término sumamente equívoco, causa de continuas confusiones y yerros, que equiparando lo popular simplemente vulgarizado, o hasta lo callejero del momento, se presta a muy falsas deducciones (Menéndez Pidal, 1953: 44).

Menéndez Pidal se manifiesta en contra de la denominación generalizada de poesía popular por considerarla una supervivencia romántica. De acuerdo con sus postulados, toda poesía de autor, aunque popular, es poesía de arte en la medida en que es poesía individual que se opone a la poesía colectiva, tradicional. Por su parte, la poesía tradicional también habría sido en sus comienzos poesía popular, ya que la cadena de transmisiones y recreaciones solo es posible si comienza con una creación individual. El elemento diferenciador sería la antigüedad, el tiempo de vigencia en la transmisión oral y los sistemas de apropiación que determinaron que se olvidara el autor primigenio. La predilección de Ramón Menéndez Pidal por las manifestaciones tradicionales ante las populares (1953: 246 y 438-9) se evidencia tanto en sus postulados teóricos como en su metodología de encuesta y documentación del romancero hispánico. Además, sabemos por sus propias afirmaciones que muchos poemas que él consideraba populares no fueron registrados porque no respondían a los parámetros que él mismo había fijado para el romancero, y por esa razón eran considerados producto de la «decadencia del género».

Esta perspectiva se proyectó en los estudios romancísticos y de literatura popular en su conjunto de todo el mundo hispánico. La misma concepción teórica primó en América en la primera mitad del siglo xx, cuando desde las diferentes instituciones educativas desarrolladas en los jóvenes estados nacionales se propiciaba una construcción de la identidad basada en lo criollo-hispánico, con un importante componente conservador, muy reacio a las innovaciones y vulgarizaciones de procedencia vernácula. Este acervo se localiza en las comunidades rurales y se erige como salvaguardia de los «auténticos valores culturales» frente a la peligrosa invasión de costumbres, lenguas, hábitos de las culturas prehispánicas que permanecían vigentes y las aún más «perturbadoras» costumbres foráneas que traía la masa inmigratoria procedente de Europa y

que se reproducían al amparo de las formas de vida preponderantemente urbanas que imponía la sociedad industrial.

Si bien la impronta pidaliana fue clave para el estudio de la poesía oral hispánica y para sistematizar el abordaje de su género más representativo, el romancero, en la segunda mitad del siglo XX se tornó necesario incorporar nuevas búsquedas teóricas sobre la definición de lo popular y la pretensión de hallar su autenticidad.

En la segunda mitad del sigo XX, estos interrogantes continúan ofreciendo miradas en tensión desde disciplinas y posturas ideológicas disímiles que pueden ser aplicadas al estudio del romancero. Cabe destacar los recorridos de historiadores como Peter Burke (1991), Carlo Ginzburg (1989) y Roger Chartier (1994), que retrotraen la interrogación sobre lo popular a la génesis de la Europa moderna, en conexión con el concepto de clase social, la masificación de la lectura y los mecanismos de apropiación. Asimismo, han sido significativos los postulados de la filosofía política, desde Antonio Gramsci (1967), quien plantea la reflexión sobre lo popular en términos de dominación, rescribiendo la dicotomía entre alta y baja cultura con las categorías de clase dominante y clases subalternas, hasta los trazos de la polémica entre los representantes de la Escuela de Frankfurt, especialmente la visión condenatoria de Theodor Adorno (1984) a la masificación de la cultura y la compleja simpatía con que Walter Benjamin (1989) analiza las modificaciones que se operan en el arte a partir del desarrollo de nuevas tecnologías.[2] Finalmente, en una lista que no pretende ser exhaustiva, se añaden los análisis de antropólogos como Clifford Geertz (1991), su definición de cultura desde una postura integradora dentro de la cual pueden describirse los fenómenos que la constituyen, Néstor García Canclini (1982 y 1990), a partir de su análisis detenido del proceso de encuentro de los estados con las masas promovido por las tecnologías comunicacionales y la dimensión teatral que está implicada en el proceso; semiólogos como Umberto Eco (1968), en su caracterización de apocalípticos e integrados en cuanto a las posibilidades de recepción de la cultura de masas, o la visión de la cultura popular conectada con la parodia y el carnaval que propone Mijail Bajtín (1987). Cada una de estas perspectivas intenta responder

[2] Sobre el complejo juicio de Benjamin hacia los productos culturales de apropiación masiva, véase Costello (2010).

las preguntas básicas referidas a dónde está el pueblo o cuál es el límite entre cultura letrada y cultura popular en una contienda que continúa en nuestros días y que persigue, al decir de Fredric Jameson (1990), el difícil objetivo de definir los productos culturales que hacen felices a las masas. De acuerdo con lo planteado en la mayoría de estos textos, nos enfrentamos a la necesidad de una aproximación dialógica en el sentido de no dogmática, no academicista, en interacción permanente con el objeto, con las diversas disciplinas y con el contexto.

En este abanico de posicionamientos teóricos, debemos intentar definir, aunque sólo sea a efectos de una primera aproximación al problema, los ámbitos de difusión oral e impresa que poseen y han poseído cada uno de estos productos literarios. En tanto las manifestaciones de la literatura tradicional siempre fueron asociadas con la transmisión oral, la ausencia de autor, la reelaboración comunitaria y las formas de vida rurales, el concepto de literatura popular impresa en su misma formulación complejiza la distinción entre lo «popular» y lo «culto» al incorporar un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos: la imprenta. Mientras que, de acuerdo con los postulados románticos, la literatura popular estaba ligada a la difusión oral, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad de nuevas definiciones y precisiones del campo. La literatura popular impresa siempre tuvo una tilde de hibridez, hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó tanto del circuito tradicional como del ámbito letrado. En este sentido, podemos decir que existió por parte de los propios defensores de las manifestaciones literarias populares una gran reticencia a reconocer la disparidad de vías y posibilidades de creación de este fenómeno y los puntos de intersección entre lo «popular» y lo «culto». Se puede incluso agregar que a veces la exaltación misma, la mitificación de lo popular, fue también una forma sutil de marginación ya que aquella distinción pidaliana entre popular y tradicional, nunca tan clara como se pretendía, se difuminaba en los folletos baratos que inundaban el mercado. La literatura popular impresa da cuenta de un proceso complejo al que se incorpora la formación de un nuevo actor social, un público lector masivo y urbano. A partir de la invención de la imprenta comenzaron a difundirse las capacidades de lectura y de escritura a través de un sistema de transmisión del saber que conduce a la cultura de masas.

La incidencia de los paradigmas teóricos descriptos en las dimensiones transespacial y transhistórica de las manifestaciones literarias populares nos conducen a considerar las sucesivas transformaciones operadas en el interior del campo. Con ese propósito en mente, trazamos los recorridos de la literatura popular en la península ibérica, su pasaje a América a partir de la conquista y la colonización, fundamentalmente desde una perspectiva diacrónica que prioriza el fluir de las manifestaciones populares en la literatura iberoamericana en relación con los procesos de oralidad, escritura manuscrita, imprenta. Todo ello se puede apreciar en el presente volumen.

* * *

Este libro es el resultado de un diálogo intenso y continuado que los autores propiciamos a lo largo del último año de trabajo. Todo comenzó en junio de 2022, cuando Gloria Chicote visitó El Colegio de San Luis, como profesora invitada de la Cátedra Manuel Calvillo. Entre las actividades previstas para su estancia en San Luis Potosí, la más importante fue sin lugar a dudas el dictado del Seminario «Las manifestaciones populares en el discurso literario iberoamericano», coorganizado junto con la anfitriona, la Dra. Claudia Carranza.

Pero en realidad el inicio de este intercambio debe retrotraerse a muchos años antes, cuando desde el lejano Cono Sur comenzamos a trabajar en redes latinoamericanas e iberoamericanas los equipos de investigación mexicanos referenciados en el estudio de la literatura y cultura populares, liderados por Margit Frenk (2006) y Mariana Masera (2001) en la Universidad Nacional Autónoma de México, Aurelio González (2015) en El Colegio de México, el equipo del Colsan: Mercedes Zavala (2021), Danira López (2022) y Claudia Carranza (2015), entre otros.

Entre mayo y septiembre de 2022, en el transcurso de 42 horas de clase, distribuidas en una semana presencial y dos semanas virtuales, desarrollamos los puntos del programa propuesto, cuyo objetivo fundamental fue ofrecer a los estudiantes una perspectiva teórico-metodológica innovadora y una ampliación de los objetos de estudio académico: las manifestaciones discursivas de carácter popular que tuvieron lugar en

España y en América Latina durante los siglos XIX y XX, en el momento de la concreción de profundos cambios políticos y culturales.

En las clases partimos de la convicción de que el desarrollo de la literatura popular está íntimamente conectado con los procesos culturales en su conjunto a partir de la diferenciación de dos ejes constitutivos: la ecuación oralidad/escritura (manuscrita/impresa) y la relación entre los circuitos popular y letrado. Se abordaron las diferentes perspectivas teóricas referidas a la cultura popular y se ejemplificó en cada caso con textos que ponen de manifiesto la circulación oral de la literatura en medios rurales, la importancia de la imprenta en la difusión de los textos en los sectores urbanos y la aparición de nuevas tecnologías en la sociedad de masas.[3]

Con este objetivo inicial abordamos, dialogamos y discutimos contenidos relacionados con los alcances teóricos, desde múltiples perspectivas, de términos y conceptos nodales, tales como literatura tradicional, literatura popular, literatura «culta», haciendo hincapié en las antinomias y transversalidades en las definiciones.

En nuestros diálogos analizamos el pasaje de la oralidad a las manifestaciones escritas e impresas, que conectan con nuevas formas de interacción, tales como los cambios en los circuitos de emisión recepción, la difusión de los materiales en nuevos formatos, la iconografía, la comercialización y la relación con nuevos contextos sociales que transitaron desde ámbitos rurales hasta ámbitos urbanos.

El recorrido descrito nos condujo a analizar la irrupción de la cultura de masas en la institución literaria. El nuevo público lector en España, Portugal y América Latina de fines del siglo XIX y comienzos del XX, y llegamos hasta el presente con el análisis de las manifestaciones populares en las redes sociales y en internet.

Este bagaje múltiple se desarrolló en clave comparativa, ya que hubo un gran esfuerzo por parte de todos nosotros en centrar estos interrogantes en nuestros temas de investigación y extrapolarlos a las preguntas que se plantearon en el seminario. Por ejemplo, orientó nuestros debates la comparación de las colecciones de impresos más importantes de México (Imprenta Vanegas Arroyo), Chile (Lyra popular chilena) o el

[3] Los párrafos siguientes son una síntesis de la Introducción Chicote 2012.

estudio de caso de la literatura popular impresa argentina en la Biblioteca Criolla de Robert Lehamnn-Nitsche.

El curso y posteriores discusiones dieron como resultado el coloquio llevado a cabo el 17 de abril de 2023, que tuvo como objeto comenzar a darle forma al presente libro. En esa ocasión se expusieron las diez ponencias que fueron objeto de una discusión conjunta y que dieron lugar a los diez capítulos de este libro, que decidimos ordenar en cuatro apartados.

El primer apartado está dedicado a abordar los «Formatos y medios» de la literatura popular desde los folletos populares impresos por la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo hasta la proliferación de cancioneros en papel y la reproducción de canciones en las emisiones de radio y el cine mexicano en las décadas de 1930 y siguientes.

El trabajo de Mercedes Zavala Gómez del Campo, «Los cancioneros callejeros como soporte para la construcción del nacionalismo posrevolucionario», realiza un seguimiento de la trayectoria que tuvo el cancionero popular y tradicional a lo largo del siglo xx en México. En un país que en las primeras décadas albergó una revolución cuya versión ideal buscaba la justicia ante el pueblo y la igualdad de condiciones —por lo menos eso fue lo que se trató de defender en las décadas que siguieron a este movimiento— se gesta un discurso nacionalista desde diferentes ámbitos, donde la política educativa y el espacio cultural en especial arroparon todas aquellas expresiones pretendidamente mexicanas (aunque, como reflexiona la investigadora, se trató siempre de un discurso generalizador que dejó fuera muchas formas de cultura del país). Así, tanto la imprenta como el cine, la radio, los discos y más adelante la televisión entablaron un diálogo centrado en la tradición «nacional», con la canción como uno de sus ejes discursivos que nos permite apreciar las técnicas de mercadotecnia, las campañas de difusión gubernamentales y privadas que en el siglo xx conformaron, difundieron y también manipularon la historia del país. Este capítulo nos permite apreciar formatos de enorme importancia para la transmisión de diferentes géneros líricos, como el *Cancionero Picot* o el *Cancionero del Bajío*, entre otros documentos que asimismo influyeron a la inversa en la lírica que se transmitió a lo largo de las décadas siguientes.

Por su parte, Lilia Álvarez Ávalos, en el capítulo «El pulque en los impresos de Vanegas Arroyo: teatro, canción lírica y adivinanza», se in-

troduce en el acervo de la casa editorial de Antonio Vanegas Arroyo. Uno de los rasgos de mayor interés de los impresos, estriba en que en sus hojas sueltas y cuadernillos podemos ver reflejadas diferentes estampas de personajes, lugares, situaciones y costumbres de los diferentes barrios de México. Ejemplo de ello son tres composiciones en las que se centra el estudio de Lilia Álvarez en una bebida en torno a la cual giran una obra de enredo, una canción y una adivinanza. A partir de estos textos podemos apreciar la importancia de esta bebida, los factores que la rodean, pero también la crítica social que fue la que, como señala la autora, terminó predominando en las siguientes décadas.

El segundo bloque incluye tres capítulos referidos a «Personajes y representaciones» que indagan en la construcción del universo femenino y en la aparición del atractivo espacio de la criminalidad en la producción de poemas narrativos. Así, Nora Danira López Torres, en «Representaciones de la mujer en los impresos populares mexicanos y argentinos (siglos xix-xx)», desarrolla los diferentes tonos, serio y jocoso, de la literatura popular dirigida las mujeres de entresiglos en México y Argentina. La autora en principio se centra en el papel de la imprenta como medio eficaz para la educación de diferentes sectores de la sociedad, puesto en práctica a través de la literatura de consejos para el público femenino. Dichos consejos, sin embargo, son parodiados en otros casos, en los que se subvierte el discurso moral, lo que genera una imagen caricaturizada de la mujer o de su deber ser.

Félix Joaquín Galván-Díaz, por su parte, revisa la parte más terrible recuperada por los impresos en «¿Quién mató a quién?: la caracterización del criminal en la literatura popular impresa chilena del puente entre siglos», donde indaga en las imágenes del hombre y de la mujer, tema recurrente en la literatura de crímenes y castigos. Félix Joaquín Galván estudia tres ejemplos de la lira popular centrados en diferentes aspectos de lo criminal que le permiten reflexionar en torno a la posición de los autores, en primer lugar, frente a los valores y la ley, y en segundo lugar, el trasfondo discursivo de sus escritos a través de un análisis intradiegético que nos permite apreciar sus creencias. En seguimiento con el positivismo del siglo xix, las ideas de los criminales y el deber ser de los ciudadanos, podemos apreciar una tendencia por parte de Rómulo Larragaña, quien escribiera —bajo el seudónimo Negro Peluca— *El cri-*

minal. Crímenes i episodios sangrientos, nacionales (1905). Félix Galván reflexiona la posición del autor, tradicional en el sentido de que se mantiene acorde a las costumbres y reglas oficiales, pero alejada al pueblo en un sentido más actual.

El tema de los crímenes es de interés en los estudios de la imprenta popular, más aún a través de una revisión comparatista como la que realiza Grecia Monroy en «Crímenes familiares en impresos populares de España y México (siglo xx)». Este capítulo se centra en algunos de los impresos que se publicaron desde las primeras décadas del siglo xx hasta mediados de ese periodo, en México y España, en torno a los tópicos y motivos que se encuentran en estos textos y que también nos permiten apreciar cambios de interés entre diferentes imprentas, pero también modificaciones en el discurso conforme avanzaba el siglo xx. A través de diferentes casos de parricidio y filicidio, Monroy revisa también cambios en el tono de una prensa que antecedió a las notas amarillistas posteriores, señalando posibles modificaciones que se hicieron a partir de los gustos de un público que también fue cambiando o percibiendo de diferente manera tanto a los impresos morales como a las situaciones que retrataban.

Se tituló al tercer apartado «Héroes y parodias», en tanto que ambas partes se encuentran en los dos estudios. Así, en los siguientes capítulos se estudia la presencia de héroes de la literatura clásica en el ámbito popular y las variadas estrategias de parodia que se operan en el corrido popular.

El estudio de Fernando Morales, «La parodia de un héroe de corrido. De cómo Juan Charrasqueado se convirtió en un pepino enamorado», recupera ejemplos paródicos que se han elaborado a partir del corrido del legendario personaje. Los medios de transmisión, reflexiona el autor, muestran la vitalidad de un texto que se encuentra en diferentes versiones que se difundieron por décadas a través de la oralidad y actualmente incluso a través de la páginas y redes sociales. Destaca, asimismo, la función de estos textos que van desde la narración de una historia en principio heroica, pero que también adquieren un fin lúdico y didáctico. Este estudio parte de una versión oral, en la que Juan Charrasqueado y otros personajes del poema se pintaban como diferentes verduras, lo que sin duda genera interesantes reflexiones discursivas por parte del autor.

Mayra Patricia Castañón Dávila, en «Los otros viajes de Telémaco: recursos, funciones e intertextualidad en dos aleluyas del siglo xix», introduce al lector en los aún escasos estudios referidos a las aleluyas. Esta forma mixta, en la que el peso de la imagen es equivalente al del texto, tiene interesantes desarrollos, en gran medida porque en ellas se justifican dos de las principales funciones de la imprenta popular: el entretenimiento y la enseñanza. Esto se aprecia claramente en la revisión que realiza Mayra Patricia Castañón de dos aleluyas que se publicaron en la España decimonónica y que son dos diferentes representaciones del viaje de Telémaco en busca de su padre. Castañón hace una revisión de los antecedentes de los impresos populares y que sin duda permiten comprender mejor las estrategias de los editores posteriores. Este estudio, sin duda, contribuye a la revisión del género, a partir de estudios previos, pero también nos permite apreciar la comunicación entre la literatura popular y la literatura de autor a través de una historia que se reprodujo en diferentes formatos a lo largo del siglo xix.

El último apartado, «El mal y sus personificaciones», se detiene en el análisis de un corpus nodal en el desarrollo de la poesía popular impresa latinoamericana de los siglos xix y xx, que es la lira popular chilena para concluir con un fenómeno de apropiación de elementos de la cultura popular efectuado por el Freestyle.

El primer capítulo de este apartado se denonima «La serpiente, personificación de lo maligno en la lira popular chilena (siglos xix-xx)», en el que Dagoberto López Castro se detiene en uno de los temas que se reprodujeron con profusión en la imprenta popular, desde sus inicios: el de los castigos sobrenaturales. Sin duda, este tipo de relatos serían de interés para la población, en primer lugar, porque resultaban llamativos en tanto que se reproducen bajo el esquema del *exempla* y, por tanto, constatan la existencia de una sanción ante la trasgresión de determinadas normas sociales y morales; en este sentido, su existencia se justificaba como una demanda didáctica que había que hacer llegar a la población. Más allá de la enseñanza, es un hecho que este tipo de relatos llamarían más la atención por sus historias, sus motivos sobrenaturales: maldiciones, metamorfosis, relaciones novelescas, etcétera, todo lo cual se comenta en el capítulo de Dagoberto López, quien analiza cuatro impresos que emplean el motivo de la serpiente castigadora. Como bien señala el autor,

estos impresos nos permiten apreciar también las creencias y valores de un público decimonónico que consumía estas historias; por esta razón, señala el investigador, encontramos varias versiones a cargo de diferentes autores en la Lira popular chilena solamente, al igual que en otros impresos populares previos a estas obras.

El diablo es el protagonista en el trabajo de Karla Juliana Carreón Tapia, «"¿Te gusta hacer así, como el diablo? / Pues hoy día no me ganas ni de maldición, ni de milagro": el uso de algunos tópicos y personajes de la religiosidad popular en el *freestyle* iberoamericano». Como bien advirtiera John Miles Foley en su libro *How to read an oral poem* (2002), las competencias de *slam*, *rap*, entre otro tipo de desafíos callejeros que hoy en día se han valorado por su interés poético y discursivo, son una fuente literaria de enorme interés en tanto que es en este tipo de composiciones en las que percibimos el desarrollo de la estética oral, de los recursos mnemotécnicos, así como de una *performance* que tiene sus bases en la improvisación. Esto se aprecia con claridad en el estudio de Karla Juliana Carreón, que centra su trabajo en las competencias de *freestyle* que han adquirido mucho interés en las últimas décadas y que, lo mismo que hicieran los estudiosos de la improvisación en décimas, requieren un estudio pormenorizado. A través de los temas, personajes y motivos de la religión católica, la investigadora hace un análisis de las partes que conforman los desafíos entre los diferentes improvisadores, en los que se hace alusión a fuentes literarias, pero también a fuentes tradicionales y populares que serán reconocidas por los asistentes a estos festivales, pero también por los poetas.

Por último, Claudia Carranza, en «La voz del diablo en diferentes ejemplos de la lira popular chilena», se detiene en la voz persistente del diablo en diferentes textos de los impresos chilenos de finales del siglo XIX. El capítulo se centra en el estudio de diferentes ejemplos en los cuales el Maligno se manifiesta, bien a través de desafíos, contra Dios, contra san Pedro o contra la Muerte, o bien desafiando a los poetas del Chile de la época. El diálogo con el diablo se encuentra en buena parte de las composiciones de la lira popular, su interés radica en que en su participación puede apreciarse también la queja del pueblo, rasgo que sin duda derivó en las palladas que se desarrollaron en las décadas siguientes. El estudio, en ese sentido, expone el interés de esta represen-

tación tanto por su valor literario como por su valor político y cultural en la lira de los versadores chilenos.

Si bien los capítulos transitan un extenso recorrido temporal y espacial desde lo impresos decimonónicos hasta la radio, el cine, el rap o los usos de Youtube, desde México hasta los confines australes, no agotan de ninguna manera el candente universo de la literatura popular sino que abren sucesivas puertas para continuar recorriendo senderos poco transitados.

No quisiéramos concluir estas páginas sin destacar especialmente que este libro es el producto de un trabajo colaborativo y horizontal entre investigadores que se encuentran en etapas muy diversas de su carrera académica. Agradecer la activa participación de los profesores del Programa de Estudios Literarios, que se comprometieron de lleno con la propuesta: Fernando Morales, Danira López Torres, Mercedes Zavala, a las jóvenes doctoras Lilia Álvarez y Grecia Monroy, a los maestrandos y doctorandos Mayra Castañón, Félix Galván, Dagoberto López y Karla Carreón, a los estudiantes que nos acompañaron en las sesiones de la cátedra, aunque no participaron en este libro, sus comentarios fueron de interés para el desarrollo de esta publicación. Finalmente, agradecer al presidente de El Colegio de San Luis, David Eduardo Vázquez, y al coordinador del PELI: Juan Manuel Berdeja, por su apoyo para llevar a cabo las actividades de la cátedra. A todos, nuestro profundo agradecimiento.

Referencias

Adorno, Theodor (1984). *Teoría estética*. Buenos Aires: Hyspamérica.

Bajtin, Mijail (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.

Ben-Amos, Dan (ed.) (1981). *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press.

Benjamin, Walter (1980). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.

Boas, Franz (1911). *Handbook of American Indian Languages*. Bulletin 40, Washington: Bureau of American Ethnology.

Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid: Alianza.
Carranza, Claudia (2015). *De la realidad a la maravilla. Motivos y recursos de lo sobrenatural en relaciones de sucesos hispánicas (s. XVII)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
Chartier, Roger (1994). *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*. Barcelona: Alianza.
Chicote, Gloria (2012). *Romancero*. Buenos Aires: Colihue.
Costello, Diarmiud (2010). «Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy», en Margaret Cohen *et al.*, *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*, comp. por Alejandra Uslenghi. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
Dundes, Alan (1964). «The Morphology of North American Indian Folktales». *Folklore Fellows Comunications*, 81: 195-243.
Eco, Umberto (1990). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
Foley, John Miles (2002). *How to read an oral poem.* University of Illinois Press.
Frenk, Margit (2006). *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México: Fondo de Cultura Económica.
García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.
Geertz, Clifford (1991). *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires: Gedisa.
Ginsburg, Carlo (1994). *Mitos, emblemas, indicios*. Barcelona: Gedisa.
Gramsci, Antonio (1974). *Literatura y cultura popular*. Buenos Aires: Cuadernos de Cultura Revolucionaria.
González, Aurelio (2015). *El corrido, construcción poética.* San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
Grignon, C. y Passeron, J. C. (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
Jakobson, Roman (1945). *Russian Fairy Tales*. Nueva York: Pantheon.
Jameson, Fredrick (1990). *Late Marxism*. Nueva York: Verso.
Lévi-Strauss, Claude (1968). *Antropología estructural*. Buenos Aires: Eudeba.
López Torres, Danira (coord.) (2022). *Los géneros en la literatura popular impresa. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (XIX-XX).* San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Lotman, Jurij y Escuela de Tartu (1979). *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.

Malinowski, Bronislaw (1973). *Los argonautas del Pacífico occidental*. Barcelona: Península.

Masera, Mariana (2001). *Que non dormiré sola, non. La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.

Menéndez Pidal, Ramón (1953). *Romancero hispánico (Hispano, portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe.

Mukarovsky, Jan (1977). «Detail as the Basic Senantic Unit in Folk Art». *The Word and Verbal Art*. New Haven, Londres: Yale University Press.

Propp, Vladimir (1972). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Juan Goyanarte.

Segre, Cesare (1987). «Structuration and Destructuration in the "Romances"». *Dispositio,* Xii: 97-112.

Segre, Cesare (1976). *Las estructuras y el tiempo*. Barcelona: Planeta.

Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2021). *La Voz. Literatura de tradición oral del centro norte de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

I. FORMATOS Y MEDIOS

LOS CANCIONEROS CALLEJEROS COMO SOPORTE PARA LA CONSTRUCCIÓN DEL NACIONALISMO POSREVOLUCIONARIO

Mercedes Zavala Gómez del Campo
(El Colegio de San Luis)

Introducción

La idea de requerir «símbolos de identidad» que cohesionen una sociedad y le permitan un resurgimiento como nación no era nueva en los años veinte del siglo pasado; muy cercano en el tiempo estaba el fenómeno político, social y filosófico del estado nación europeo y aún más próximo en los países hispanoamericanos surgidos a raíz de las independencias respecto de España.[1] Como en otros países, en ese afán de crear vínculos

[1] Imposible resumir un siglo de historia, pero hay que recordar que después de consumada la guerra de Independencia, a fines de 1821, hubo una serie de guerras y batallas contra invasores e internas que impidieron consolidar tanto a liberales como a conservadores la idea que tuvieran, respectivamente, de país o nación; por recordar algunos sucesos: Texas se separa en 1836; de mayo de 1846 a febrero de 1848, Estados Unidos entra en guerra con México, y como consecuencia, se firma el tratado de Guadalupe Hidalgo, en el que México cede poco más de la mitad de su territorio (lo que hoy son los estados de California, Nuevo México, Arizona, Colorado, Nevada, Utah y parte del estado de Wyoming) y se establece el río Bravo («río Grande», para los estadounidenses) como frontera entre ambas naciones. Una década después, se había logrado redactar la Constitución y parecía el comienzo de un camino que se detuvo por la lucha entre conservadores y liberales que se convirtió en la Guerra de los Tres Años o de Reforma; un año más tarde, Francia invadía México con el pretexto de una deuda que México había solicitado posponer su pago; las luchas seguían y el territorio estaba completamente dividido entre conservadores y liberales, estos presididos por el presidente Benito Juárez, quien iba moviendo la sede oficial de su gobierno. En 1864, los conservadores impusieron a un monarca extranjero, Maximiliano de Habsburgo, quien encabezó el imperio hasta 1867, cuando fue ejecutado; se hicieron elecciones y Benito Juárez fue electo presidente, lo que inició un periodo de cierta calma llamado la República Restaurada; los problemas se suscitaron cuando pretendía reelegirse, y más adelante lo mismo hizo Lerdo de Tejada. Finalmente, tras la revolución de Tuxtepec, Porfirio Díaz queda como presidente por un periodo de cuatro años, luego le sigue Manuel González y en 1884 vuelve Díaz como presidente y permanecerá en el poder hasta 1911. Durante el porfiria-

entre los habitantes, se volvió la mirada a los «saberes populares»; una «revaloración» de ciertos conocimientos que los pueblos tenían de manera natural transmitiéndolos generación tras generación. Ese podía ser el vehículo para diseñar y fomentar elementos y símbolos de cohesión aunque con una visión predominantemente romántica —que ahora casi calificaríamos de ingenua—; Ignacio Manuel Altamirano, en el prólogo al *Romancero nacional* de Guillermo Prieto, decía: «Creando la poesía heroica revivirá en el alma del pueblo la fe en sus destinos [...] contribuirá a formar la verdadera nacionalidad por la fusión de los recuerdos gloriosos y dará a las masas el conocimiento de su verdadero valor en los futuros conflictos de la patria» (Prieto, 1885: XLIII-XLIV). Como señala Aurelio González: «Hay un momento en que se percibe que el verdadero peligro es la aculturación proveniente del ámbito estadounidense, y se trata de rescatar una tradición de tipo hispánico» (2003: 43). No sobra decir que el romancero de Prieto no logró su cometido; sin embargo, aunque el liberal creía perdida esa tradición, había otras formas de literatura tradicional vigentes en ese momento y que permanecieron en la memoria por mucho tiempo; por citar un ejemplo del propio escritor: las coplas de *Los cangrejos* con las que ridiculizaba a los conservadores o los versos de Vicente Riva Palacio dedicados a la despedida de la emperatriz Carlota[2] y que se publicaron en el periódico *El Pito Real*, además de otros ejemplos de canciones surgidas durante la Intervención francesa que la

---

to, se logró cierta paz necesaria para lograr la inversión extranjera, el desarrollo de la economía de las vías férreas y se promovieron las artes y las ciencias, así como la educación pública desde un pensamiento positivista. No obstante los avances, la permanencia en el poder de Díaz, unida a otros factores como crisis mundial, caída de salarios y el escaso desarrollo en todo el ámbito rural, propiciaron los levantamientos en diversos puntos del país que desencadenarían la Revolución mexicana, la caída de Díaz y, a partir de 1920, el reintento por formar una nación. Para ese momento, aproximadamente el 60 % de la población era analfabeta, lo que mostraba a México con un enorme rezago educativo frente a otros países hispanoamericanos; por ejemplo, mientras a principios del siglo XX Argentina tenía un índice de poco más del 4 % de analfabetas, México logró esa cifra apenas hace un par de años (el porcentaje bajó de 25.8 % en 1970 a 4.7 % en 2020, https://cuentame.inegi.org.mx/poblacion/analfabeta.aspx?tema=P , consultada el 3 de abril de 2023).

[2] La composición de Riva Palacio es reelaboración de un poema titulado «Adiós a México», del poeta Ignacio Rodríguez Galván. Los versos del liberal permanecieron en la tradición oral hasta la segunda mitad del siglo XX incorporando variantes asimismo; el estribillo pasó a formar parte del acervo infantil, de donde yo lo recuerdo a principios de los años setenta.

tradición mantuvo vigentes durante varias décadas del siglo siguiente.[3] Cabe anotar que algunas de estas composiciones lograron arraigar en la memoria por dos razones: emplearon melodías de canciones ya conocidas, y se publicaron en impresos populares: desde gacetillas y periódicos locales hasta hojas volantes.[4] De tal manera que, desde el poder o desde las luchas por obtenerlo se empleaban la canción popular y los impresos para inculcar ideas de lo que ellos —liberales o conservadores— creían debía ser la nación, ya fuera exaltando una ideología y sus personajes, o denostándolos y parodiándolos… Y la gente cantaba. Ya para ese entonces, aunque el enorme territorio rural sufría, además de profunda pobreza, un rezago enorme, fue notorio el crecimiento y ¿desarrollo? de algunas poblaciones y ciudades, situación que propició el incremento y consolidación de los impresos populares en todo el país y no solo en la ciudad de México. Estas publicaciones daban cuenta, también, del proceso de la canción mexicana y de la que se arraigaba en México como numerosas habaneras, polkas, redovas, varsovianas, chilenas y otras que iban adquiriendo rasgos locales y que se difundían mediante los impresos y otros medios, pues, como señala Cornejo:

> Se conservan innumerables partituras decimonónicas con dichos ritmos, hecho que indica su apropiación por sectores sociales un poco o más encumbrados y su práctica como música de salón. Los cancioneros impresos evidencian que tal ámbito cultural permeó también a los públicos popu-

[3] Por ejemplo, en 1986 recogí de la tradición oral una versión de *Las torres de Puebla* y una de *Adiós mamá Carlota* (Zavala, 2022: 289-290). Otros ejemplos que incluyen audio se hallan en http://ffbjg-mexico.blogspot.com/p/cancionero-de-la-intervencion-francesa.html# (consultada el 3 de junio de 2023). En esta página quedan anotados los títulos de las canciones de donde procedía la melodía de éstas y otras canciones de la intervención, así como otras fuentes.

[4] Como señala Mariana Masera, «la expansión de la imprenta y los avances tecnológicos que posibilitaron la introducción de nueva maquinaria generaron un incremento inusitado en la producción de material impreso; entre ellos los denominados impresos populares, que comprenden todos aquellos productos desde hojas volantes hasta cuadernillos de treinta y dos folios» (Masera, 2017: [Falta la página]). Para un panorama general de esta variada producción y del alcance que tuvo en el periodo de entre siglos hasta antes de la Revolución, véase Speckman (2005: 391-413).

> lares por medio de vasos comunicantes que contrarían la idea de circuitos culturales cerrados entre clases sociales (2020: 13).[5]

Durante mucho tiempo, en México se identificó —erróneamente— lo popular con el ámbito rural; queda claro que la cultura popular surgió en los núcleos urbanos, por pequeños que estos fueran, y que corre o se difunde de manera horizontal (en ambos sentidos: de ida y vuelta) y vertical (ascendente y descendente). Y los impresos fueron medulares en la formación de los que podemos llamar una «estética popular» en la que ya se veía con claridad una dimensión comercial. A tal grado repercutieron en nuestra cultura popular, que, como señala Aurelio González:

> No se puede comprender el carácter[6] y la forma del corrido, tanto el actual como el de principios del siglo XX, sin tomar en cuenta los medios de información masiva, ya sea la imprenta en la época prerrevolucionaria y durante la Revolución, momento del gran auge de las hojas sueltas entre 1890 y 1930 con las imprentas de Vanegas Arroyo y Eduardo Guerrero, o la reproducción fonográfica, la cual ha estado muy ligada a la difusión del corrido no solo en nuestros días, sino ya desde principios del siglo XX (2015: 24).

Así, entramos al periodo posrevolucionario y volvemos a ver el recurso decimonónico: encontrar en la literatura popular uno de los vehículos que difundiera un nacionalismo creando símbolos identitarios con el fin de cohesionar al país. Este afán marcó la pauta de los programas públicos en muy distintas áreas durante los gobiernos surgidos una vez que se «institucionalizó la revolución». Todo lo que se hacía se encami-

[5] Tomás Cornejo explica el fenómeno continental de los cancioneros populares, así como el intercambio musical-literario y cultural que se dio entre las principales ciudades de Hispanoamérica, y se centra en los ejemplos de Santiago de Chile y la ciudad de México, pero refiere diversos ejemplos similares en Perú y Argentina. Este correr de los ritmos y melodías tanto dentro del continente como trasatlántico queda expresado en una copla muy conocida a fines del siglo XIX y que recogí de la tradición oral a finales del XX:

—Varsoviana, varsoviana,
¿quién te rajo aquí?
—Yo solita, yo solita
vine a dar aquí (Zavala, 2022: 325).

[6] El autor se refiere al carácter mixto de su transmisión: oral y escrita, así como a su doble estética: tradicional y popular.

naba a la creación de una nación próspera apoyándose en el nacimiento de nuevas tecnologías; buscaban, en nombre de una supuesta «justicia social» y un «amor a la patria», el desarrollo interno del país, así como su inserción en el mundo moderno. Hubo una efervescencia creativa y genuina en diversos ámbitos que permitió el avance y consolidación de algunos sectores; sin embargo, muy pronto ese impulso resultó trunco, disparejo o infructuoso, para volver a caer en problemas económicos, sociales y culturales similares a los que habían querido resolver las distintas facciones revolucionarias.[7] Entre los aciertos, hay que mencionar que, bajo el liderazgo de José Vasconcelos, se crearon programas y políticas públicas centradas en la alfabetización e instrucción escolar como punto de partida indispensable para lograr la construcción de un país acorde con la modernidad. Si bien los logros fueron innovadores, evidentes y reconocidos internacionalmente, no se dio la continuidad necesaria, con lo cual el ímpetu de los primeros años se frenó y quedó en manos de gobiernos que habían puesto su interés en otras áreas.[8]

¿Cómo se entiende el nacionalismo en México?

El *Diccionario del Español de México* señala que «en otros países, particularmente en México, es una doctrina revolucionaria opuesta al intervencionismo extranjero y fundada en la soberanía popular, la democracia,

[7] La industrialización propició un enorme crecimiento de las ciudades y un abandono del campo —aunque su desarrollo hubiera sido una de las «causas» de la Revolución— que se prolongó durante décadas (¿hasta la fecha?). También se consolidó un poder y una manera de gobernar mediante una hegemonía partidista durante más de setenta años mediante el Partido Revolucionario Institucional, que únicamente cuando le convenía recordaba las «nobles causas» de la Revolución, pero que siempre esgrimió un nacionalismo que llegó a extremos verdaderamente irrisorios y chocantes, cuando no contradictorios.

[8] Las ideas vertidas en este programa de largo aliento que inició Vasconcelos, primero desde la Universidad Nacional, con las llamadas Misiones Culturales, y seguidas, bajo su dirección, por la recién creada Secretaría de Educación Pública, tuvo como colaboradores a varios intelectuales de México y otros países, especialmente Gabriela Mistral, acompañada también por quien sería el continuador del proyecto vasconcelista, Jaime Torres Bodet. Y que, a juicio de Moraga Valle, constituye un «aporte a la educación universal», pues consistía en «la alfabetización de grandes masas excluidas para la inclusión en la nación y el desarrollo de una "cultura para la paz"» (2019: 65).

la secularización de la vida institucional y el aprecio de los valores culturales de los varios grupos humanos que forman la nación» (*DEM*, *s.v.* «nacionalismo»). A decir verdad, con el paso de los años, «nacionalismo» fue cualquier cosa: desde un modo de pensar justificado hasta un pretexto para emprender nuevas estrategias políticas, sociales, culturales y económicas alejadas de una intención de cohesión, identidad, bienestar o fortaleza, pues, además, a menudo se olvidó la pluralidad cultural y regional de nuestro país y se trató de homogeneizar o uniformar a todos desde el centro.

Por su parte, Carlos Monsiváis se pregunta y reflexiona acerca de esta idea tal como surgió en los gobiernos posrevolucionarios:

> ¿Qué es el nacionalismo: la identificación de nación y hazaña, de pueblo y singularidad poderosa; el descubrimiento del pasado profundo y de las potencialidades de México; el orgullo del país natal, la resistencia a las fuerzas del «extraño enemigo»? Como sea, la expresión cultural del nacionalismo se propone dotar al país de formas expresivas que, al serle propias, configuren la fisonomía espiritual y la identidad intransferible, y obtengan el reconocimiento internacional y las enmiendas políticas concretas. Si hay que destruir el oprobio moral y psicológico de los siglos de la ausencia de libertades, los antídotos son la dotación de identidades y la originalidad (2010: 211).

Asimismo, el ensayista revisa el «nacionalismo cultural» que pretendía que todas las manifestaciones artísticas —cultas, populares, tradicionales, individuales, colectivas, urbanas y rurales— lograran «expresar a México» en sus obras. Idea que, por supuesto, resulta irrisoria para el ensayista, puesto que «hace suyas durante un tiempo contradicciones y variaciones y mantiene, pese a todo, una idea (un programa): en esta sociedad, al arte, continuación de la voluntad colectiva, le corresponde ser impulso moral y político» (Monsiváis, 2010: 213).

La radio, los discos, el cine y los cancioneros en la construcción del nacionalismo posrevolucionario

Antes de centrarnos en los cancioneros es pertinente destacar, muy brevemente, la relevancia de tres elementos vinculados a su existencia y difusión, así como su evidente incidencia en una cultura de masas promovida desde una perspectiva nacionalista —aunque no exclusiva— tanto por las elites del poder como por un sector comercial creciente. Me refiero a la radio, los discos y el cine.

La radio

Si bien al finalizar la Revolución ya había grupos de radioaficionados y era un medio de comunicación más o menos conocido en las ciudades, aunque de muy limitado acceso, fue en el último año del gobierno de Álvaro Obregón, 1923, cuando se vio a la radiodifusión como un vehículo óptimo para transmitir el mensaje del país que se quería formar. De hecho, se vinculó inmediatamente a una de las tareas que se consideraban esenciales en ese momento: la alfabetización del país. José Vasconcelos apoyó la idea de incorporar este soporte a sus Misiones Culturales y campañas de alfabetización rural. Así, en noviembre de 1924, se inauguró para esos fines una emisora nacional y educativa albergada en la recién creada (1921) Secretaría de Educación Pública, y cuya dirección recayó en María Luisa Ross, maestra, periodista y colaboradora de Vasconcelos. El presidente Álvaro Obregón estaba convencido de que la radio era un auxiliar esencial en la labor educativa planteada por su gobierno,[9]

[9] Basta leer los siguientes fragmentos del discurso inaugural de la emisora de la SEP: «[…] por eso la Secretaría de Educación ha puesto en cada rincón de la República una antorcha [la radio] que en forma de escuela enseña a leer y a escribir […] la cultura al alcance de todos ha sido una de las finalidades perseguidas de la revolución porque ella acabará con ese profundo antagonismo entre las gentes incultas y los intelectuales que ha sido la herencia de otro régimen y de arcaicos métodos pedagógicos, la clase popular abandonada y explotada por falta de directores e intelectuales […] por eso la tarea más imperiosa en un socialismo bien entendido es la de trabajar por una labor cultural intensa por la república difundiendo la ciencia y convirtiéndola en un patrimonio no de una clase como sucedió en una época muy reciente sino del pueblo, hay que conocer la resistencia que se opone a esta labor pues nada conviene a los déspotas y a los explotadores tanto como el mantener en la estupidez a las masas ya que la educación organizará las fuerzas creadoras de nuestro país» (en Chávez, 2012: 142-143).

y aunque los avances fueron notables (Loyo, 1999: 223), pues se contó con la colaboración de maestros, intelectuales y académicos que ofrecían conferencias sobre temas educativos, culturales, de salud e higiene, así como ideológicos, no dejó de ser un proyecto demasiado ambicioso y en extremo nacionalista (Chávez, 2012: 142), y a merced de las políticas de los gobiernos posteriores que teóricamente estaban en la misma línea, pero que pronto responderían a intereses individuales.

La radiodifusión comenzó a desarrollarse rápidamente y surgieron pequeñas emisoras comerciales en varias partes del país. Si embargo, esta industria cobró auge a partir de la inauguración de la radiodifusora XEW, el 18 de septiembre de 1930; una emisora comercial que modificó «la forma de hacer radio» en México. Especialmente, debido a que los contenidos musicales de la emisora no solo eran variados, sino que presentaban artistas en vivo: «Los grandes artistas de la época pasaron por el micrófono de la XEW, como Agustín Lara, Pedro Infante, Francisco Gabilondo Soler Cri-Cri, María Victoria, Consuelo Velázquez, entre otros, quienes realizaban presentaciones con público dentro de la estación, combinado con segmentos innovadores para la época, como los programas infantiles, cómicos, deportivos y las exitosas radionovelas (Gobierno de México, 2020). Muy pronto tuvo repetidoras por todo el teriitorio nacional y en varios países de Hispanoamérica; de hecho, uno de sus lemas fue: «XEW, La voz de América Latina desde México», este alcance le permitió ser un enorme soporte de difusión de la música popular mexicana, de compositores e intérpretes nacionales —y más tarde extranjeros— que con o sin exclusividad entonaron sus nuevas composiciones y éxitos a través de su señal y alcanzaron a un público receptor que sobrepasaba las dimensiones conocidas.

Asimismo, el auge de esta industria incentivó la compra de aparatos radiofónicos que año con año fueron más accesibles al bolsillo del ciudadano común, y ya hacia finales de la década del cuarenta la mayoría de familias, de ciudades y pueblos, tenían un aparato en casa que, como veremos más adelante, servía también como centro de reunión.

Los discos

La grabación de música mexicana en cilindros de cera y aun en discos ocurrió mucho antes de que surgiera la primera estación radiofónica en el país. Fue en ese otro amplio territorio de hispanohablantes, el sur de Estados Unidos, donde se difundieron las primeras grabaciones, algunas realizadas en la ciudad de México y otras más en Los Ángeles, Chicago y Nueva York, donde los empresarios veían un mercado muy posible por la enorme migración. Por citar un ejemplo referido por Magdalena Altamirano a propósito del surgimiento del corrido:

> Otros medios de comunicación masiva, en particular los que involucran el registro y la reproducción del sonido, fueron decisivos para la trayectoria del corrido. Las primeras grabaciones comerciales corridísticas fueron para fonógrafo, en cilindros de cera; todo parece indicar que las pioneras se realizaron en 1904, en la ciudad de México, por la National Phonograph Company, fundada por Thomas Alva Edison, inventor del fonógrafo. […] En las grabaciones de 1904 figuraban varios corridos, como *Heraclio Bernal*, *Jesús Leal* o *Ignacio Parra*, todos ellos entonados por Rafael Herrera Robinson.
>
> […] Las primeras grabaciones corridísticas coincidieron con el periodo en que las hojas volantes empezaron a ofrecer textos con las características que hoy consideramos definitorias del corrido: finales del siglo XIX y principios del XX. Esta coincidencia no es casual. La actividad de las imprentas populares, sin duda, contribuyó a que los agentes mexicanos de las compañías fonográficas extranjeras identificaran al corrido como un género rentable, en materia de grabaciones musicales susceptibles de venderse dentro y fuera de México. Marshall McLuhan destacó la importancia de los avances tecnológicos para la globalización de los repertorios musicales nacionales. McLuhan se refirió sobre todo al magnetófono y al elepé, pero el fenómeno había comenzado con el fonógrafo. El catálogo comercial de la National Phonograph Company, *The Edison Phonograph Monthly*, ofrece un botón de muestra. Además de promocionar grabaciones de composiciones en inglés y más o menos asentadas en el gusto del público estadounidense, *The Edison Phonograph Monthly* solía anunciar la venta de grabaciones con muestras musicales de otras áreas lingüísticas o culturales: las graba-

> ciones corridísticas de 1904 formaron parte de los «seventy-one Mexican records» incluidos en el catálogo de enero de 1905 (Altamirano, 2023: 42).

Cierto es que pasarían poco más de tres décadas para que se advirtiera un auge de la industria disquera como difusora y creadora del corrido comercial tanto en Estados Unidos como en México, pero hay que subrayar que mucho antes de pensar el disco elepé o el más pequeño de 45 revoluciones como un producto destinado a un comprador individual, la finalidad primera fue surtir a las radiodifusoras que reproducían las grabaciones de los acetatos, uso que se extendió —al menos en México— hasta bien entrada la década de los setenta y ochenta.

Por su parte, Ciro Arbós Moya califica de «democratizadora» esta tarea que desarrollaron las primeras compañías disqueras —Edison y Columbia, entre otras—, pues grabaron a cantantes y corrideros tradicionales cuyas versiones nunca hubieran aparecido, siquiera, en hojas volantes ni cancioneros, pues se trataba, sobre todo, de transmisores locales (2016: 269-270). Este tipo de grabaciones se mantuvo durante varias décadas y tuvieron una extraña difusión de difícil rastreo.[10]

A partir de los años cuarenta, la industria disquera tuvo tal auge que, de alguna manera, dictó una nueva poética para ciertos géneros como el corrido y la canción ranchera para asegurar su éxito comercial. No sólo en cuanto a su extensión, sino también por la eliminación de ciertos detalles en extremo locales o regionales, así como por la inclusión de algunos motivos o rasgos estilísticos con tal de que un público más amplio que el local pudiera recibir con gusto y empatía el texto; por ejemplo, el caso de *Simón Blanco* (Altamirano, 2023) o de *Máquina 501*, reelaboración de corridos locales de Nacozari, Sonora, hecha para una compañía disquera por el Charro Avitia.

[10] Por ejemplo, en el *Romancero tradicional de México* hallamos tres versiones peculiares (8, 9 y 10) y casi iguales entre sí del romance de *La adúltera*, procedentes de lugares tan distantes como Nuevo León, Tamaulipas y Chiapas; en las que la mujer infractora se llama Juana Luna o Juanalona. Buscando posibles fuentes de tan curiosas versiones, resulta que Discos Columbia tiene esa versión grabada en los años veinte por Valentín Ramírez… A saber cómo llegó a los transmisores: si a través de algún migrante o de la radio o de algún cancionero que la divulgó.

El cine

De manera muy somera refiero la importancia del cine mexicano en las décadas posteriores a la Revolución, ya que es bien sabida y estudiada esa «época de oro» de nuestro cine nacional. Habría que comenzar recordando el impacto inmediato que tuvo el cine sonoro en nuestro país, pues llegaba al auditorio sin el obstáculo del idioma: no había subtítulos, por lo que el público que podía entenderlo y disfrutarlo se multiplicaba. Por otro lado, el oficialismo impulsó ese nuevo entretenimiento que, a juicio de Monsiváis, «es un sistema educativo disimulado, es un ofrecimiento (que se acepta) de moldes vitales» en el que el público aprende desde cómo vestirse y cómo hablar hasta «códigos de costumbres que muy probablemente antes de este cine no existían o eran distintos». Ante los caracteres, la música, los contextos y las tramas en la pantalla, «el público se reconoce y se transforma, se apacigua y se subleva, todo en la oscuridad. Esta pasión sugerente y didáctica se acrecienta en provincia, donde la gente se aleja de lo que siempre ha sido suyo y lo juzga, con o sin estas palabras, "típico y pintoresco". Y en todos los sectores se efectúa otro aprendizaje de la nación» (Monsiváis, 2010: 307-310).

El cine torna en audiovisual los versos de corridos, y muy especialmente de canciones rancheras que hasta poco antes solo se percibían por el oído y se complementaban, en el mejor de los casos, con los impresos. Es decir, el cine de ese periodo actúa en combinación con otros soportes contemporáneos y preexistentes. Esto impulsa un auge de las nuevas industrias radiofónica, disquera y editorial (a través de los cancioneros), «representada por la producción de los autores comerciales surgidos al calor de la nueva industria musical mexicana, que arranca en los años treinta, pero alcanza su apogeo, en maridaje con el cine, en los cuarenta y cincuenta, periodo del que datan muchos de los temas más célebres» (Arbós, 2016: 259). De hecho, desde 1931, «la literatura culta, medios masivos y cultura popular se aliaban en la filmación de *Santa*: primera película sonora mexicana, basada en la novela de Gamboa (1901) y musicalizada por Agustín Lara con un bolero que después se grabará en discos y será transmitido por la radio (Bazán, 2014: 15), proceso que continuó —y continúa— mayormente con temas extraídos de canciones y corridos, como bien es sabido.

Como veremos en el siguiente apartado, esa estética impulsada por el gobierno y acogida perfectamente por las incipientes industrias comerciales se vio reflejada y reforzada en los cancioneros. Se trataba, ya, de una modalidad mediatizada —de la transmisión de textos— en un contexto de la cultura de masas, acaso incipiente en esas décadas, pero que no cejaría sino que se terminaría imponiendo en nuestro país y el resto del continente.
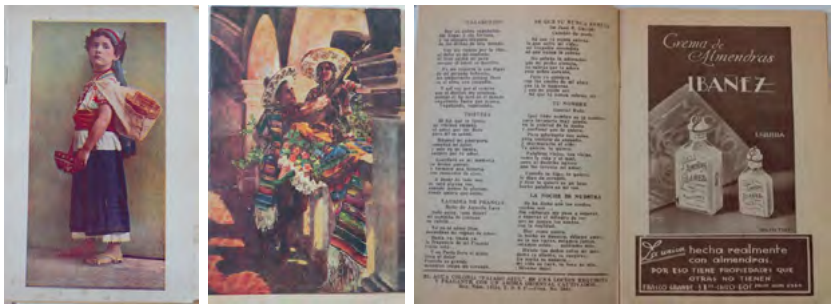
Los cancioneros

La tradición de los impresos callejeros y otros impresos populares no disminuyó, sino, por el contrario, se incrementó de manera notable. Y si bien era en los núcleos urbanos donde las imprentas realizaban estas ediciones, tuvieron una amplia difusión en pueblos y rancherías.[11] Una de las muchas razones para el crecimiento de esta industria fue que se les dio —a algunos cancioneros y otros impresos, como los calendarios— una función publicitaria en una época en la que se iniciaba el auge de lo que más tarde sería una pesada estrategia de mercado. En sus páginas se anunciaba todo tipo de productos: desde medicamentos y cosméticos hasta accesorios para vestir, aparatos radiofónicos y tocadiscos, así como programaciones de las emisoras de radio y carteleras cinematográficas. Algunos cancioneros eran de distribución gratuita, como el *Cancionero Picot*; otros se obsequiaban en la compra de productos de la marca patrocinadora, como es el caso de los impresos de la Farmacéutica Ibáñez de la ciudad de Puebla. Otros más se vendían, a módicos precios, en los puestos de periódicos de las ciudades o mediante vendedores ambulantes en los pueblos, además de que cualquier lector podía solicitar por correo números concretos.

Un elemento relevante en la antigua tradición de los impresos populares heredada a los cancioneros que aquí nos referimos es la presencia de imágenes, ya fueran en un inicio grabados como los de Manilla y

[11] Así lo explica Carlos Navarrete cuando habla acerca de dos de los compositores populares más conocidos en la región chiapaneca: «En cambio, José Ramírez Mendoza vive en Tapachula […] es un verdadero profesional, pues aparte de vender sus propias composiciones y hacer arreglos […] comercia con cancioneros que adquiere al por mayor y que distribuye en la propia Tapachula, en los pueblos de la costa y en la vecina ciudad de Malacatán, Guatemala, a donde llega continuamente desde 1948» (1971: 200)

Posada, que incluía Vanegas Arroyo, o las ilustraciones y fotografías que empezaron a poblar tanto las hojas volantes como otros impresos. En el contexto del México finisecular, la imagen en un pliego o impreso tenía la función primordial de llamar la atención del posible espectador, así como ilustrar el contenido del texto publicado; esta función cobraba especial importancia en un ámbito social con alto índice de analfabetismo, pues la gente era atraída por la imagen antes que por el texto. Sin ahondar más en la presencia iconográfica en este tipo de productos, muestro dos ejemplos: en el primero, la portada responde a esa difusión de «lo nuestro» que se buscaba reforzar en todos los ámbitos sin tener certeza de qué era aquello que nos pertenecía y nos representaba; se trata de dos ejemplares de un cancionero obsequiado en la compra de productos de la Casa Ibáñez, en cuyas portadas aparecen fotografías retocadas —o coloreadas como se usaba— de una niña ataviada con vestimenta tradicional —posiblemente nahua y del centro del país—, cargando una jícara y su mecapal, en uno; y de una pareja de cantantes que portan una combinación extraña de atuendos «mexicanos»: sombreros de charro sumamente adornados, sarapes de Saltillo él, y ella una falda floreada que por los colores y el olán blanco que la remata parece inspirada en la vestimenta de tehuana, es decir, nada qué ver una prenda con otra:



Las portadas omiten el término *cancionero* y carecen de referencia incluso a la marca del producto. Curiosamente, en las páginas interiores tampoco se menciona que se trata de un cancionero que obsequia la farmacéutica, sino que inicia con su publicidad —en ambos casos aludiendo a programas radiofónicos de la XEW patrocinados por la empresa—, sigue con páginas que alternan anuncios de sus productos con textos de

canciones conocidas y posiblemente transmitidas por la emisora o su repetidora en la ciudad de Puebla. Las características anteriores permiten suponer que se trata de una publicación no periódica y que esos ejemplares datan de la década de los treinta.

El segundo ejemplo de la función de la imagen en los cancioneros es el cuadernillo publicado por el impresor Eduardo Guerrero que muestra la enorme gama de combinaciones que solían presentar estos cancioneros: por un lado, su encabezado menciona que incluye las canciones de la película *Allá en El Rancho Grande* (1936), suficiente atractivo para un público que había recibido con gusto el filme de Fuentes; y por otro, subrayando la finalidad de llamar la atención; en la parte central de la portada aparece una de las fotografías más conocidas de la actriz infantil estadounidense Shirley Temple[12] y, en la contraportada, puede advertirse la variedad de canciones y géneros que incluía el impreso, reflejo de que a la par de los éxitos de la canción mexicana había una amplia gama de ritmos y letras procedentes de otras latitudes.





[12] La película con el título de la canción fue dirigida por Fernando de Fuentes, con Tito Guízar y Esther Fernández como protagonistas, y estrenada el 6 de octubre de 1936. Tuvo enorme éxito y una segunda versión fue realizada por el mismo director en 1949, con Jorge Negrete y Lilia del Valle. El cancionero de Eduardo Guerrero seguramente se publicó a finales de 1936 o en los primeros meses de 1937, si bien carece de pie de imprenta que lo corrobore, tanto las características físicas del impreso como que «la novedad» sea incluir las canciones de la película, así como la referencia a «la niña de la cinta de plata» —en 1934 la actriz infantil ya había ganado un Óscar, y para el 36 varias de sus películas ya se habían estrenado en México— parecen indicar ese año y no un tardío 1949.

Esta doble función de las imágenes en los cancioneros callejeros habría de permanecer durante décadas variando de acuerdo con la tecnología en los campos editoriales y de fotografía. Como los ejemplos anteriores, hallamos un sinfín de ejemplares que circularon bien como obsequio en la compra de productos o como impresos que se vendían, a muy módicos precios, en puestos de periódicos o mediante vendedores ambulantes. Los dos casos anteriores muestran vínculos inequívocos tanto con el cine como con la radio, relación que se incrementará en algunos cancioneros conforme el avance de dichas industrias; así ocurre con el cancionero publicado por una de las primeras compañías disqueras comerciales en nuestro país: el *Cancionero Peerless* de Peerless de México, S.A.[13] Se trata de una publicación mensual de la compañía que tras casi dos décadas de forjar un camino en el mercado de grabación y reproducción discográfica en el país lograba cierta hegemonía: no sólo producía los discos, sino también los grababa, emitía programas de radio y tenía artistas exclusivos por largos periodos, entre ellos Agustín Lara (temporal) y Pedro Infante. La finalidad última de estos impresos era, claramente, la difusión de sus discos y de sus artistas, lo cual se refleja en la referencia incluida en cada texto, por ejemplo: «"El Bravero" /Dis-

[13] En la primera década del siglo xx, algunas casas disqueras —Columbia, por ejemplo— ya habían realizado grabaciones en la ciudad de México y se habían establecido en el país; sin embargo, interrumpieron sus trabajos en estas tierras debido a la incertidumbre creada por la Revolución. Fue Peerless la que se afincó en el país de manera definitiva ya que el país estaba en calma y daba ciertas garantías de estabilidad y desarrollo, lo que permitió a la disquera fabricar los discos aquí mismo. Inició con discos de cera en 1933, y para finales de los cuarenta incursionó en la fabricación y grabación de discos de acetato; primero de 78 revoluciones, y para 1951, logró gran auge gracias a los *long play* de 33 y los pequeños de 45; en los sesenta lanzaron el casete. Los dueños de la empresa establecieron convenios con diversos países europeos y americanos sobre intercambios comerciales y de distribución, especialmente con Deutsche Grammophon, Poligram, Decca (inglesa) y Harmonia Mundi, de tal manera que conformaron un amplio catálogo para el público mexicano porque «quisimos dar un aspecto total musical y cultural al país, esa fue la idea desde el fundador», explica, en entrevista, Jurgen Ulrich, nieto del fundador Klinckwort (en Olmo, 2013). Continuaron hasta 2001, fecha en que los directores consideraron que las transformaciones culturales habían modificado radicalmente la música y forma de hacerla, así como otros factores: «"Antes de que decidiéramos vender, el mercado se estaba poniendo muy complicado, los medios para nosotros se fueron complicando y por otro lado entró la piratería... francamente no pudimos contra ella y decidimos en una reunión familiar, para evitarnos problemas y un descenso de la empresa, venderla. Fue la mejor opción", dijo nostálgico Ulrich, último director de la empresa antes de que la adquiriera Warner Music» (en Olmo, 2013).

co Peerless No. 4825 / Huapango de: A. Carrillo / Canta: Carlos Madrigal» (*Cancionero Peerless*, 1965: 11), así como en la propia publicidad tanto de producciones propias[14] como de las marcas extranjeras vinculadas; en un campo restringido de objetos o marcas anunciadas —aparatos de radio, tocadiscos, emisoras y programaciones radiofónicas—, así como en el pie de imprenta del impreso[15] y en la referencia de las fotografías incluidas, tal como se aprecia en el ejemplar de diciembre de 1956 (figuras 6, 7 y 8).
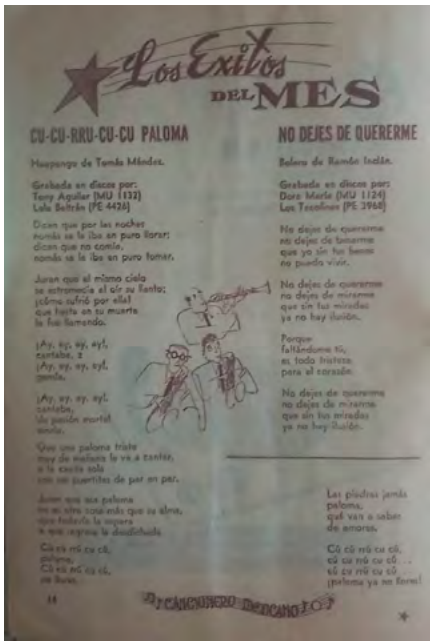






Aunque la mayoría de los ejemplares incluían géneros, autores e intérpretes variados, esporádicamente se publicaban números dedicados a alguno de los artistas exclusivos de la casa. La buena costumbre de dar la referencia al disco de procedencia, así como a los autores y a los intérpretes de cada texto, parece responder a las exigencias de las normas de las compañías disqueras y a la difusión de lo que conocemos ahora como

14 Resulta interesante mencionar que, además de todo tipo de música y canciones, Peerles también grababa cuentos infantiles (tradicionales) y los anunciaba proporcionando títulos, número de álbum (más de veinte en los anunciados en el ejemplar de diciembre de 1956) e incluían fundas o páginas para colorear.

15 «Se publica mensualmente por Peerless de México, S. A., con oficinas en Mariano Escobedo No. 201// Certificado de licitud no. 207 del 6 de julio de 1953 y registrado en la oficina de correos como correspondencia de 3.ª clase. //Director Guillermo Burckle // Derechos reservados por P. de M. //Impreso en los talleres Isabel, 12-69-24».

derechos de autor y propiedad intelectual.[16] Así los hacen otros cancioneros vinculados a la industria disquera, como *Cancionero Mexicano*, en cuyo índice, en la parte baja de la página, se explican las referencias discográficas, y después de cada título de canción, el género, autor e intérpretes, tal como muestra el número 15, correspondiente a julio de 1954 (figuras 9 y 10).[17]





Asimismo, el pie de imprenta es claro y bastante completo, mientras que la portada queda un tanto ambigua entre título, dibujo de María Grever, fecha, precio y título del impreso (figuras 11 y 12).

16 La Sociedad de Autores y Compositores de México había surgido del sindicato gremial fundado en 1945 por Esparza Oteo, pero ya funcionaba como asociación civil en 1949 y velaba por la legalidad y protección de la propiedad intelectual de compositores, artistas e intérpretes (https://www.sacm.org.mx/, consultado 9 de junio de 2023).

17 Si bien mi colección únicamente tiene un ejemplar de este cancionero, podemos suponer que las características de presentación en los demás números era igual o muy similar.





El auge de este tipo de impresos populares no se ciñó ni al centro del país ni a las capitales de provincia, sino que se extendió por un amplio territorio de especial importancia en el origen, vida y devenir de la canción mexicana de tipo popular y comercial; me refiero a toda la zona fronteriza del norte de México.[18] Sin desarrollar el tema, menciono algunos datos y títulos que permiten darnos una idea de la relevancia y homogeneidad de la industria radiofónica-disquera-editorial de los años cuarenta a sesenta en ambos lados del río Bravo,[19] en una clara línea de
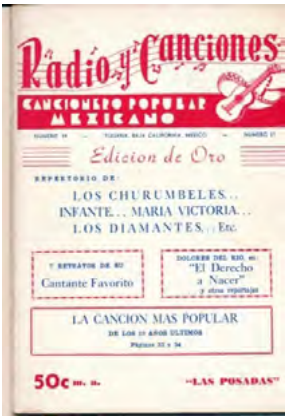
[18] Sin duda alguna, el flujo migratorio de todas partes de México hacia el sur de Estados Unidos y el regreso de los mismos migrantes a su tierra facilitó la configuración de la llamada canción norteña, que desde aquella época y hasta ahora ha incidido en la música y la composición de este lado de la frontera. A veces uno se pregunta si culturalmente hay que seguir hablando de «lados» de la frontera.

[19] Una amplísima colección de discos, cancioneros y otros materiales de esta región se hallan en la Arhoolie Foundation creada (1995) y dirigida por Chris Strachwitz. Varios de los impresos están totalmente digitalizados y son de acceso abierto. La página alberga distintas colecciones de materiales discográficos (grabados por Arhoolie Records), entrevistas y documentales sobre música mexicana, mexico-americana y latinoamericana, además de *blues* y *jazz*. La colección de impresos lleva por título «Cancioneros/Tejano songbooks» y está prácticamente digitalizada. El reciente fallecimiento de su fundador y director impiden saber, por el momento, si la Fundación terminará la tarea digitalizadora. Aún puede consultarse en https://arhoolie.org/cancioneros/ (consultada el 4 de junio de 2023). De esa misma fuente proceden las imágenes y contenidos a los que hago referencia en este apartado.

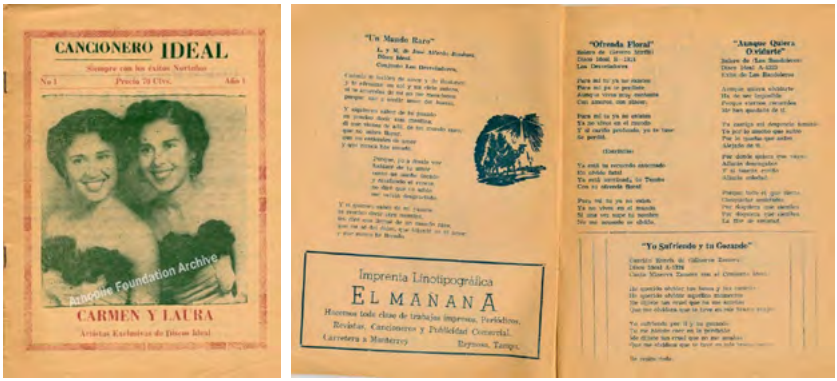
continuidad con el amplio repertorio de grabaciones de canciones y corridos por las principales casas disqueras desde los primeros años del siglo xx a la que ya me había referido (Cf. Altamirano, 2023). Para el periodo posrevolucionario, son dos los puntos geográficos más relevantes de producción y difusión de cancioneros en coordinación tanto con pequeñas casas disqueras como con programas de radio: Tijuana, B.C.-Los Ángeles, California, y Reynosa, Tamps.-McAllen, Texas. Entre otros ejemplos tenemos, del lado oeste: *Radio Cancionero Mexicano*, patrocinado por una marca de ungüentos y medicamentos, y ya en la década de los cincuenta, el *Radio y Canciones. Cancionero Popular Mexicano.* De acuerdo con sus datos de imprenta, se trataba de publicaciones mensuales, y me interesa destacar que en sendos impresos se anuncian las programaciones de radio en español de más de quince emisoras en distintas poblaciones del estado de California, la mayoría dedicadas a difundir canciones, corridos, polkas, boleros y otros géneros, bajo títulos como «La hora del Ranchero», «La Rancherita de México», «Fiesta Time», «Ecos del Valle», La Hora de Don Pancho», «Ritmos tropicales», entre otros. Los dos se imprimían en Tijuana —por lo menos los números consultados— y se vendían tanto en Tijuana como en varias poblaciones de California; incluían, generalmente, los nombres de los autores e intérpretes, así como publicidad de casas discográficas y emisoras radiofónicas, además de medicamentos y recomendaciones para la salud, el fechado en 1941 (figuras 13, 14 y 15).







Mientras que, en el Este de México, la ciudad fronteriza de Reynosa imprimió durante varios años por lo menos dos impresos mensuales: el *Cancionero Ideal* y el *Cancionero El Fronterizo*. El primero, de una calidad más rústica que el segundo, publicaba a los artistas exclusivos de la disquera Ideal, así como otros «éxitos», tal como se observa en las páginas 4 y 5 del número 1 de la colección de Strachwitz, que incluyen «Un mundo raro», de José Alfredo Jiménez, pero interpretada por uno de los conjuntos que grababa con la disquera: «Los Desveladores» (figuras 16 y 17).



Las páginas centrales del cuadernillo número 8 se dedican a la noticia de la muerte de Pedro Infante «en el mes de abril», por lo que podemos suponer que el impreso data de mayo de 1957.

Por otro lado, el *Cancionero El Fronterizo* revela mayor rigor por parte de la casa editorial que lo publica bajo la dirección de Basilio Villarreal y el patrocinio de Discos Falcon. En palabras de Strachwitz:

> Is the only book of songs written in the Spanish language that made a hit and was published exclusively for the Spanish speaking people living in the United States and Northern part of Mexico. Every issue of Cancionero Fronterizo Contains: — Most popular songs of the month. — Favorite songs of yesterday. — Short biography of famous composer or artist. — Plus other features of general interest (Strachwitz, 2020).

El último número de 1959,[20] tiene una portada dedicada al *rock*: sobre un sombrero charro bailan un músico con un saxofón y una joven vestida con tobilleras y falda poco más debajo de la rodilla a la moda de la época, y con letras mayúsculas: «Viva el rock!». Sin embargo, el contenido del cancionero es de lo más variado, pues incluye canciones rancheras, boleros, *foxtrots*, un par de corridos[21] y únicamente una canción de *rock* en español: «Lluvia», un «Rock moderato de Verde Mondungo», según califica la composición el editor.







La vinculación del contenido de estos cancioneros del norte con los cancioneros del centro de México de la misma época se evidencia en la nómina de compositores e intérpretes incluidos, ya que coinciden con los que ocupan los impresos «nacionales»: Consuelo Velázquez, Luis Pérez Meza, Agustín Lara, Pedro Infante, Marcelo y Aurelia, Estela Reynolds, Lalo González el Piporro, Los Donneños, Los Churumbeles, María Victoria, Miguel Aceves Mejía, Rosita Quintana, Irma Garza, Rubén Vela, Hermanas Cantú, Chelo Silva, Marcelo y Aurelia, Pedro Infante, Rafael Ramírez, Agapito Zúñiga y sus Desveladores, Lictor Guzmán Cardoso,

[20] El cancionero incluye siempre el número y el mes, pero rara vez el año, el cual puede deducirse, como en este caso, por ciertas referencias, como las que anuncian las novedades de 1960 en su siguiente número.

[21] Llama la atención que uno de los corridos incluidos sea uno dedicado al general Juan Andreu Almazán, político mexicano que había contendido a la presidencia de la república en las elecciones de 1940 oponiéndose al oficialismo del PRI y Lázaro Cárdenas. Las elecciones fueron muy cerradas y violentas.

Luis Aguilar, Jorge Negrete, José Alfredo Jiménez, Los Alegres de Terán, Dueto Continental, entre otros.

Todo parece indicar que en las décadas que siguieron a la Revolución de 1910, a la par que se consolidaba un partido en el gobierno y se desarrollaban las industrias y la tecnología para hacer un país «más moderno», cuadernillos de papel de escasa calidad inundaban los puestos de periódicos y las canastas de los vendedores ambulantes. Me detengo en dos de los cancioneros más conocidos, quizá por su longevidad y amplia distribución en el país: el *Cancionero del Bajío* y el *Cancionero Picot*.

Muy posiblemente, el *Cancionero del Bajío* inició su aparición en los puestos de periódico de la ciudad de México en 1955 y dejó de publicarse —al menos de manera constante— hacia 1970.[22] Su presencia se sitúa en una época inmediata a la época de oro del cine mexicano, en un contexto en el que las industrias radiofónica y disquera ya estaban consolidadas. Como la mayoría de los impresos callejeros, este cancionero presenta frecuentes irregularidades en su edición: los números se repiten, en algunos se incluye la referencia a la periodicidad —bimestral—, pero no siempre se cumple, a menudo se omite el año de publicación; el formato regular es de pliego suelto tamaño tabloide con dieciséis páginas numeradas, aunque también los hubo de formato más pequeño. Utiliza fotografías de cantantes y actores conocidos; los colores de tinta oscilan entre sepia, azul, verde y rojo. Los datos de pie de imprenta indican que el cancionero queda «Aprobado por la SEP [Secretaría de Educación Pública] y registrado como artículo de segunda clase la Dirección General de Correos de la ciudad de México, con fecha 22 de abril de 1955». La casa editorial es Ediciones Lemus, María Teresa Lemus Pérez figura

[22] Aunque un reciente hallazgo en una librería de viejo muestra la portada de un *Cancionero del Bajío* cuya portada es casi réplica —agrega un lema: «En la paz y en la guerra caudillo»— de la portada de 1955, que tiene como fondo la bandera de México y al centro un busto de Miguel Hidalgo en conmemoración de un aniversario de la Independencia de México, y como fecha aparece el año 1981, y 170 como número del ejemplar, aunque, de acuerdo con una secuencia de publicación bimestral, el número 170 debía corresponder al publicado en diciembre-enero de 1980, y los respectivos al año marcado en la portada serían entre el 176 y el 181. En los datos editoriales que proporciona la librería señala «editorial Justo Sierra», lo que indica un posible cambio de casa editorial. No se puede ingresar al contenido. (https://www.iberlibro.com/paper-collectibles/Cancionero-bajio-paz-guerra-caudillo-170/926984834/bd, consultado el 17 de junio de 2023).

como editora y directora del cancionero; sin embargo, varios números señalan como editor a Carlos Lemus sin que esto sea de manera consecutiva o de uno de los formatos de manera exclusiva. Una característica importante de este cancionero que lo diferencia de la mayoría es que no incluye publicidad de ningún tipo. Asimismo, incluye el índice de cada número, ya sea en las páginas interiores o en la contraportada, elemento que no era frecuente en otros cancioneros.

En ocasiones, el número se dedicaba a un intérprete individual, casi siempre de moda o de reciente fama cinematográfica; así, el número dos de la serie[23] tiene en la portada a Pedro Infante, y uno supondría que la mayoría de los textos incluidos serían éxitos del artista; sin embargo, de las ochenta y siete canciones o corridos incluidos, solo se marcan tres como «éxito de Pedro Infante», mientras que cuatro se consideran «éxito de Los Panchos», dos de María Victoria y Ana María González, y dos más aparecen marcados como éxito del Trío Los Diamantes. Entre los autores figuran José Alfredo Jiménez, Agustín Lara, Tony Camargo, Chucho Navarro, Mariano Peña, Manuel Esperón, Ernesto Cortázar, Chucho Monge, Luis Alcaraz, Juventino Rosas y veinte más. En la mayoría de los casos se señala —a veces sin acierto— el género o tipo de canción: canción ranchera, corrido, huapango, bolero, zamba y vals; otros más no incluyen taxonomía alguna, y en otros casos solo dice «canción popular», con lo que parecen referirse a que es del dominio público o tradicional.
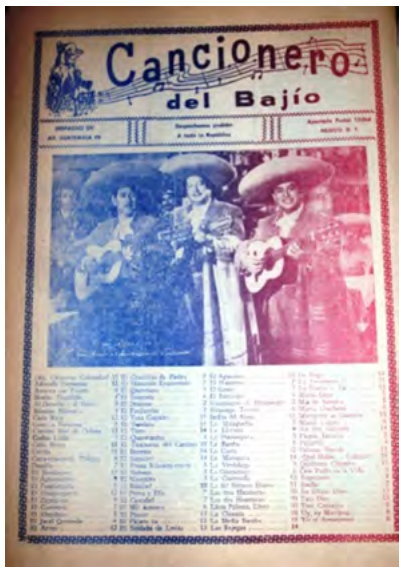




[23] Los ejemplares a los que aludo en esta parte integran una colección personal de impresos aún no accesible al público.

En otras ocasiones el número se dedica a un género específico; por ejemplo, el número 38 dedicado a «Sones y huapangos», que ciertamente cumple en su contenido, ya que incluye más de cuarenta huapangos, más de treinta sones entre jaliscienses, huastecos y jarochos, además de unos cuantos ejemplos señalados como «canción popular» o sin nomenclatura, entre ellas «La Llorona», «La guacamaya» y «El gusto» que son canciones tradicionales en coplas aún vigentes, además de una canción que poco tiene que ver con el género prioritario: «Soy soldado de levita».





La mayoría de las veces figura el nombre del autor —que en ocasiones no es sino el intérprete más conocido—, entre ellos los Hermanos Zaizar, Hermanos Cantoral, Nicandro Castillo, Víctor Cordero, Pedro Galindo, Rubén Fuentes, Lorenzo Barcelata, Ernesto Cortázar, Cuco Sánchez, Tomás Méndez, María Greever, Eduardo Alarcón, Elpidio Ramírez y decenas más.

Si bien el acceso a los ejemplares de este cancionero ha sido limitado,[24] considero que puede tomarse como una muestra representativa en la medida que confirma una línea editorial clara y constante: dar

[24] Una veintena de números de mi colección particular y los datos proporcionados en una síntesis de una colección de similar tamaño de El Colegio de México (González *et al.*, 1994: 31-32).

cuenta de los éxitos de la canción mexicana —sea cual fuere su género— del bimestre o de la época de la publicación de cada ejemplar. Esto es relevante en la medida que el interés de estas páginas estriba en revisar la función de los cancioneros como apoyo o difusor del nacionalismo. Esta tendencia cedió a la presión de los movimientos musicales en boga como el *rock n'roll* o cantantes como Raphael que se escuchaban en la radio, en los discos y en el cine y que coexistían con las producciones de las formas líricas mexicanas o arraigadas en nuestro país desde principios de siglo. Así lo expone el número 69 de febrero-marzo de 1962, que incluye canciones de *rock* en español como «Popotitos», «Agujetas de color de rosa», «Cándida» y otros éxitos de Paul Anka, Bobby Capo o Los Jokers, entre otros que comparten página con textos de Ricardo Palmerín, Tomás Méndez, Gilberto Parra, José Alfredo Jiménez, Chucho Monge, Pepe Albarrán y Nicandro Castillo, que ya vivían en el gusto del público o de un sector de este. Asimismo, en el número 105, de febrero-marzo de 1968, en cuya portada y contraportada se exhibe al cantante y que anuncia «Rafael y sus éxitos», incluye —a diferencia del ejemplar dedicado a Pedro Infante ya referido— más de una veintena de textos que en esa época eran interpretados por el joven Raphael, aunque varios de esos ellos fueran composiciones de mexicanos como José Alfredo Jiménez o Pepe Albarrán. Este número incluye también textos de Armando Manzanero, Agustín Lara, Ricardo Palmerín y españoles como Luis Eduardo Aute y Manuel Alejandro, entre otros extranjeros.

En síntesis, los índices de los ejemplares revisados desde el primer número hasta el 170 mantienen una nómina de autores que van desde Agustín Lara, Ricardo Palmerín, Manuel M. Ponce, María Greever, Pepe Guízar, Cuco Sánchez, Tomás Méndez, Consuelo Velázquez, Chucho Monge, José Alfredo Jiménez y Pepe Albarrán hasta los arriba mencionados; cabe subrayar que si bien suelen aparecer corridos y canciones tradicionales —denominados casi siempre como «canción popular» con independencia de su género—, en los primeros años su presencia es más recurrente que en los más tardíos.

¡Cancioneros van,
cancioneros vienen,
pero éste es el mero
y lo digo yo!
Ningún cancionero
iguala al PICOT.
(Cancionero Picot, 1959)

El caso del *Cancionero Picot* es distinto a los cancioneros hasta aquí revisados por varios factores: surgió con una doble función; una publicitaria del producto Sal de Uvas Picot y otra: ser difusora de la canción mexicana. Este doble objetivo se lograría, sobre todo, por su estrecha vinculación con la radio desde 1931, que explico más adelante. Otras diferencias fundamentales eran su publicación anual —y no mensual o bimestral— con una edición de lujo cada diez años —cuatro en total—; distribución gratuita de casa en casa y a través de las farmacias de todo el país; la ausencia de fotografías de artistas[25] —salvo en las ediciones de lujo— y la ausencia de publicidad o relación con casas disqueras. Estos elementos, aunados a una actualización permanente y vinculada a la radio —o quizá porque al ser emitido anualmente permitía a los editores preparar un cuadernillo más cuidado que otros cancioneros—, así como su longevidad, lo llevaron a ser parte de lo que se ha llamado «imaginario colectivo» en la medida que lo recuerdan, aun ahora, varias generaciones.[26]

---

[25] En las primeras portadas sí se publicaban dibujos o fotografías de artistas, pero a partir de 1935, la portada consistirá en las figuras de los charros Chema y Juana. En las páginas interiores, esporádicamente, aparece alguna fotografía —o dibujo— de un compositor o artista y una breve reseña biográfica que ocupaba un tercio de la página.

[26] Es más, parece ser que prevalece, aun más entre los cercanos a los Laboratorios, quienes consideran que en el *Cancionero Picot* «se articuló un discurso potente y sin par que llevaba a los campos visual, sonoro, lírico y textual las transformaciones del país, mientras daba empuje a la apertura y asimilación de gustos populares que, al día de hoy, aún nos son familiares y que identificamos como parte del alma nacional» (Macías y Moon, 2017: 8). Con independencia de lo que se entienda por «alma nacional», vemos que el discurso, no del cancionero, sino de los historiadores de la Sal de Uvas Picot, está perfectamente permeado —en 2017— por ese viejo ya discurso del nacionalismo oficial de las décadas inmediatas a la Revolución.

Desde 1924, los Laboratorios Picot emprendieron la tarea de repartir su cancionero que servía de publicidad para su producto,[27] primero con el título de *Canciones y Ensueños*, luego *Canciones Selectas* y, a partir de 1931, como *Cancionero Picot*, que contaba con 32 páginas y estaba impreso a dos tintas (González *et al.*, 1994: 38). De acuerdo con los datos proporcionados por Macías y Moon, su contenido se incrementó a 64 páginas y de 42 a 100 canciones publicadas en los últimos números; un total de 54 millones de ejemplares distribuidos en 1876 poblaciones de México (2017: 52). Sin desentonar con el contexto nacional de crear identidades de lo mexicano ya fuera en la educación, en las artes, en el cine o la radio, el cancionero introdujo, en 1933,

> su propio charro: Chema Tamales, quien siempre estaba acompañado de su esposa Juana, una mujer morena con grandes ojos oscuros, vestida de china poblana y con peinado […] de trenzas que no hacía más que validar el juicio de Chema, un charro valentón de sombrero, sarape y bigote, que desenfundaba la pistola a la menor provocación, y en otras ocasiones cargaba con su guitarra para cantarle a su amada. Chema no tenía más hazañas que el romance, la música y las parrandas (Macías y Moon, 2017: 39 y 41).

Rasgos que nos recuerdan a la perfección a Pedro Infante en «Allá en el Rancho Grande», o a protagonistas/héroes de los corridos como Macario Romero, Valente Quintero, Simón Blanco o personajes de la canción ranchera. En los dos primeros años, los personajes solo aparecían en tiras cómicas internas y en pequeños recuadros anunciando el producto en versos: «¿Qué le pasa, Rogaciano? / Pos se me jué la mano / al comer los chicharrones. / No se aflija, porque yo, / traigo Sal de Uvas Picot / para estas ocasiones», que comparten la página 24 del cancionero del año 1958 con una pequeña reseña biográfica de Álvaro Carrillo, el anuncio de un «lubricante intestinal» marca Nujol de los mismos Laboratorios Picot y la canción «Somos» de Mario Clavell.

[27] La idea surgió de Eduardo Cabal, Luis Senemetrio y Tomás Lizárraga, agentes del Laboratorio Picot, y ellos mismos vincularían el cancionero a la radio en 1931. El principal producto anunciado era el polvo efervescente contra acidez y otros males estomacales causados por los excesos en la comida y la bebida, pero también figura, casi en igual proporción, el Chocomilk, chocolate en polvo instantáneo de los mismos laboratorios, y otros productos farmacéuticos.



Pero a partir de 1935, la pareja de charro y china poblana pasarían a ocupar las portadas, como ya habíamos mencionado. Los personajes se situaban casi siempre en el plano principal e iban acompañados o bien de algún dibujo que se refiriera al contexto nacional o internacional que se vivía (la inauguración del Palacio de Bellas Artes, el Ángel de la Independencia, la bahía de Acapulco, la construcción de la carreta Panamericana; o (la Segunda Guerra Mundial, el acercamiento del hombre a la Luna, por ejemplo), o bien sobre costumbres de nuestro país, como podrían ser los jaripeos, las ferias, montar a caballo, cantar con guitarra, o escenas de la vida familiar, como las que corresponden a 1935, 1944 y 1947 (figuras 26, 27 y 28).







Esta portada del final de la década de los cuarenta da cuenta de la importancia de la radio en la vida cotidiana de los mexicanos, así como del estrecho vínculo del *Cancionero Picot* con la radio desde 1931, cuando apenas habían surgido las emisoras comerciales en el país. Ese fue uno de los éxitos del cancionero; a través de la XEB —los primeros años— y de la XEW, a las 20:30 hrs., se transmitía *La hora del Cancionero Picot*, en la que se tenían artistas exclusivos e invitados para transmisión en vivo de sus canciones. Además, los locutores del programa «no solo aludían al título de la canción, autor e intérprete, sino que también decían el año del *Cancionero* en el que se publicaba la canción y la página del mismo, con el fin de que el escucha la pudiera localizar y seguir. Así, lo común era escuchar en las transmisiones en vivo: "Y vuelve Juana Gallo para ofrecernos ahora, de la página 41 del *Cancionero Picot* 1956, *Paloma negra*"» (Macías y Moon, 2017: 66), en una suerte de antecedente del actual *karaoke*. Posiblemente esta interacción con el público en una suerte de transmisión completamente mixta: oral, escrita y oral mediatizada fue lo que fraguó la consolidación tanto del *Cancionero Picot* como de los productos farmacéuticos de los Laboratorios. No olvidemos que, en esa época, especialmente los años treinta y cuarenta y principios de los cincuenta, la radio ocupó el centro de reuniones familiares y de amistades; conforme transcurrieron los años, la posibilidad de adquirirlo se fue extendiendo y se mantuvo como un aparato «colectivo», pues los radios portátiles o individuales tardarían, todavía, un par de décadas en ser accesibles para la mayoría.[28]

La nómina de autores e intérpretes que conviven con la Sal de Uvas Picot en el cancionero no dista de la publicada en los impresos similares: desde Alfonso Esparza Oteo, María Grever, Nicandro Castillo, Tomás Méndez, Agustín Lara, Consuelo Velázquez, Guty Cárdenas y Ricardo Palmerín hasta Juan Arvizu, Chucho Monge, Toña la Negra, José Alfredo Jiménez, Pedro Vargas y Guty Cárdenas; posiblemente en menor

[28] Durante un trabajo de campo, en Real de Catorce, San Luis Potosí, doña Candelaria Rodríguez, de 78 años, me platicaba que, por las tardes, solían reunirse las amigas en su casa para cantar las canciones que «pasaban» en la radio, pues varias de sus compañeras que procedían de rancherías cercanas aún no tenían radio en sus casas. La época recreada corresponde, precisamente, a los años cuarenta. De hecho, es muy común escuchar entre transmisores de literatura oral que canciones y corridos fueron aprendidos de la radio.

proporción respecto de otros cancioneros, también es recurrente la presencia de tríos y duetos. De tal manera que podemos decir que el contenido del cancionero no difiere en realidad de los hasta aquí revisados; un contraste puede ser el número de canciones más o menos reducido en comparación con el *Cancionero del Bajío*, que no dedicaba espacios para la publicidad. Los géneros incluidos en sus páginas responden a la evolución de un gusto popular que se transformaba; a una cultura del entretenimiento que se masificó en especial a partir de los años cincuenta-sesenta; a una apertura hacia lo internacional tanto de Estados Unidos como del mundo hispánico que ya existía, pero se había quedado a la sombra de «lo mexicano» y de un discurso nacionalista oficial y cultural que ya había hecho mella y se agotaba. Así hallamos unas cuantas canciones y corridos del acervo tradicional, además de infinidad de textos calificados como canción ranchera, bolero, polka, son, huapango, rumba, mambo y tango, entre otros. No obstante los cambios culturales, tecnológicos y estéticos, el *Cancionero Picot* coincide con los demás en mostrar en sus páginas que el gusto por las canciones de antaño permanece en coexistencia con lo más novedoso del año, y así es posible compaginar una canción de Agustín Lara con «La plaga» del incipiente *rock* en español de los últimos ejemplares. Esta convivencia de lo viejo y lo nuevo parecía ya una tradición dentro de los impresos populares,[29] pues en la variedad de hojas y cancioneros que editaron Vanegas Arroyo y otros en el periodo anterior se aprecia el mismo fenómeno extendido hasta la época posrevolucionaria:[30]

[29] Sobre decir que la historia de la humanidad está construida sobre las combinaciones de elementos viejos e innovaciones, tal como ocurre con los textos tradicionales sujetos al fenómeno de conservación y variación.

[30] Con características distintas, de acuerdo con los sucesos históricos y sociales de cada país, Tomás Cornejo establece para México, Chile y otros países latinoamericanos la vivencia de un mismo fenómeno en la construcción de identidades y símbolos nacionalistas que él sitúa hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y basado en el auge de los impresos populares, específicamente de cancioneros, de tal manera que considera que debería estudiarse no en cada país desconectado del resto de Hispanoamérica, sino en completa sintonía con lo que sucedía, por lo menos, en los países que daban al Pacífico, «para pensar otra dinámica de los procesos históricos en los que las circulaciones (de personas, objetos, tecnologías, ideas, textos, etcétera), intercambios e influencias recíprocas contribuyen a moldear dichos procesos» (Cornejo, 2020: 8).

> Estos [los impresos de Vanegas Arroyo] formaron parte de una revolución tecnológica y cultural que, finalmente, los dejó a un lado en la consolidación y el predominio de los medios de comunicación masiva como la radio, el cine y más tarde la televisión: medios que se apropiaron de sus contenidos, baste mencionar como ejemplo a los grandes ídolos, como Pedro Infante con la interpretación de «En un palmar», que cantaron en la pantalla grande las composiciones que circularon en los humildes pliegos (Masera, 2022: 21).

En síntesis, aunque los cancioneros revisados fueron producto de empresas privadas interesadas en desarrollar sus productos comerciales, éstas asumieron —en menor o mayor medida— el ímpetu de un gobierno posrevolucionario[31] que pretendía tanto justificar un periodo bélico como lograr una justicia social y un desarrollo igualitario y rápido que ubicaran al país en un mundo moderno. Otro caso lamentable de ese nacionalismo fue lo ocurrido con las lenguas indígenas.

Reflexiones finales

Una política y programas que buscaban mostrar el México profundo para crear símbolos de identidad que llevó a los gobiernos, tras recolecciones oficiales de todo tipo de expresión artística rural, a homogeneizar (o intentarlo) una enorme diversidad cultural en una masa poco definida —lo contrario a lo que inicialmente habían deseado—, pues, a la larga, lo impuesto no funciona del todo, no se arraiga. Por ejemplo, al configurar al charro y a «la china» como imagen de la pareja mexicana, se desdeñó o menospreció a las demás regiones; se fomentó que los niños aprendieran bailes regionales, pero impusieron desde el centro del país el jarabe tapatío que nada tiene que ver con la cultura de los niños rarámuris de la sierra de Chihuahua ni con los mestizos yucatecos ni los

[31] Considero un solo gobierno la permanencia del Partito Revolucionario Institucional (pri) por más de setenta años, pues, aunque algunos presidentes tuvieron sus características particulares en cuanto a tendencias ideológicas, todos obedecían a un mismo régimen y principios. En parte, por esa duración, el querer imponer una serie de símbolos y identidad de «lo mexicano» se extendió por tantos años e hizo mella en ámbitos muy variados.

veracruzanos. Asimismo, se potenció al mariachi cuando cada región tiene su música propia y muy distinta a la «escogida»: ¿por qué el mariachi y no un trío huapanguero o la tambora sinaloense?[32] De hecho, Ricardo Pérez Monfort (2023) dedica dos capítulos —«La invención de tradiciones» y «México afinado en Re mayor…»— aludiendo a ejemplos análogos que corroboran esas imposiciones homogeneizadoras que pretendían dar cuenta de un país «plural» pero cohesionado hasta la médula.

El nacionalismo mexicano es un fenómeno largo y complejo, difícil de explicar de manera total; sin duda, tuvo aspectos positivos y negativos, como sintetiza Monsiváis:

> El nacionalismo impulsa mucho de lo mejor y mucho de lo más deleznable en películas, canciones, arte popular, pintura, música, danza, escultura, artes gráficas, estilos de actuación. Por un tiempo, el nacionalismo es el horizonte inevitable en su versión del pueblo transfigurado por la exigencia de la justicia social. Algo así de vago, así de convincente en su momento (2010: 212).

Siempre seremos un país de contradicciones: seguramente las intenciones eran buenas —algunas en verdad utópicas—, pero las contradicciones de la propia gesta revolucionaria parecieron dominar los programas y las ideas subsecuentes: un ideal socialista y democrático, una idea de identidad nacional y símbolos de la mexicanidad impuestos desde el centro y difundidos tanto por instancias oficiales como por las empresas comerciales de las industrias nacientes que, a pesar de ciertas resistencias, permearon —en mayor o menor medida— todas las estratos sociales y culturales del país. Quizá a fuerza de buscar esa identidad y no encontrarnos del todo como unidad seguimos siendo susceptibles a ciertas imposiciones oficiales o comerciales desde el centro, tal como ha ocurrido con «la Catrina» en el Día de Muertos. Sin embargo, la proliferación de cancioneros durante ese periodo constituyó, en bue-

[32] Otro ejemplo lamentable de ese nacionalismo fue la tarea emprendida para que se extendiera el uso del español como lengua nacional, forzando mediante la escuela la eliminación de las lenguas indígenas, pues no se permitía a los niños hablar su lengua en aras de un progreso «solo posible en español». Lo absurdo de la medida trató de enmendarse cuando dos generaciones, en vez de ser bilingües, habían olvidado su lengua materna.

na medida, la difusión de canciones, ritmos y tonadas que, con el paso del tiempo, pasaron a formar parte de un acervo colectivo que en algunos casos arraigaron de tal manera que la autoría y los rasgos comerciales se debilitaron y, como calificaban los propios impresos, pasaron a ser del «dominio público» y a tener otra vida en la tradición oral, que, por ejemplo, ha sucedido con *México lindo y querido* y *Cartas marcadas*, de Cucho Monge, con *Cuatro milpas* o *La Manuelita*, que, tras ser éxitos en casas disqueras y el cine, hoy se cantan desconociendo, la mayoría de las veces, al autor y que mantienen su éxito comercial pues se entonan, también, por una enorme variedad de intérpretes, desde Chalino Sánchez hasta la banda El Recodo (Zavala, 2022: 274); o el caso de *La pajarera*, canción publicada en impresos de Vanegas Arroyo y que aún se descarga de Spotify (Bazán, 2022: 56-67). Si una canción popular es del gusto de la gente y continúa cantándola setenta años después de sus primeros éxitos es porque esa canción responde a ciertos rasgos de una estética colectiva, aunque no sea tradicional en el sentido pidalino del término.[33] Si los cancioneros fueron un soporte para el nacionalismo, también lo fueron para la configuración de un acervo popular.

Referencias

Altamirano, Magdalena (2023). «Destino y tragedia en el corrido de la Costa Chica guerrerense: *Simón Blanco*», en Alejandra Camacho Ruán, Lilia Álvarez Ávalos y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), *Suerte y destino en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 39-53.

Arbós Moya, Ciro (2016). *Corrido mexicano contemporáneo de difusión discográfica comercial: pervivencias y desarrollo del paradigma poético original*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid.

[33] Rodrigo Bazán establece una interesante revaloración de la distinción pidalina entre popular y tradicional, así como el fenómeno de retradicionalización, que se da precisamente en los acervos populares cuando la cultura de masas está en su apogeo y la transmisión en los medios de comunicación masiva son el vehículo dominante en la transmisión de canciones, pues «ilumina tres mecanismos de transmisión y valoración culturales radicalmente distintos si se considera que, mientras la lírica tradicional "genera" variantes que dan pie a distintas "versiones", la popular "consagra interpretaciones" y la masiva "refuncionaliza textos prenotados"» (Bazán, 2014: 20-21).

Bazán, Rodrigo (2014). «Lírica popular de masas: un acercamiento teórico», en Mariana Masera (ed.), *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. México: Universidad Nacional Autónoma México, pp. 13-40.

Bazán, Rodrigo (2022). «Lírica popular mexicana. Canonización y cancioneros, el ejemplo de Vanegas Arroyo», en Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (eds.), *Los géneros de la literatura popular. la imprenta de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 53-69.

Chávez Ortiz, Ivonne Grethel (2012). «La radio como experiencia cultural: un panorama de la radiodifusión en el ámbito internacional y los inicios de la radio educativa en el periodo nacionalista en México 1924-1936», *Signos Históricos*, 28: 114-148.

Cornejo, Tomás (2020). «Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México (1880-1920)», *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, 15: 6-33.

Diccionario del Español de México. El Colegio de México, 2023. Disponible en https://dem.colmex.mx (consultada el 19 de abril de 2023).

Gobierno de México (2020). «agn Recuerda. La radiodifusora que cambió la forma de hacer radio en México». Archivo General de la Nación, 13 de febrero. Disponible en https://www.gob.mx/agn/articulos/agnrecuarda-la-radiodifusora-que-cambio-la-forma-de-hacer-radio-en-mexico (consultado el 20 de enero de 2021).

González, Aurelio (2015). *El corrido. Construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

González, Aurelio (2003). *El Romancero en América*. Madrid: Síntesis.

González, Aurelio (coord.), Magdalena Altamirano, Enriqueta Garza, Jas Reuter, y Mercedes Zavala (1994). *Bibliografía de la lírica popular y tradicional de México*. México: El Colegio de México.

Loyo, Engracia (1999). «La lectura en México 1920-1940», en *Historia de la lectura en México*. México: El Colegio de México, pp. 243-294.

Macías, Gabriel y Moon, Vannia (2017). *La historia de Sal de Uvas Picot, el antiácido de México*. México: Travesías Editores.

Masera, Mariana (coord.) (2017). *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo. Un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Masera, Mariana (2022). «"Yo soy maquinista del amor". Aproximaciones a la colección *El Cancionero Popular* de Antonio Vanegas Arroyo», en Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (eds.), *Los géneros de la literatura popular. la imprenta de Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 21-49.

Monsiváis, Carlos (2010). *La cultura mexicana en el siglo XX*. México: El Colegio de México.

Moraga Valle, Fabio (2019). «Educación, exilio y diplomacia: Vasconcelos, Mistral, Torres Bodet y la proyección internacional de sus ideas educativas, 1921-1964», *Revista de Historia de América*, 156: 61-94.

Navarrete, Carlos (1971). «Romances y corridos del Soconusco», *25 estudios de folklore. Homenaje a Vicente T. Mendoza y Virginia Rodríguez Rivera*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 195-208.

Olmo, Azul del (2013). «Discos Peerless, ocho décadas de historia musical», en *Excélsior*, 11 de agosto de 2013. Disponible en https://www.excelsior.com.mx/funcion/2013/08/11/913128 (consultado el 3 de junio de 2023).

Pérez Monfort, Ricardo (2023). *Intervalos. Ambientes y música popular durante el inquieto siglo XX mexicano*. México. Fondo de Cultura Económica (Breviarios, núm. 621).

Prieto, Guillermo (1885). *Romancero nacional*, pról. de Ignacio Manuel Altamirano. México: Secretaría de Fomento.

Speckman, Elisa (2005). «Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. II: Publicaciones periódicas y otros impresos*. México: Universidad Nacional de México, pp. 391-41.

Strachwitz, Chris (2020). *The Chris Strachwitz Collection*, introducción a *Cancionero El Fronterizo*, https://arhoolie.org/cancioneros/ (consultada el 3 de mayo de 2023).

Zavala Gómez del Campo, Mercedes (2022). *La Voz. Literatura de tradición oral del centro-norte de México*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

EL PULQUE EN LOS IMPRESOS DE VANEGAS ARROYO: TEATRO, CANCIÓN LÍRICA Y ADIVINANZA

Lilia Cristina Álvarez Ávalos
(El Colegio de San Luis)

Agua de las verdes matas
tú me tumbas, tú me matas
tú me haces andar a gatas.
Copla popular

Al igual que la literatura de cordel, el pulque ha sido asociado a la cultura popular. Por ello, no resulta extraño que dicha bebida aparezca mencionada en diversas publicaciones de la imprenta Vanegas Arroyo. En este estudio se realizará primero un recuento de la relevancia histórica, cultural y literaria del pulque en México, para después analizar su mención en tres géneros distintos publicados por la imprenta Vanegas Arroyo: la comedia teatral *Los pulques mexicanos*, la canción lírica *El pulquero* y una adivinanza. El análisis se encaminará a vincular los textos literarios mencionados con los diversos soportes que hacen posible su transmisión por medio de los impresos de Vanegas Arroyo, así como a destacar elementos apremiantes (como personajes o elementos retóricos) en los casos donde el pulque y todo lo relativo a él se presenta incluso como un pretexto, o bien, un desencadenante narrativo o contextual.

El pulque en la vida cultural de México

El pulque es una bebida fermentada que se produce a partir del maguey. El maguey pulquero (*Gave atrovirens*, salmiana o americana) abunda en

la mayor parte del territorio mexicano, siendo mayor su presencia en el centro y norte del país. Tan antiguo es su uso que desde la época prehispánica el maguey era cultivado por diversas culturas del centro del país, quienes utilizaban la planta en la totalidad: «Los productos usados eran el aguamiel como líquido; como alimento sus fibras tiernas; y de las pencas se obtenían tejidos, material de construcción y agujas de sus espinas» (Ramírez, 2007: 20). Desde el siglo v a. C. hasta el xxi d. C. existen por lo menos veinticinco siglos de formación de una cultura del maguey y tradición pulquera.

La producción del maguey implica diversos roles para llevar a cabo esta labor. El tlachiquero es el encargado de raspar el centro del maguey para extraer el aguamiel, acción que se realiza dos veces al día, al amanecer y en la puesta de sol. El tinacalero o mayordomo es el encargado de llevar los registros de la cantidad de aguamiel que proseguirán el proceso de fermentación. Además, este también era el encargado de su distribución o venta. En la actualidad, con la diversificación de los medios de comercialización y distribución, el tlachiquero es la figura principal que ha perdurado como productor de pulque.

El nombre de México podría estar incluso vinculado con el pulque al provenir de la voz Mexihtli, «ombligo de maguey», nombre del sacerdote guía de los aztecas. Al morir este, al asentamiento final del grupo lo llamaron Mexihco o «lugar del ombligo del maguey», que además está relacionado en forma de onomatopeya con Meztlico, el «lugar del ombligo de la luna» (Martínez, 2001: 17). El ombligo del maguey es justo donde se raspa para extraer el aguamiel que posteriormente se fermentará para convertirse en pulque. La luna se asocia con el pulque por su color blanquecino.

Las palabras *pulque* y *maguey*, por su parte, no provienen de ninguna lengua mesoamericana. En las lenguas más cercanas, la náhuatl y la otomí, existen vocablos para designar a dicha bebida y planta, respectivamente, por lo cual las acepciones en lengua española fueron implantadas por los conquistadores españoles desde las islas del Caribe. La primera mención que se hace de ello fue en 1520 en la segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés:

> Venden [en el mercado de Mexico-Tlatelolco] miel de abejas y cera y miel de cañas de maíz, que son tan melosas y dulces como las de azúcar, y miel de unas plantas que llaman en las otras islas maguey, que es muy mejor que arrope, y de estas plantas hacen azúcar y vino, que asimismo venden (1994: 63).

Sobre la creación del pulque existe un mito en el que la protagonista es Mayahuel, la diosa de esta bebida, cuyo nombre quiere decir «la de los cuatrocientos senos» (Guerrero, 1985: 47). Ella era una diosa que vivía en el cielo, pero quería conocer la vida en la tierra, por lo cual Ehecatl-Quetzalcóatl fue a verla para traerla a donde deseaba:

> Aprovechando que su abuela y hermanas estaban dormidas, ellos pudieron viajar juntos a la tierra y al llegar se transformaron en dos árboles floridos entrecruzados. Cuando despertó su abuela fue a buscarla con sus hermanas y, al encontrarla transformada, la separaron del árbol de Ehecatl y la despedazaron, repartiendo sus restos entre sus hermanas y abuela para comerla. Cuando hubieron terminado y marchado Ehecatl-Quetzalcoatl se transfiguró a su forma y recogió los restos de la diosa, los enterró y de sus restos nació el maguey (Ostrosky, 1992: 29).

Sin embargo, si bien fue Mayahuel quien descubrió el líquido de maguey, el aguamiel, fueron otros los dioses quienes intervinieron para el proceso de la fermentación necesaria para que se convirtiera en pulque (Ramírez, 2004: 22) Estos dioses, además, tienen locativos de diversas regiones de México en los que se cultiva maguey, ellos son: «Pantecatl, Yiauhtecatl, Tlilhoa, Quatlapantli, Tzoaca, Izquitecatl, Toltecatl, Papaztac, Tlaltecaiooa, Ometochtli, Tepoztecatl, Chimalpanecatl, Colhoatzincatl y Tezcatzoncatl» (Sahagún, 1979: 52).

La vinculación del pulque con la identidad de la cultura popular mexicana ha sido en parte construida por el arte literario, pictórico, fotográfico y cinematográfico (Ramírez, 2004: 10). Durante el porfiriato y luego con la Revolución mexicana, los fotógrafos extranjeros pusieron en su foco al pueblo «bajo» como representantes de lo «mexicano» como es el caso de Hugo Brehme con *Tlachiquero chupando aguamiel* (1920) y *Niño con maguey* (1930), además de Edward Weston con *Pulque-*

ría (1926) y *Los changos vaciladores* (1926). De igualmente, en el archivo Casassola se puede encontrar *Tlachiquero* y *Los borrachitos* (c. 1910), *El panal de las abejas* (1925), *Dependientes de una pulquería* (1915) e *Interior de una pulquería* (1957).

Por su parte, el maguey y el pulque fueron representados en el cine por el movimiento de «nacionalismo cultural» y posteriormente en el «cine de oro» mexicano. Ejemplo de ello es *¡Que viva México!* (1932), del director Sergei Eisenstein. La pintura también fue vehículo para representar pulquerías, como es el caso de diversos trabajos realizados por Diego Rivera y Frida Kahlo. En cuanto a la música, era común escuchar en las pulquerías canciones que mencionaban a la bebida y al maguey, tal es el caso de la siguiente, recolectada en 1951:

Los magueyes

Le pido al cielo que se sequen los magueyes,
porque esos magueyes son causa de mi desgracia;
soy un borracho y a nadie le caigo en gracia,
porque no me ama la mujer que tanto amé.

Tomo una copa, la tomo con apetito;
luego tomo otra, la tomo y luego repito.
Salgo a la calle y luego les pego un grito,
porque no me ama la mujer que tanto amé (Moncada, 1971: 27).

Ejemplo de ello es también la siguiente, recolectada en 1977:

El pulque

¡Viva las pencas señores,
la penca que es del maguey!;
cuando tomo sus sabores
yo me siento como un rey.

Que viva el pulque, señores,
pulque de los mexicanos,

los que tomamos, humildes,
con toditos los hermanos (Guerrero, 1985: 182).

En cuanto a la literatura, Rafael Olea Franco realiza en el libro *Un pulque literario. A la sombra de las pencas de maguey* (2020) un estudio de las obras literarias cultas y populares en las que aparece el pulque. En este libro hace un recuento de los escritores que retoman el tema del pulque para su creación literaria, entre los cuales se encuentran:

> José Joaquín Fernández de Lizardi, Maximiliano de Habsburgo, Rubén M. Campos, Ciro B. Ceballos, Ángel de Campo, Rafael Delgado, Vicente Riva Palacio, Federico Gamboa, Victoriano Salado Álvarez, Francisco I. Madero, Artemio de Valle Arizpe, Alfonso Reyes, José Juan Tablada, Martín Luis Guzmán, Cipriano Campos Alatorre, Miguel N. Lira, José Revueltas, Juan Rulfo, Madame Calderón, Laura Méndez de Cuenca, Elena Poniatowska, Manuel Payno, Guillermo Prieto, José Tomás de Cuéllar, Manuel Gutiérrez Nájera, José Vasconcelos, Gabriel Vargas y Rius (2020: 337).

La perspectiva desde la cual se recrea el pulque y su entorno es de lo más diversa: «Como negocio boyante en el siglo XIX, marca de atraso o modernidad, sello de mexicanidad, néctar al que se responsabiliza de la irracionalidad, audacia o efusión, según quien beba o quien juzgue, el pulque se hace omnipresente en la cultura mexicana desde la época prehispánica hasta la actualidad» (Viveros, 2023: 803).

Teatro, canción lírica y adivinanza en torno al pulque en los impresos de Vanegas Arroyo

La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo fue una de las casas editoras más importantes en cuanto a la producción y distribución de impresos populares. Su primer periodo de producción dató de 1880 a 1917, aunque su Testamentaría siguió funcionando hasta la década de 1940. Editaba hojas volantes, cuadernillos y librillos. Abarcó dos momentos destacados de la historia de México, el porfiriato y la Revolución mexicana (López, 2021: 10).

> El éxito de la obra de Antonio Vanegas Arroyo quizá reside en diversos factores como la variedad de contenidos y formatos, la calidad de sus colaboradores en la iconografía y quizá un aspecto de gran importancia como el profundo conocimiento del gusto de su público (Masera, 2017: 8).

Dentro del gusto de sus compradores se encontraba una diversa variedad de temas, géneros y formatos. Dentro de sus publicaciones encontramos los tres textos a los que haremos referencia:

1. *Los pulques mexicanos. Colección de comedias para representarse por títeres o niños* en la sección «Teatro infantil».
2. *Canción del pulquero*, hoja núm. 18, en la sección «El cancionero popular».
3. *Adivinadorcito* 7, 25.

Los pulques mexicanos es una obra de teatro presentada en un librillo de diez páginas de extensión. Aunque la autoría únicamente se adjudica a «C. S. S.», el nombre del autor podría ser Constancio S. Suárez, quien continuamente colaboraba con la imprenta Vanegas Arroyo (Masera, 2013: 97).



El texto es una comedia de enredos que ocurre en una pulquería. Participan los personajes: Pulquero, Gendarme, vendedores de periódico, clientes de la pulquería y una mujer llamada Apolonia. El desencadenante de la trama es el robo de un reloj por parte de un vendedor de periódicos. Los enredos se inician cuando el Gendarme no está en condiciones de perseguir al ladrón por encontrarse bajo el influjo del pulque. Posteriormente, llega Apolinaria en busca de su pareja, Gabriel, otro de los clientes del establecimiento. Ella no solo encuentra el rechazo y la agresión de su pareja, sino el acoso amoroso y policial del Gendarme.

Destaca Apolinaria, un personaje femenino fuerte y asertivo que hace escuchar su voz y que no duda en tomar acciones ante los conflictos que se le presentan. De inicio, destaca que vaya hasta la pulquería a buscar a su pareja, siendo que estos lugares no se caracterizan por otorgar la mejor de las bienvenidas a las mujeres. Además, el motivo que la lleva hasta ahí es ejercer su reclamo:

Apolinaria. A mí no me haces taruga.
Y a demostrártelo voy.
Ayer te vide con Bruna
emborrachándote bien.
Con esa maldita cuzca
que me las ha de pagar.

El reclamo de infidelidad de Apolinaria es respondido con insultos y amenazas de golpes de parte de Gabriel:

Gabriel. (*A Marcos*).
¿Qué te parece esta bruja?
Apolinaria. *Pos* no soy bruja, ¿estasté?
Y a mí ninguno me insulta.
Gabriel. Pírese pronto de aquí.
porque si no, le doy una…
[*La amenaza*]
Apolonaria. Pos a mí naide me pega
porque yo no soy taruga
ni me rajo como asté.

Resalta el uso de la palabra *bruja* como insulto, pero también la fuerza con la que Apolinaria niega la amenaza y se autoproclama como «yo no soy taruga». La respuesta de Gabriel es «tirarle bofetadas», por lo que ella pide auxilio al Gendarme, que también se encuentra en la pulquería. Lejos de encontrar protección de parte de este, Apolinaria vive acoso sexual y policial:

GENDARME. *(a Apolinaria)*
Vamos a hacer una cosa
y así sí no *vasté* presa.
APOLINARIA. Sí, señor, lo que usté diga.
GENDARME. Pos *oigasté*, si me *aceta*,
yo la quiero muchísimo
son sus ojos dos linternas
y me cuadra de verdad
aviénteme la respuesta.
APOLINARIA. *Pos* yo no lo quiero *asté*.
sino que lo odio de veras.
¿Cresté que soy chintatlahua?
¡vaya, un tecolote bestia!
GENDARME. No soy bestia, repreciosa.
sino un ser que se devela.
por tu amor tan retesuave
y en ti solamente piensa.
dame un beso, chaborrita.
con tu linda escupidera.
Quiere besarla y abrazarla. Apolinaria no se deja y le tira un bofetón.
APOLINARIA. Vaya *usté* a besar al diablo.
y si es que le cuadro, tenga.
GENDARME. Pos entonces arré pronto.
y hora vasté doble presa.
por falta a la policía
conmigo sí, no se juega.
(arrastrándola y dándole de palos)

Apolinaria se mantiene como la mujer fuerte que se presentó al principio y deliberadamente le contesta al Gendarme que no es de su interés, y le tira una bofetada en señal de rechazo a los intentos de abrazos y besos. Ante ello, el Gendarme, que estaba indispuesto a perseguir al ladrón del inicio de la obra, ahora se lleva a Apolinaria presa entre golpes y arrastres, al acusarla de faltas a la policía.

Víctima de tal injusticia, Apolinaria se encomienda a san Expedito y solicita su ayuda en el diálogo mejor logrado de toda la obra por su complejidad y profundidad, cuyo ritmo y repeticiones hacen pensar por momentos en un conjuro:

Apolinaria. ¡Hay, señor San Expedito!
No permitas que me lleve.
Échale fuego grajeado,
¿no ves que me lleva presa?
este gendarme tarugo
por no ser su garraleta?
Contramátalo, señor.
Que lo pongas arrestado.
Que lo claven en la esquina
Que se remuera enyervado.
Que lo manden quemar vivo
que se lo lleven los diablos.
Haz que tu cuervo, señor
no pare de destriparlo.
Para que otra vez no güelva
a permitir el escándalo
y a dejar a los rateros
que se lleven lo robado
por estar en la taberna
rezumbándose los cuartos
y las tinas y medidas
de las de a dos y de a centavo.

La trama concluye con Apolinaria siendo llevada presa por el Gendarme: «La arrastra llevándosela muy de prisa y dándole de palos». El

final de esta historia ejemplifica cómo la violencia de género puede ser utilizada como elemento de comicidad aun con personajes femeninos configurados con tanta fuerza, asertividad y profundidad de diálogo como el de Apolinaria.

Para este momento de la obra de teatro, la relación de la trama con el pulque se desdibuja para para dar paso al desarrollo del tema de la mujer fuerte contra la estructura establecida y representada por varones. Destaca que los diálogos de Apolinaria son los más largos de entre todos los personajes de la obra, pero también los más complejos. Incluso, hay versos de su diálogo que se semejarían a un conjuro, es decir, a «una fórmula mágica que se dice, recita o escribe para conseguir algo que se desea» (Diccionario de la Academia Española, *s.f.*, definición 2).

La fórmula más evidente en el diálogo de Apolinaria reside en la repetición de la estructura de sus dichos, por ejemplo: «Que lo pongas arrestado. / Que lo claven en la esquina / Que se remuera enyervado. / Que lo manden quemar vivo. / Que se lo lleven los diablos». Esta repetición otorga sensación de ritmo y musicalidad, lo cual que crea una sensación de estar protegido ante lo peligroso o desconocido (Campos, 2004: 55).

Es notorio también que el santo al que Apolinaria se encomienda es Expedito, que, como su nombre lo indica, se le solicita intercesión para problemas de urgencia o de rápida solución. Esto genera una sensación de rapidez, apremio o precipitación en la escena en la que Apolinaria es llevada injustamente por el gendarme. A razón de esto, convendría recordar a Araceli Campos Moreno, quien menciona que «las oraciones mágicas resuelven —o pretenden resolver— problemas cotidianos y apremiantes que, como parte de la vida misma, son importantísimos para las personas que depositan su fe en estas plegarias» (Campos, 2004: 74).

Por su parte, el pulquero es el personaje encargado de cerrar la obra teatro con unos versos que destacan por su rima y musicalidad, lo que establece un diálogo en comunicación extradiegética con los espectadores/lectores. Este recurso recuerda a las fórmulas de cierre del corrido:

> Ya nos puedes aplaudir
> con los pies y con las manos
> si es que no se te subieron
> los pulquitos mexicanos.

La canción lírica de *El pulquero*, por su parte, expresa un amor que espera ser correspondido y el dolor que de ello se desprende:

Quiero me digas, María,
si con tu amor delirante,
siempre serás constante,
en amarme noche y día.

Y si tu amor verdadero,
se desprende de tu pecho,
siempre tendrás satisfecho
a este pobre pulquero.

Yo, niña, mucho te quiero
y te doy el alma mía,
no me olvides nunca, María,
que te idolatra un pulquero.

Con este amor que es sincero
mucho te quiero, María,
tú me diste la alegría;
hoy, que me ames, yo espero.

Soy de álias Banderillero
y eres mi bien, mi tesoro,
es mucho lo que yo te adoro,
no olvides a tu pulquero.

Esta canción termina siendo una declaración de amor en la que la ocupación de la voz poética, es decir, el pulquero, no influye ni modifica el contenido de las imágenes y los sentimientos mostrados en los versos. En todo caso, el estado de embriaguez derivado del consumo de pulque pudiera ser un catalizador para la declaración de intenciones, como ocurrió también con el Gendarme en la obra de teatro anterior.

La hoja volante que contiene esta canción se encuentra ilustrada con el personaje del pulquero, que muestra en la parte de atrás las tinajas que

contienen la bebida. Además, en ambas manos sostiene pulque, en la derecha una especie de tarro y en la izquierda, una botella con embudo. El personaje se muestra decaído y triste, además de que tiene una postura con las rodillas corvas, señal quizá de su falta de equilibrio ante la embriaguez. La hoja volante incluye, asimismo, otra canción, también de amor, titulada *Tus ojos negros*, más breve y menos protagónica que la *Canción del Pulquero*.



Por último, la adivinanza referente al pulque, que aparece en la sección del «Adivinadorcito», recuerda que la obra de teatro tratada previamente también era considerada como obra infantil; incluso, dentro del texto se incluye la sugerencia de que sea representada por niños aun cuando los temas que trata se consideran no aptos para menores desde la perspectiva moral del siglo xxi. Sin embargo, es importante mencionar que, debido a su valor nutrimental, el pulque era una bebida que por lo regular se daba también a niños, incluso como desayuno.

Adivinadorcito, 7, 25

Tengo la cara muy blanca,
soy indio por excelencia,
conmigo no hay competencia
de mi tierra a Salamanca.

Yo hago cargar una tranca
a todos mis valedores,
Infundo varios rumores,
Ya sea de amor o de enojo.
y hago que tengan arrojo
los valientes reñidores.

Resulta peculiar que una de las pistas para saber que la adivinanza es acerca del pulque sea: «Soy indio por excelencia», haciendo referencia a que son los grupos indígenas quienes lo consumen. También destaca la manera en la que vinculan la embriaguez con la valentía, la fuerza y la competitividad, cualidades que suelen considerarse masculinas. Todo esto, en una cultura que ha creado personajes tipo como el valentón y el «macho mexicano», en el cual la embriaguez suele estar asociada.

Además, encontramos la antinomia amor y enojo en: «Infundo varios rumores, / Ya sea de amor o de enojo», lo cual podría indicar que el consumo de pulque puede otorgar la facilidad de manifestar tanto emociones agradables como el amor, pero también intempestivas, como el enojo. De igual manera, se hace explícito que si «los valientes reñidores» muestran arrojo es debido al pulque; es decir, la valentía proviene del pulque, no de los reñidores. Lo mismo con la fuerza cuando se expresa: «Yo hago cargar una tranca / a todos mis valedores». Finalmente, la primera característica que se menciona es «Tengo la cara muy blanca», haciendo referencia a la consistencia lechosa y color blancuzco que caracteriza al pulque.

Últimas reflexiones

La función del pulque es distinta en cada uno de los textos mencionados. En la obra teatral, el pulque es relevante como escenario por la pulquería, pero también resulta significativo por las motivaciones de los personajes, que en su estado de ebriedad terminan creando los enredos en los que se centra la trama. Además, se le otorga al personaje del pulquero la categoría de presentador o narrador por el que podemos entrar a la trama.

> La pulquería era un centro de reunión que cubría las necesidades físicas del consumo de alimentos y bebidas, y la comunicación y la opinión de eventos cercanos a los consumidores, pero también el lugar de esparcimiento para el disfrute de la música, los juegos, las cartas y las propias vidas. Todas las expresiones lúdicas, melancólicas y efusivas de la vida cotidiana y su relación con el consumo del pulque, además de dar una visión general del aspecto de las tradicionales pulquerías, brindan una fuerte carga popular, tanto en las relaciones sociolaborales como en la forma de diversión que se fue recreando a partir del consumo (Ramírez, 2004: 94).

Por el contrario, en la *Canción del pulquero*, este personaje parece ser únicamente el pretexto para enunciar una declaración de amor e incluso para contar con un referente gráfico, es decir, una imagen que acompañe al texto e hiciera más atractiva la hoja volante. Incluso se podría pensar que dicha canción pudiera ser una de las que se escuchaban en la pulquería donde se desarrolla la obra de teatro antes mostrada.

El largo tiempo que el maguey y sus derivados, como el pulque, han acompañado a las culturas mexicanas ha propiciado que tenga diversos nombres y formas de referirse a él:

> Al producto del maguey, más bien del aguamiel fermentado, conocido de forma general como pulque, se le ha dado a lo largo del tiempo numerosos nombres y «bautizos» debido a sus cualidades, apariencia o defectos, pero siempre de una manera cordial y agradable. Entre los nombres que recibe el aguamiel encontramos: savia de maguey, tlachique, neutli, necuhtli, hidromiel; en cuanto a los que recibe el pulque encontramos distintos calificativos coloquiales como octli, otra vez tlachique (en el sentido de pulque

> de baja calidad), tlachicotón («con o sin moscas»), cara blanca, tlamapa, tlayol, pulmón, pul-mex, baba «sabrosa», babero, «baba-dry», melón «l.-p.» (o litro de pulque), el «cald-oso» (o en su variante caldo de oso), entre muchas más acepciones populares (Ramírez, 2007: 130).

Lo anterior es evidencia de que la habilidad verbal para los juegos de palabras suele ir de la mano con los productos de consumo habitual, como es el pulque. Por ello, no resulta extraño que estos juegos del lenguaje derivaran en una adivinanza como la que se publicó en la sección del «Adivinadorcito».

Este estudio muestra la gran diversidad de soportes que pueden tener las literaturas populares y tradicionales. Recurrentemente se menciona a la memoria como el soporte de la literatura de la tradición oral, mientras que para la literatura popular se cuenta con un impreso. Sin embargo, la presencia del tema del pulque en estos textos evidencia que sus soportes van más allá de la memoria y el impreso, sino que está también en la materialidad y el oficio, en una bebida fermentada y en la técnica de tallar el maguey, en la artesanía de los jarritos de barro donde suele beberse, en la música que lo acompaña y los personajes que lo rondan, en las relaciones económicas, comerciales y sociales que implican su producción, distribución y venta.

Dicho de otra amanera, estos textos son el ejemplo de cómo la literatura tiene su soporte en diversos factores que son extraliterarios y que contribuyen, por tanto, a que sea un texto que se experiencia con todos los sentidos por parte de su escucha y su lector.

Referencias

Campos Moreno, Araceli (2004). «Oraciones mágicas impresas, para diversos dolores y aflicciones», *Revista de Literaturas Populares*, iv(1) (enero-junio): 54-68.

Campos Moreno, Araceli (2002). «El ritmo en las oraciones, ensalmos y conjuros mágicos novohispanos», *Revista de Literaturas Populares*, i(1) (enero-junio): 69-93.

Cortés, Hernán (1994). *Cartas de relación*. México: Porrúa.

Guerrero Guerrero, Raúl (1985). *El pulque*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Joaquín Mortiz (Contrapuntos).

López Torres, Danira (2021). *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos*. México: El Colegio de San Luis.

Martínez Álvarez, José Antonio (2001). *Testimonios sobre el maguey y el pulque*. Guanajuato: Ediciones La Rana (Crónica Popular).

Masera, Mariana (2013). «La literatura infantil en los impresos populares mexicanos: la imprenta Vanegas Arroyo», en P. C. Cerrillo y C. Sánchez Ortiz, *Presencia del cancionero popular infantil en la lírica hispánica. Homenaje a Margit Frenk*. España: Estudios de la Universidad de Castilla la Mancha, pp. 29-38.

Masera, Mariana (2017). «Prólogo» en M. Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta de Vanegas Arroyo.* Morelia: unam enes, pp. 6-15.

Moncada García, Francisco (1971). *Los magueyes*. México: Framong.

Olea Franco, Rafael (2020). *Un pulque literario. (A la sombra de las pencas del maguey)*. México: El Colegio de México (Serie Literatura Mexicana, 20).

Ostrosky, Jennie (1992). *El maguey*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Ramírez Rodríguez, Rodolfo (2004). *El maguey y el pulque: memoria y tradición convertidas en historia, 1884-1993*, tesis de Licenciatura, Benemérita Unviersidad de Puebla, Facultad de Filosofía y Letras.

Ramírez Rodríguez, Rodolfo (2007). «La representación popular del maguey y el pulque en las artes», *Cuicuilco*, 14(39) (enero-abril): 115-149

Sahagún, fray Bernardino de (1979). *Historia general de las cosas de Nueva España*. México: Porrúa.

Viveros, Luz América (coord.) (2017). *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, Universidad Nacional Autónoma de México.

Viveros, Luz América (reseña) (2023). «Un pulque literario. (A la sombra de las pencas del maguey)», *Nueva Revista de Filología Hispánica* (nrfh), 71(2): 803-808.

II. PERSONAJES Y REPRESENTACIONES

REPRESENTACIONES DE LA MUJER EN LOS IMPRESOS POPULARES MEXICANOS Y ARGENTINOS (SIGLOS XIX-XX)

Nora Danira López Torres
(El Colegio de San Luis)

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX se produjeron cambios importantes en el mundo occidental a raíz de la modernización y del nuevo escenario socioeconómico que irrumpe tanto en Europa como en América Latina y que modifica la conformación poblacional y territorial de las grandes urbes como consecuencia del desarrollo industrial de la época. En las metrópolis de los países más desarrollados, se observa una migración acelerada del campo a la ciudad, motivada por el incremento en la instalación de fábricas, la construcción de vías y estaciones de tren, la ampliación de oficinas gubernamentales, el surgimiento y la caída de barrios de moda a raíz del crecimiento en la mancha urbana (Gay, 1992: 53). Se trata de una época en la que las migraciones constituían un fenómeno de gran magnitud en todo el mundo, que se manifestaba no solo en el interior de los países, sino entre estos, e incluso a través de continentes. Sobre algunas otras razones que motivaban estos grandes desplazamientos, algunos historiadores ponen el foco en las malas condiciones económicas de los países de origen y el exceso demográfico como causa de la expulsión de migrantes hacia distintas naciones; otros más señalan que el principal motivo fue la situación de prosperidad de los países receptores. Por supuesto, estas migraciones provocadas por el desarrollo acelerado y el impulso del capitalismo en las grandes ciudades traían aparejadas diversas reacciones de las sociedades receptoras.

Durante el periodo de entre siglos, contemplado en este caso desde las últimas dos décadas del siglo XIX y hasta las primeras del XX, que es precisamente la etapa en que se produce la literatura popular objeto de este estudio, tanto México como Argentina experimentaron grandes

cambios en la conformación socioeconómica y cultural de sus entidades, que modificaron no solo sus procesos de desarrollo, sino también sus concepciones e imaginarios culturales. Para el caso argentino, es de destacar la relevancia que cobra, por un lado, el doble flujo migratorio que se presenta en el país en las últimas décadas del siglo XIX y principalmente durante las tres primeras del XX; tanto el que se conduce por el interior del territorio del campo a la ciudad, motivado por la búsqueda de mejores formas de vida vislumbradas con la modernidad asentada en las urbes más importantes, Buenos Aires y Santa Fe, y observada mediante la instalación de fábricas y nuevas vías de comunicación, como el flujo de migrantes que se dirige desde Europa hacia Argentina y que tiene como resultado un cambio poblacional drástico, sobre todo en las grandes urbes, que alcanza la cifra de un 50 % de habitantes extranjeros para 1914 (Chicote, 2017).[1] Por otro lado, es importante considerar los alcances que tiene el proyecto educativo impulsado por la política de estado de Domingo Faustino Sarmiento hacia 1880, que —se afirma— reduce los índices de analfabetismo mediante el acceso masivo a la lectoescritura para fines del siglo XIX (Chicote, 2017).

Como se ha subrayado en diversos estudios, se sabe que algunas de las razones que incentivaron el flujo migratorio masivo hacia Argentina se vinculan con el hecho de que el mismo estado motivó dicho desplazamiento, cuando el grupo gobernante, alentado por las ideas de la época, según las cuales se creía que con la llegada de una población extranjera mejorarían las costumbres, propugnó que estos traerían consigo la civilización y que esta permearía a los argentinos. Ideas que durante el mismo periodo también circularon en México, aunque no llegaron a prosperar con el mismo éxito que tuvieron en la nación argentina.[2] Para que dichas ideas pudieran convertirse en realidad, el gobierno argentino

[1] Véase también Leandro de Sagastizabal, María Olives, Luciana Rabinovich, *Historia de la lectura en Argentina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. Edición digital a partir de Buenos Aires: Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (Conabip), 2016. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj69h1 (consultado el 10 de junio de 2023).

[2] Al respecto, se conoce el fallido intento de colonización que se encargó a Sebastián Abojador y Bengochea, en 1883, agente del Ministerio de Fomento de México en Madrid, quien solo duró quince meses en su cargo y cuatro años en pleitos y negociaciones con el gobierno de Díaz, por adeudos pendientes. Luego de este tiempo, el agente no había llevado ni un solo colono español a territorio mexicano (José Ortiz Monasterio, *"Patria", tu ronca voz me repetía…*

tomó medidas precisas que propiciaron la migración; por ejemplo, en 1876 promulgó una ley que beneficiaba a los extranjeros con alojamiento temporal, transporte y asistencia para conseguir trabajo.

El impacto provocado fue importante en cuanto a la diversidad de lenguas, costumbres e ideas que conformaron el pluralismo cultural de la nación argentina, lo que, en ocasiones, propició conflictos —por supuesto previsibles— en una sociedad que atravesaba transformaciones aceleradas. El proyecto educativo, antes referido, favoreció la integración de la nueva composición social del país, así como también, en paralelo, otras acciones posibilitaron la unificación mediante la concreción de algunos de los objetivos más polémicos y centrales del proyecto de nación, según Gutiérrez y Romero, como fueron «el pacto de dominación que incluía el exterminio del aborigen y la integración del gaucho en el sistema económico social, ambas condiciones [vistas como] necesarias para la adopción definitiva del modelo económico agroexportador que se impondría con éxito en las décadas siguientes» (Chicote, 2019: 68).

Algo similar ocurrió en México durante este periodo de entre siglos, pero las circunstancias para cada nación fueron, por supuesto, particulares. Para el caso de este último país, se presenta también una fuerte inmigración del campo a la ciudad, motivada igualmente por el crecimiento económico vislumbrado en las ciudades capitales donde se observaban los primeros visos de la modernidad impulsada por el gobierno de Porfirio Díaz. En este sentido, la ciudad de México experimentó un cambio radical en la integración poblacional al duplicar el número de habitantes en un breve lapso de 1870 a 1910. Asimismo, el tamaño de la ciudad también creció cinco veces, de contar con un área de 8.5 kilómetros cuadrados en 1858, pasa a ocupar una de 40.5 en 1910 (Speckman, 2007: 67). Lo anterior fue propiciado por el impulso económico que recibe la ciudad capital, que concentraba en buena medida la política y muchos de los privilegios que estimularon el auge económico. Dichas transformaciones incentivaron la inmigración de comunidades rurales hacia la capital en busca de oportunidades de trabajo.

Las migraciones provocadas por el crecimiento acelerado y el impulso del capitalismo en las grandes ciudades, tanto europeas como la-

Vicente Riva Palacio y Guerrero. México: Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 254-255).

tinoamericanas, la mayoría de las veces fueron percibidas por las elites como presencias amenazantes que incrementaron el miedo que producía la incorporación de nuevas costumbres y la ruptura de estructuras y valores tradicionales (Speckman, 2007: 61-62). Para el caso particular de la ciudad de México, una de las inquietudes centrales era «la cuestión de la criminalidad, núcleo de la preocupación en torno a la estabilidad social, la peligrosidad de los sectores populares y el conflicto con los grupos emergentes, así como la conformación de los individuos o de los ciudadanos» (2007: 67). Como ejemplo, las nuevas normativas recogían la visión de la criminalidad de la clase política conformada por los intelectuales del régimen, y desde estas perspectivas, se concebía a la delincuencia como propia de los grupos populares o de apariencia indígena (2007: 75), quienes conformaban en buena medida los flujos migratorios provenientes de entidades rurales.

Estos cambios en la conformación de las grandes urbes alentaban las discusiones de las elites intelectuales acerca del devenir de las comunidades indígenas en la nueva nación mexicana moderna y se cuestionaban si estas eran o no capaces de ser transformadas y modernizadas.[3] Tales ideas, apoyadas en un razonamiento positivista-darwiniano, sirvieron al grupo en el poder para justificar los despojos y exterminios hacia estas comunidades en aras del progreso económico. Situaciones que, desde entonces y hasta la fecha, persisten en México con fuertes resistencias de los grupos originarios.

Como se puede observar, la nación argentina se conformó de una manera mucho más plural en cuanto a la aglutinación de lenguas y culturas extranjeras que convergen en su territorio, así como también acompañó dicho proceso, como antes se señaló, con una fuerte campaña de

[3] Durante todo este tiempo, el indígena no formaba parte de la sociedad mexicana, su incorporación se pensó como meta gubernamental solo después de la lucha revolucionaria de 1910, y en este nuevo escenario, debía incorporarse a la economía moderna y convertirse en productor comercial o terminaría siendo marginado. La discusión de los pensadores del régimen acerca del devenir de las comunidades indígenas concluye asumiendo que los indios no podían ser cambiados, razón por la cual el gobierno de Díaz impulsa programas de colonización e inmigración, y los despoja de sus tierras con la intención de hacer un mejor uso (W. D. Raat, «Los intelectuales, el positivismo y la cuestión indígena», *Historia Mexicana*, vol. 20, no. 3, enero de 1971, pp. 414-415. Disponible en: https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2519 (consultado el 10 de junio de 2023).

alfabetización por medio de la cual la lectura adquirió un valor normativo al ser aceptada por los diferentes receptores.[4] En esta etapa, la prensa periódica jugó un papel sustancial proveyendo lecturas y nivelando códigos que eran compartidos por los distintos segmentos de articulación social. Es en este sentido que Adolfo Prieto afirma que «la ampliación de la lectura se dio también a través de revistas, folletines y libros en los que se jugaba una disputa nacional de fricciones y contactos entre la cultura "culta" y popular» (2017). A este respecto, en un comparativo del censo de 1895 con el de 1914, se observa «un incremento del 250 % en la población alfabetizada, que pasa de 850 120 hombres y 629 584 mujeres en 1895 a 2 230 046 y 1 683 902, respectivamente en 1914» (Sagastizabal *et al.*, 2017).

Para el caso mexicano, se observa que el primer Censo General de Población de 1895 en el país registró una tasa de analfabetismo de 82.1; esto es, para ese año en el país, por cada 100 habitantes, 82 no sabían leer ni escribir. En los resultados del segundo Censo General de Población de 1900, esta misma medición pasó a 77.7, en este caso 78 personas de cada 100 no sabía leer ni escribir a inicios de nuevo milenio. No es sino hasta la década de 1930 cuando la tasa de analfabetismo empieza a decrecer en forma significativa al llegar a 61.5; para 1940 es de 54.0, y 43.2 en 1950 (Inegi, 1994: 1-3). Esto es, solo hasta después de la Revolución mexicana es posible observar cambios considerables en los índices de analfabetismo del país.

El proceso de modernización tanto en México como en Argentina, como antes se mencionó, se traducía en un aumento demográfico, en el incremento en la población de las urbes y, al menos en el caso argentino, en un acceso a la educación que se observaba no solo en las tasas de alfabetización, sino de forma paralela en el alto consumo de la prensa periódica y la literatura folletinesca de bajo costo. Sin embargo, en este último aspecto, las circunstancias para ambas naciones eran diametralmente distintas, pues, aunque compartían de una u otra manera las improntas del capitalismo en el crecimiento acelerado de las grandes urbes modernas y en las migraciones internas o externas que estos procesos

[4] Siguiendo las ideas propuestas por Adolfo Prieto en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Sudamericana, 1988), *apud* «Las campañas de alfabetización de fines de siglo xix», en L. de Sagastizabal *et al.*, *op. cit.*

traían aparejados, no ocurría lo mismo en cuanto a los procesos de alfabetización realizados en uno y otro país ni en cuanto a la conformación poblacional multicultural. En relación con este último punto, para el caso argentino se trataba de un pluralismo cultural proveniente del extranjero, mientras que en México se producía otro tipo de pluralismo cultural proveniente de las migraciones internas, conformadas por comunidades rurales mayormente indígenas, que provocaban grandes recelos en las elites gobernantes y la población citadina receptora. Durante este mismo periodo, México presenta muy altos índices de analfabetismo que no disminuyeron de manera considerable sino como consecuencia del proceso revolucionario hasta la tercera década del siglo XX.

Mientras que en Argentina el público lector tuvo acceso de primera mano a la lectura de la prensa periódica y la folletería popular que circulaba de manera profusa especialmente mediante puestos de periódicos, en México, a pesar de los altos índices de analfabetismo que se registran en este periodo, se observa un incremento en la producción y circulación de estos materiales con la llegada de los avances tecnológicos y el abaratamiento de costos que traen aparejados hacia finales del siglo XIX. En paralelo, es posible constatar que existe un público amplio, lector y oidor-analfabeta, que consume literatura popular —como se aprecia en las cifras de producción, distribución y venta de una de las imprentas populares más importantes del periodo, como fue la de Antonio Vanegas Arroyo, cuya producción circulaba por todo el país e incluso en el extranjero—,[5] pues disponía de ella principalmente a través de la lectura realizada a voz en cuello en las principales calles, plazas, ferias y mercados de la ciudad. El público compraba estas hojas sueltas e incluso llegaba a memorizarlas para posteriormente reproducirlas de manera oral. Sin embargo, esta diferencia en los niveles de alfabetización de uno y otro país se observa en la composición, la calidad e ideología de los materiales impresos provenientes de una u otra cultura, como se verá en la presente revisión.

[5] Véase el estudio de Grecia Monroy Sánchez, «Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo», en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UDIR, DGAPA, UNAM, 2022, pp. 27-36.

El ideal femenino de la época y las representaciones de la mujer en los impresos populares

A continuación se muestra un conjunto de impresos populares mexicanos y argentinos que presentan diversas construcciones de la idea que se tenía de la mujer durante el periodo de entre siglos, con el fin de valorarlas a la luz del ideal o de lo que se consideraba y promovía como la «verdadera» identidad femenina, según el discurso de la época, a partir de los estudios de la imagen de la mujer consolidada por la estética romántica en la literatura decimonónica y de la identificación de sus rasgos denotativos. Los impresos que conforman esta pequeña muestra del corpus provienen de acervos digitales que concentran diversas colecciones especializadas en la materia, específicamente de imprentas populares mexicanas y argentinas, entre los que destacan el Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (Lacipi), con la colección Chávez-Cedeño y la del Fondo Vanegas Arroyo y Posada de El Colegio de San Luis; además del acervo del Instituto Iberoamericano de Berlín, con las colecciones de Estampados Mexicanos y la Robert Lehmann-Nitsche, principalmente.

Respecto al ideal femenino de la época, tenemos que, a partir de la influencia del Romanticismo, la imagen de la mujer y el modelo de conducta femenino socialmente aceptado, promovido y consolidado en el mundo hispánico durante el siglo XIX y principios del XX, cobran relevancia tres tipos femeninos, referidos y estudiados por Susana Montero: el ángel del hogar, la mujer ilustrada y la heroína, que a su vez se vinculan con aspectos de carácter espacial, físico-biológico, moral y sexual, que delimitan lo que se entendía y promovía como la verdadera feminidad. La autora afirma que, en el discurso hegemónico del momento, estas tres figuras integraron frecuentemente una sola imagen que se resolvía en la diversidad de facetas con base en su común delimitación espacial (al ámbito de lo doméstico) y a un deber-ser femenino secular determinado por el pensamiento católico (Montero, 2002: 92). Sin perder de vista que estas figuras femeninas son constructos culturales, esta misma estudiosa refiere que justo son textos de autoría masculina los que conformaron una de las imágenes más famosas consolidadas por la estética

romántica y posromántica; ideal que «fue variando a lo largo del siglo de acuerdo con la modernización del proyecto sociopolítico dominante y en profunda correspondencia con éste» (Montero, 2002: 91).

Los rasgos básicos que distinguieron estas tres figuras se sintetizan, respecto a «el ángel del hogar», en su hermosura, levedad, pureza, indefensión y su tendencia a un no-lugar determinado desde el hombre y su espacio. En cuanto a la figura de «la mujer ilustrada», esta sintetizaba al sujeto culto, racional, amante del orden y la higiene, ajena al fanatismo y sobre todo útil para su familia y la sociedad; con todo y esto, seguía siendo un ser-para-los otros, delimitada al espacio de lo doméstico. Por lo que respecta a la figura de «la heroína», en esta destaca la afectividad y vocación de sacrificio, su condición de sujeto-para-otros y su dependencia de una voluntad masculina de acción (Montero, 2002: 91-104). En la construcción de estas figuras se pondera la subordinación femenina como orden natural necesario.

En diálogo con estas concepciones de la mujer se revisará un conjunto de cuadernillos, hojas y pliegos sueltos localizados en las colecciones digitales de impresos mexicanos y argentinos que permitirán distinguir algunas representaciones de la mujer cercanas a esta construcción cultural de lo femenino antes referida (2002: 92). Para esta ocasión, presento un breve conjunto de seis textos contenidos en distintos impresos —pliegos y cuadernillos— entre los que es posible identificar dos tonos distintos en la presentación de sus contenidos. En el primer grupo de impresos están aquellos cuadernillos de cartas y catecismos que contienen consejos, máximas y decretos dirigidos principalmente a las mujeres, aunque también a los hombres, que se anuncian como información útil para conseguir la felicidad en el amor. Estos cuadernillos están escritos por lo general en un tono serio —dentro de lo que cabe para el tipo de información que presentan—, pues su principal objetivo es dar consejo y guía a quienes buscan salir airosos en el amor. En el segundo grupo de impresos, aunque trata la misma materia que el anterior, el tono que se adopta es completamente distinto, pues el tratamiento es de tipo jocoso, festivo, cómico, y así se anuncia regularmente desde las portadas o bien se alude a ello en los títulos de las mismas colecciones o contenidos que presentan.

Empiezo con el primer grupo de cuadernillos de tono serio, tanto argentinos como mexicanos, que por lo general presentan portadas alusivas al tema con adelanto de los contenidos (figuras 1, 2 y 3); posteriormente, el editor o casa editora dirige a manera de prólogo unas breves palabras a los lectores para presentar y autorizar el contenido, además de advertir que quedarán agradecidos y satisfechos con el cuadernillo: «Agradecerán la publicación de un libro que, como el presente, contribuirá a facilitarles los medios siempre difíciles de conseguir un triunfo completo en las ideas amorosas» («Prólogo», c. 1909). En estas breves presentaciones se perfilan, además del tono, los destinatarios de estos materiales, algunas veces de manera muy general, refiriéndolos como «el bondadoso público» (*Colección de cartas amorosas*, núm. 1), y otras de forma mucho más específica: «La niña inocente, la joven casadera, el sencillo labriego, el hombre ilustrado, la modesta campesina, la dama elegante, y cuantos se han iniciado en los misterios del amor» («Prólogo», c. 1909). Entre los contenidos que presentan estos cuadernillos se encuentran borradores de cartas amorosas para toda ocasión, para declaraciones amorosas, de quiebra, de reconciliación y útiles consejos para los amantes; además de proporcionar diccionarios del amor, entre otros primores. Información que, por lo regular, se muestra en la portada interior de los cuadernillos.

Figura 1. «Prólogo», *Catecismo de los enamorados*

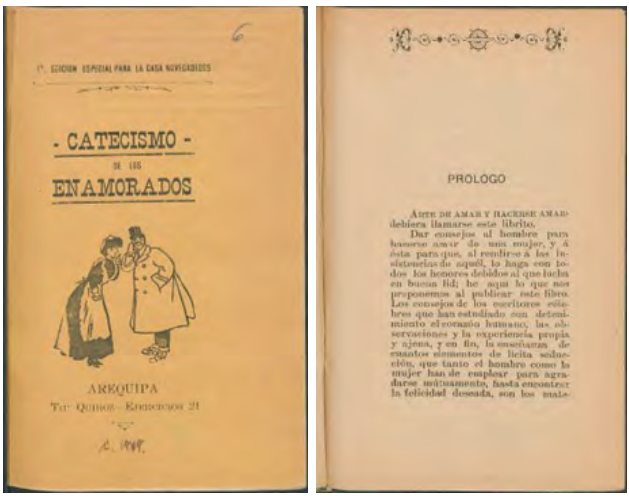


Figura 2. *Colección de Cartas Amorosas*. No. 3.



Figura 3. *Colección de Cartas Amorosas*. No. 5.



Me detengo en aquellos contenidos dirigidos explícitamente al género femenino como son las «Máximas útiles a las mujeres» (p. 15), «La belleza de la mujer según el capricho del hombre» (p. 16) y «Movimientos ridículos de la mujer» (p. 17), textos insertos todos en la *Colección de*

Cartas Amorosas núm. 1, publicado por la imprenta popular mexicana de Antonio Vanegas Arroyo. Entre las máximas —reglas, principios o normas— útiles que se brindan a las mujeres y en sintonía con el modelo femenino antes referido, se destaca el «orgullo» como un sentimiento o valor negativo en la mujer; la «libertad» como una condición incompatible con el amor, pues se explica que «amante y esposa son una misma cosa»; y por lo que respecta a la «debilidad» y el «aseo» femeninos, estos se proponen como elementos sumamente positivos: «La debilidad de las mujeres es su mejor arma, con ella hacen más conquistas que un general con un gran ejército»; y en cuanto a la higiene, se refiere: «El aseo perfecto de las mujeres es un poderoso atractivo, al que no resiste ningún hombre. *Es, además, la base de una salud general y duradera*» (p. 15). Elementos que coinciden con aquellos que caracterizaron el ideal de la «verdadera» feminidad de la época, pues la mujer, en su aspecto físico-biológico, debía ser un ser delicado, frágil y sensible.

Figura 4. *Colección de Cartas Amorosas*. No. 1.



En cuanto al acento que se pone en la importancia del aseo en la mujer, «como la base de una *salud general y duradera*», se alude aquí a la ponderación de su rol reproductivo y como responsable de la familia, pues por su condición físico-biológica era quien debía criar, educar

y mantener la salud en el hogar; espacio al que se le delimita. De hecho, la serie de cuadernillos mexicanos que lleva este título, *La salud en el hogar*,[6] y que anuncian «recetas útiles de medicina», aunque estaban dedicados a las «personas del campo», quienes aparecen en los grabados de las portadas son mujeres diligentes en el cuidado de los hijos en el hogar. Además, derivado de su rol reproductivo, la atención de la salud femenina adquiere suma relevancia durante la época, sobre todo en Argentina, donde se adopta una política de sanidad centrada en el útero. En general, durante este periodo la salud física y moral de la mujer era, de alguna manera, el indicador del estado de salud de la familia y de la nación.

En relación con la idea de la belleza física difundida en estos cuadernillos mexicanos, «según el capricho del hombre», se aclara en el impreso, la mujer debía tener «la boca, la cintura y los pies pequeños»; «frente y ojos grandes»; «entrecejo, pecho y caderas anchos»; «brazos bien torneados» y «cabellera y manos largas» (p. 16). Estas eran las principales cualidades que buscaba un hombre en una mujer y, precisa el impreso mexicano, el color no importaba. La belleza física era considerada la mayor virtud de la mujer, de ahí que se pusiera este acento en la descripción detallada de ella. Respecto a lo que se censura y ridiculiza en la mujer, el cuadernillo refiere algunos movimientos o actitudes que, a los ojos de los galanes, resultan ridículos; por ejemplo, el hecho de que camine de puntillas y se levante algo el vestido revelaba «cierto coquetismo risueño»; la que «antes de salir de casa se aliña ante el espejo, se da polvo y su color y anda muy salerosa», indicaba que deseaba conquistar amores; «la que tiene pie grande y usa botín pequeño, se mueve mucho al andar y parece pajarito en rama», es porque quiere mostrar la belleza de sus pies; «la que tuerce mucho la planta del pie y se joroba al andar, es porque es afecta a dar calabazas»; «la que al andar lleva la cabeza inclinada al suelo y con el dedo en la boca, es amante a la traición»; «la que anda excesivamente aprisa y con alarmante movimiento, es mali-

[6] Un ejemplo de esta serie de cuadernillos es *La salud en el hogar*. Tercera serie de la colección de trescientas recetas útiles para curar las enfermedades más comunes, recopiladas de las mejores obras de medicina por Antonio Vanegas Arroyo y dedicadas principalmente a las personas del campo (México: Imprenta y Encuadernación de A. Vanegas Arroyo, s. a., pp. 1-18. Disponible en https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:TSCampo.djvu, consultado el 10 julio de 2023).

ciosa y de buen apetito»; y así, concluye el cuadernillo, que «la mujer puede ser un modelo de hermosura si no lo echa a perder con adornos postizos» (p. 17). Es importante subrayar que las voces que se encargan de transmitir estos preceptos en los impresos son generalmente masculinas, por lo que será desde esta perspectiva que se juzgue y emita estas pautas de conducta.

En el cuadernillo argentino *Consejero de enamorados* (1908) (figura 5), impreso por la Tipografía Industrial, además de incluir el prólogo y distintos tipos de borradores de cartas para toda ocasión de los enamorados, abre con un «Diccionario del amor» que enlista una serie de términos y sus respectivos significados. Llama la atención la regularidad con que estos conceptos giran en torno a la mujer más que al varón, y cómo se relacionan ciertas conductas con lo femenino y otras con lo masculino. Por ejemplo, la «audacia» está directamente vinculada con el varón: «La audacia es prenda varonil muy admirada por la mujer. *Audaz y afortunado en amores* son sinónimos», remata el diccionario. En cambio, «capricho», «castidad», «curiosidad», «falsedad», «fragilidad», «honor», «lágrimas», «libertinaje», «lisonja», «lujo», «modestia», «pasión», «placer», «ternura», «timidez», «tentación» son acciones todas emparentadas con la mujer, por supuesto, desde la perspectiva del *Consejero de enamorados*.

Algunos de estos términos se definen en este diccionario de la siguiente manera, por ejemplo: «El capricho es un arma de que se sirve la mujer para medir su poder entre los hombres»; «La castidad del cuerpo no excluye el pecado ni aun el desenfreno de la mente. Una doncella cuyo cuerpo esté limpio de mancha puede ser una verdadera prostituta del pensamiento. Para ser casto hay que dejar de ser hombre»; «La fragilidad es el pretexto que usan muchas mujeres para abandonarse al hombre»; «La mujer honrada lo es muchas veces porque no ha tenido ocasión para dejar de serlo. Estas mujeres están constantemente agitadas por dos sentimientos que no pueden conciliarse: el deseo del placer y el temor de la deshonra»; «Lágrimas. Las del sexo femenino son las que gobiernan las sociedades humanas»; «El libertinaje de la mujer se achaca erróneamente a la demasiada sensibilidad; precisamente el no tener bastante es la causa de que la mujer sea libertina»; «La modestia pregona siempre las virtudes de la mujer. Es una gracia con que se avalora la belleza y

se oculta la fealdad»; «Una mujer apasionada es el más delicado perfume que puede aspirar el hombre. En ella se reúnen la madre, la esposa, los hijos y la amante», «Los placeres suspenden un momento la tristeza del corazón; pero no la curan. El placer es para las mujeres lo que el sol para las flores: las abrillanta y las embellece; pero con su calor las deseca y las consume»; «Las mujeres tienen más inclinación a la ternura que los hombres; porque tienen más sensibilidad» (pp. 3-7). La gran mayoría de los términos incluidos en este diccionario sirven para definir a la mujer más que al hombre y las particularidades con que se le distingue coinciden, casi siempre, con la del deber ser femenino antes referido.

Figura 5. *Consejero de enamorados*.



Los cuadernillos revisados atienden al ideal de la mujer predominante del momento; lo hacen por lo regular en un tono serio, dentro de lo que cabe, y se dirigen principalmente a las mujeres. En contraposición aparente a esta norma, están los cuadernillos, hojas y pliegos sueltos de tono jocoso que también van a abonar en la materia respecto a este ideal de la mujer. Como ejemplos muestro: «Un diálogo sobre amores y consejos por demás, entre la niña Expedita y su abuela doña Paz», incluido

en un pliego suelto mexicano publicado por Antonio Vanegas Arroyo;[7] y el cuadernillo argentino *Pimienta en grano*, impreso por el editor José Bosch, que lleva el título *Síntesis de una mujer* (figura 6), escrito por un bisturí y anunciado desde la portada en tono «cómico y festivo»; que cuando presenta ejemplos y consejos para «La soltera»,[8] justo se enlistan, a propósito, todos aquellos movimientos y actitudes que catecismos, máximas y normas reprueban en la mujer, produciendo, de esta manera, una aparente transgresión jubilosa de dicha norma.

Figura 6. *Pimienta en Grano. Síntesis de la mujer*.



En este caso, las voces que se encargan de transmitir estos consejos y burlas son masculinas y también femeninas, sobre todo mujeres viejas, como ocurre en el diálogo antes referido «entre una niña Expedita y su abuela doña Paz». Expedita es el nombre de la niña, de quien la abuela sospecha anda en amores, pues la ve triste y la escucha suspirar a

[7] «Un diálogo sobre amores y consejos por demás, entre la niña Expedita y su abuela doña Paz», *El cielo por un beso*. México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s. a., pp. 2-3. Disponible en https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ECBeso.djvu (consultado el 10 de julio de 2023). «El Lenguaje del Cocuyo» aparece en la página 4 del mismo pliego.

[8] «La Soltera» *Pimienta en Grano. Síntesis de la mujer.* Buenos Aires: Editor José Bosch, 1888, pp. 24-28. Disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836463986/1/#topDocAnchor (consultado el 10 de julio de 2023).

cada rato, razón por la que le pregunta si existe algún joven que le haya dicho algunas flores, y la niña responde:

Flores no… pero me ha dicho…
que soy simpática y bella
y… que él me qui… qui… ¡Jesús!
si me da mucha vergüenza (p. 2).

La niña termina dando santo y seña de su relación con Macario, que es el nombre de su novio, e informando que pronto la pedirá en matrimonio. La abuela le advierte que no crea nada porque los hombres siempre dicen lo mismo y no cumplen, que mejor se olvide de él. Expedita se niega y dice que lo amará en exceso aunque se lo prohíban y aunque se vaya al infierno. A lo que responde doña Paz:

Qué tal la mosquita muerta
tan buena que parecía
hoy se pone tan rebelde
y amante a las picardías.
Pero yo haré porque nunca
vuelvas a salir tu sola
y hemos siempre de estibar
el que mires a ese roto.

Ante la amenaza de la abuela, la niña responde:

Eso no conseguirán
ni con todo el saber suyo
porque tenemos yo y él
El Lenguaje del Cocuyo (p. 3).

Doña Paz responde:

¿No dije?, si son el diablo
los hombres de aqueste tiempo
pues antes tan solo usaban

el lenguaje del pañuelo
de las flores, de las frutas,
que ya los viejos sabían
y con esto ya las pollas
hacer trampas no podían
¿Y de dónde consiguieron
ese cocuyo o… diablullo
que nunca mentar he oído
ni al sacristán don Tiburcio

Expedita sin demora informa:

Le voy a decir en dónde
por si quisiera comprarlo:
en la Imprenta de Vanegas
al precio de tres centavos.

El diálogo cierra con un aparte de la abuela que nos informa que irá a comprar «El lenguaje del cocuyo» para poder comunicarse con su adorado Tiburcio, el sacristán, aún delante de la gente.

En este breve diálogo jocoso se observa a la niña enamorada que, lejos de mostrarse resignada y obediente tras los consejos de la abuela de cómo debía comportarse según el modelo femenino, esta se expresa con rebeldía, irreverencia y desafiante ante las advertencias de doña Paz, que asegura impedirá que vea al novio. Sin embargo, toda la tensión del dialoguito se disuelve ante el descubrimiento de un nuevo lenguaje secreto que usan los enamorados para comunicarse, que es también del interés de la abuela, pues le será muy útil para avanzar en sus amoríos con el sacristán. A final de cuentas, el diálogo jocoso cierra con una estrategia publicitaria de la imprenta para anunciar la venta de una novedad en sus impresos; más que una función ejemplarizante o moral del pliego, el impreso parece tener un fin meramente económico, pues dicho lenguaje se incluye justo en la parte final del mismo pliego (figura 7). A este respecto, hay que señalar que Antonio Vanegas Arroyo imprimió una variedad de impresos con distintos lenguajes para los enamorados, entre los que se encuentran los ya referidos por el personaje de

doña Paz, además de lenguaje del abanico, de las manos, del sombrero, de las tarjetas, entre otros.

Figura 7. «El Lenguaje del Cocuyo».



El siguiente texto argentino, que contiene consejos para una soltera, escrito «por un bisturí» —quien por el alias podemos suponer realizará una especie de disección del asunto—, está inserto, como antes se refirió, en el cuadernillo *Pimienta en grano* y se dirige a las mujeres que nunca han tenido un novio y que viven encerradas en casa bajo el cuidado y resguardo de sus padres. El autor aclara que, a partir de los quince años, las mujeres pueden seguir los consejos que se presentan, insinuando que se trata casi de la última oportunidad que tendrán para salir de la soltería, pues se advierte —desde el título «La soltera»— que a esta edad ya se están quedando solteronas. Lo anterior se entiende toda vez que se ha advertido, en el cuadernillo *Catecismo de los enamorados* (c. 1909), que la edad a la que puede empezarse a amar es: «Los varones a los catorce años y las hembras a los doce» (p. 11). En estas lecciones dirigidas a «La soltera», básicamente se explica a las jóvenes cómo deben hacer para burlar el encierro y todas aquellas normas impuestas a las mujeres, asegurando que, de esta manera, conseguirán lo que desean: casarse. De entrada, el consejero se concentra en el espacio al que se circunscribe

la joven, la casa y, ocasionalmente, la calle. De esta manera, le aconseja que, cuando se encuentre en casa haciendo sus deberes, debe comportarse ante sus padres como una mojigata:

Por lo pronto, ante tus padres
ten siempre los ojos bajos,
ya royendo sus zancajos,
ya entregada a tu labor
no contestes si su lengua
allí cuando se desata,
y aprende a ser mojigata
que esa escuela es la mejor (p. 24).

Para aprovechar al máximo los espacios estratégicos de la casa y sacarles provecho en favor de su misión, refiere el consejero:

Alza al tomar la costura
del balcón las cortinillas,
y de ese modo a hurtadillas
los que pasen podrás ver
pegadita a los cristales
pon la silla en que te sientes,
para que así los aumentes
te contemplen a placer» (pp. 24-25)

Consejos, todos estos, con los que el bisturí va tasajeando el ideal femenino de la mujer resignada, obediente y que otorga una alta importancia a la decencia, según el modelo. Al respecto, el consejero recomienda completamente lo contrario a la joven soltera:

Aprovecha el tiempo ocioso
estando, tarde y mañana,
de pechos a la ventana,
o de codos en el balcón:
pasa en él las horas muertas,
en ese penoso ejercicio

es el que da claro indicio
de tu estado y condición (p. 25).

Es decir, «ese penoso ejercicio» sintetiza la imagen de la soltera en el balcón, que grita a todos los vientos que busca marido. Con cada nuevo consejo y descripción del comportamiento que el bisturí sugiere adoptar en la soltera, si bien se está proponiendo transgredir el modelo del ideal femenino de la época, al mismo tiempo se le refuerza al ridiculizar la figura en que quedaría convertida la soltera al seguir estos consejos.

De igual manera ocurre cuando este consejero recomienda, respecto al espacio de la habitación y del espejo que hay en ella, no desaprovecharlos:

Cada vez que de tu cuarto
ante el espejo, no adusto,
casualmente o por gusto
tengas niña que pasar;
un tiempo dale a la brocha
las esencias no perdones
y ensaya las posiciones
que después has de adoptar (p. 25).

Consejos con los que este bisturí, por un lado, da al traste con aquellos rasgos considerados determinantes del carácter de lo que se pensaba debía ser una mujer y que transgredirlos implicaba, en el contexto del discurso hegemónico, una pérdida de la feminidad; entre estos, se reprobaba, por ser engañosa, una mujer muy arreglada o que acusara mucho esmero en su apariencia; era entonces considerada fea, cuando la belleza física era vista como la mayor virtud de la mujer. Sin embargo, por otro lado, este mismo consejero, en relación con otros comportamientos que una soltera debía adoptar, por ejemplo, cuando sale a la calle, recomienda:

En la calle es necesario
que hables recio y andes lista
que a los comercios la vista
dirijas con avidez,

que te comas con los ojos
a cuantos pollos encuentres
y en los labios consecuentes
una sonrisa… soez (p. 25).

La configuración que se elabora de la soltera, ante el comportamiento que sugiere este consejero, deviene sumamente risible, y así ocurre con cada una de las lecciones que va proporcionando este bisturí, que van incrementado también el tono jocoso del asunto que, si bien transgreden el modelo, paralelamente lo refuerza mediante la imagen ridiculizada de la soltera que emerge como resultado de dicha transgresión. Esta misma idea se subraya ante el consejo de no faltar «a tertulias / donde a prendas se juegue» y sobre todo:

Si bailas, a tu pareja
ceñirte niña procura,
dejando que la cintura
te apriete a su sabor;
ponle tierna la mirada
lanza a su rostro tu aliento,
y dile a cada momento
que te mueres de calor (pp. 25-26).

La construcción de esta escena mantiene el acento en el tono tremendamente gracioso de los versos con consejos transgresores del modelo, pero también se observa que, entre más incrementa el atrevimiento de la infracción, más se degrada la imagen resultante de la soltera.

Esta idea se afianza conforme el consejero avanza en sus sugerencias hacia la joven:

Aficiónate a novelas
y ve a misa… pero de tropa:
ajusta peinado y ropa
al último figurín;
venera a Santa ja… cinta
cultiva las bellas artes,

[exhíbete] eschibet en todas partes,
con honores de jardín» (p. 26),

Además de aconsejarle aprender, por supuesto, los lenguajes secretos:

Del telégrafo por señas
aprende bien los primores
y lenguaje de las flores
y el del pañuelo también:
al abanico transmite
tu cautivo pensamiento
y has que reviva en el viento
con agitado vaivén (pp. 26-27).

Esto es, cada una de las transgresiones del ideal femenino a las que alude el consejero va simultáneamente diseccionando o dejando al descubierto una nueva ridiculización de la mujer soltera. En este caso, por ejemplo, en lo relativo a su recreación, según este ideal, la mujer no debía gustar de los espectáculos ni de lecturas audaces; su educación era necesaria en la medida de sus necesidades para poder cumplir con su deber ser: casarse, tener hijos, criarlos, educarlos y cuidar de su familia; en el caso contrario estaba la mujer ilustrada, ya antes referida, que para su escarnio eran también conceptuadas como «bachilleras» y «marisabidillas», mujeres que eran ridiculizadas por pretender mostrar algún tipo de conocimientos más allá de los absolutamente necesarios para cumplir la función que les había sido asignada.

Hacia la parte final de estos consejos, donde el bisturí refiere que cuando pasen los años y ella siga soltera deberá afianzar tal o cual cosa, queda clara la intención que mueve este tipo de impresos jocosos que, aunque recurren al señalamiento del ideal femenino para transgredirlo osadamente mediante la sátira, la imagen resultante de dicha burla es a tal grado grotesca que termina funcionando como un reforzador de la propia norma. En este sentido, los impresos de literatura popular revisados parecieran tener como su principal función el reforzamiento del modelo de conducta femenino socialmente aceptado en la época, fin que resulta evidente en los impresos de tono serio, pero que en princi-

pio resulta un tanto confuso en los de tono jocoso, que en apariencia transgreden el modelo femenino para poner en funcionamiento la sátira o la burla del mismo, pero que terminan construyendo una caricatura —grotesca a veces— en la que, aunque el texto gana en humor, el modelo no pierde ni un ápice.

Referencias

Obras consultadas

Chicote, Gloria (2019). «Mujeres y educación en la literatura popular impresa argentina (1900-1930)», en Ana Domínguez y Claudia Lozano (eds.), *Profesionalización de las mujeres en la educación y la salud pública en Alemania y Argentina*. Argentina: Universidad de Buenos Aires, pp. 67-87.

Gay, Peter (1992). *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*, dos tomos. México: Fondo de Cultura Económica.

inegi (1994). *Cuaderno Núm. 1. Estadísticas de Educación*. México: Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática.

Monroy Sánchez, Grecia (2022). «Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo», en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (eds.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, udir, dgapa, unam, pp. 27-36.

Montero Sánchez, Susana (2002). *La construcción simbólica de las identidades sociales. Un análisis a través de la literatura mexicana del siglo xix.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, Plaza y Valdes Editores.

Ortiz Monasterio, José (1999). *"'Patria'", tu roca voz me repetía…" Vicente Riva Palacio y Guerrero*. México: Instituto de Investigaciones Doctor José María Luis Mora, Instituto de Investigaciones Históricas-Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 254-255.

Raat, W. D. (1971). «Los intelectuales, el positivismo y la cuestión indígena», *Historia Mexicana*, vol. 20, núm. 3, p. 414. Disponible

en https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2519 (consultado el 10 de junio de 2023).

Sagastizabal, Leandro de, María Olives y Luciana Rabinovich (2017). *Historia de la lectura en Argentina*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de Buenos Aires: Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (Conabip), 2016. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj69h1 (consultado el 10 de junio de 2023).

Speckman, Elisa (2007). *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de justicia (Ciudad de México, 1872-1910)* [2002]. México: El Colegio de México.

Impresos citados

Catecismo de los enamorados (c. 1909). Arequipa: Tip. Quiroz, Ejercicios 21. Disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836464877/1/#topDocAnchor (consultado el 10 de julio de 2023).

Colección de Cartas Amorosas. No. 1. Grabador José Guadalupe Posada. México, A. Vanegas Arroyo, s. a., pp. 1-17. Disponible en https://opac.colsan.edu.mx/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=163061 (consultado el 10 julio de 2023).

Colección de cartas amorosas. Núm. 3. Grabado de José Guadalupe Posada. México: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s. a. Disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/827745656/1/LOG_0000/ (consultado el 10 de julio de 2023).

Colección de Cartas Amorosas. No. 5. México: A. Vanegas Arroyo, s. a. Disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/749756705/1/LOG_0000/ (consultado el 10 julio de 2023).

Consejero de enamorados. Edición Popular (1909). Lima: Tipografía Industrial, 20 pp. Disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836464885/1/#topDocAnchor (consultado el 10 julio de 2023).

La salud en el hogar. Tercera serie de la colección de 300 recetas útiles para curar las enfermedades más comunes recopiladas de las mejores obras de medicina por Antonio Vanegas Arroyo y dedicadas principalmente a las personas del campo. México: Imprenta y Encuadernación de A. Vanegas Arroyo, s. a., pp. 1-18. Disponible en https://

lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:TSCampo.djvu (consultado el 10 julio de 2023).

«Prólogo» (c. 1909), *Catecismo de los enamorados*. Arequipa: Tip. Quiroz, Ejercicios 21. Disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836464877/1/#topDocAnchor (consultado el 10 de julio de 2023).

«Un Bisturí, "La Soltera"», *Pimienta en Grano*. *Síntesis de la mujer.* Buenos Aires: Editor José Bosch, 1888, pp. 24-28. Disponible en https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/836463986/1/#topDocAnchor (consultado el 10 de julio de 2023).

«Un diálogo sobre amores y consejos por demás, entre la niña Expedita y su abuela doña Paz», *El cielo por un beso*. México: Imprenta de A. Vanegas Arroyo, s. a., pp. 2-3. Disponible en https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/%C3%8Dndice:ECBeso.djvu (consultado el 10 de julio de 2023).

¿QUIÉN MATÓ A QUIÉN? LA CARACTERIZACIÓN DEL CRIMINAL EN LA LITERATURA POPULAR IMPRESA CHILENA DEL PUENTE ENTRE SIGLOS

Félix Joaquín Galván-Díaz
(Harvard University)

Este capítulo no se dedica a rastrear y sistematizar motivos, ni a ubicar variantes formales o temáticas en los elementos heredados —y autorizados— por cierta tradición colectiva ligada con la literatura popular y tradicional. Reflexiono en torno a la representación de los criminales en *El criminal. Crímenes i episodios sangrientos, nacionales* (1905), publicación periódica chilena de principios del siglo xx, escrita y dirigida por Rómulo Larragaña bajo el seudónimo Negro Peluca,[1] con el fin de observar cómo tal figuración incide en la integración de imaginarios colectivos y mundos sociales. Parto, entonces, de dos axiomas: por un lado, la literatura popular no se opone a la literatura culta ni se desarrolla a su margen, desde la subalternidad; por otro, el crimen, sobre todo sus resoluciones diegéticas —afincadas en el perdón y el castigo—, inventa fronteras simbólicas que permiten distinguir entre lo propio y lo ajeno, es decir, participan de las tensiones para formular una identidad compartida.

[1] Rómulo Larragaña fue uno de los poetas populares chilenos más importantes desde finales del siglo xix y hasta el primer tercio del xx (Subercaseaux, 1988: 290), conocido en especial por sus contrapuntos que contrastaban los valores chilenos con los argentinos con el fin de establecer diferencias identitarias —como parte de un discurso nacionalista— entre ambas facciones (Uribe, 1984: 477). Adicionalmente, «Rómulo Larrañaga, periodista y poeta popular, utilizó varios seudónimos como "El Negro Peluca", "Rolak" y "Pepa Aravena". Este último para restarle compradores a las hojas de Rosa Araneda. Fue director del periódico *El criminal*, dedicado a narrar en décimas los crímenes de actualidad» (Uribe, 1984: 479). Larragaña está ligado con los poetas «campesinos emigrados a Santiago» (Góngora, 1997: 7); fue un político más o menos reconocido (Carrasco, 2022: 218), que participó en el Partido Democrático, «creado en 1887 para defender a los obreros, artesanos y pequeños comerciantes» (Tala, 2011: 122). Como ocurre con muchos de los poetas populares, sus datos biográficos son escasos.

La publicación periódica de Larrañaga sucede a un contexto fundacional motivado por eventos históricos como la guerra contra España en 1865 y la del Pacífico entre 1879 y 1884. Los productos culturales reaccionan a estas tensiones desde la búsqueda de una identidad comprendida bajo la nomenclatura «chilenidad», de ahí que las creaciones de los poetas populares contribuyeran a la consolidación del imaginario colectivo (Malacchini, 2017: 77). Asimismo, la lira popular[2] surge en un ambiente que persigue legitimar el proceso modernizador finisecular: se (re)piensa el rol del estado en sus relaciones con los individuos y su carácter laico, además de dar pie a una (re)configuración del mapa social causada por las migraciones del campo a la ciudad, combinadas con sucesos como la Revolución de 1891 (Cf. Tala, 2001: 98). Por lo común, se asocia la lira popular con las clases desfavorecidas como un medio paralelo —y en resistencia— a las expresiones artístico-culturales de las hegemonías ilustradas (Grouès, 2007: 49). Si bien es cierto que la lira popular se dedica a contar los sucesos de la vida cotidiana, además de proponer modelos para la comprensión de la realidad social (Muñoz, 2021: 2), no se encuentra en una esfera diametralmente opuesta a la literatura culta. Siguiendo a Domingo Faustino Sarmiento, Juan Poblete argumenta que la literatura popular no es ajena al poder, pues, al tratarse de una producción tan distribuida, los aparatos institucionales se interesaron por introducir expectativas y normas en las representaciones vertidas en esta (Poblete, 2017: 52). La lira popular negocia con la proyección de comunidades de una forma más efectiva, tal vez que la literatura culta, gracias a su alcance masivo (Rinke, 2002: 33). La primera parte de este trabajo

[2] Es probable que el término «lira popular» haya sido acuñado por Juan Bautista Peralta (Palma, 2006: 180). «Por *lira popular* se conoce al conjunto de pliegos sueltos impresos y publicados en Chile aproximadamente entre 1860 y 1930. También llamada "literatura de cordel", eran versos escritos mayoritariamente en décima, dedicados tanto a "lo humano" como a "lo divino". Con el tiempo se fue evolucionando hacia un contenido cada vez más de tipo periodístico, que otorgaba relevancia a hechos noticiosos de carácter sensacionalista» (Malacchini, 2017: 75). También es importante señalar que la lira popular «se desprende de la poesía tradicional y adquiere rasgos propios debido a cambios en las condiciones de producción y difusión de la poesía» (Orellana, 1996: 101). Por último, hay que considerar que no solo se producen hojas volantes, sino hay una variedad de soportes: existe «una diversidad en la oferta de la literatura popular, que va complejizando las características del campo que formaron los poetas y de las herramientas que disponían para vivir de su producción» (Araos, 2015: 182). Para cuestiones formales, se recomienda el artículo de Dannemann (1956).

se dedica a problematizar el sitio de la literatura popular en la formación de identidades colectivas.

La sección inicial, entonces, discute que, aunque probablemente los poetas populares denunciaban abusos hacia las clases humildes, mantenían un dejo nacionalista que propugnaba una chilenidad de orden modernizador que amalgama las promesas de la civilización secular-capitalista con los valores tradicionales-católicos chilenos (Araos, 2015: 193).[3] Así, en la lira popular «habrá cabida para la reiteración y confirmación de la ideología dominante (por lo que *lira* es, en cierta medida, una expresión que da legitimidad a la cultura hegemónica) y sitio para la apropiación y resignificación de la cultura libresca —escritura y lectura—, desde la clase social no ilustrada» (Bello, 2017: 126), lo que se potencia debido a los intentos de alfabetización que mezclaban una modernidad tanto secular como católica. Tal deseo implicaba marcar fronteras entre lo propio y lo ajeno, no solo en relación con las naciones vecinas, sino también con el otro hacia el interior: la lira popular recurrió a la diferenciación mediante el relato de delitos. De esta suerte, la identidad colectiva proyectada en *El criminal* se estabiliza mediante fronteras simbólicas desplegadas desde el perdón y el castigo ya que «[d]esde el comienzo mismo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más utilizados para definir y fundar una cultura: para separarla de la no cultura y para marcar lo que la cultura excluye» (Ludmer, 2017: 22), con lo que se crea una subjetividad culpable cuya importancia se radicaliza al considerar que, durante la época, se propagaban los discursos criminalistas de la escuela italiana de Cesare Lombroso y Enrico Ferri.[4]

[3] La primera modernidad, la del Renacimiento, se halló supeditada a principios católicos donde la verdad —y por lo tanto la fuerza civilizadora— la poseía aquel que se encontraba más cerca de Dios. Después, con la aparición del protestantismo y la formación de los estados nación, surgió una modernidad democratizadora, basada en la autoridad universal del libro —la Biblia— como medio de conocimiento objetivo e inamovible. Por último, tras la Ilustración, se modifica el paradigma modernizador donde la ciencia hereda los axiomas religiosos como discurso verdadero y centralizante. No hay, por ende, una contradicción en la idea de «modernidad católica» o «positivismo cristiano», sino solo una ruptura en la cadena que permite a la ciencia positiva heredar —y negar— los principios operativos del cristianismo.

[4] La escuela de Cesare Lombroso se dedicó al determinismo biológico en la taxonomia del criminal; en contraste, la de Enrico Ferri se concentró en el determinismo social.

La segunda sección se trata de un ejercicio exegético sobre el delito y sus consecuencias, a través del análisis del relato a detalle de un suceso en *El criminal*. El periódico de Larrañaga, en la segunda página de todos sus ejemplares, se identificaba como «una lectura amena, interesante i de gran alcance moral» (Larrañaga, 1905: 2). Ahora bien, si se considera al crimen y su resolución como una forma de proponer límites y se toma en cuenta que la literatura popular no articula su discurso desde una desventaja esencial, entonces, los escritos del Negro Peluca contribuyen a proyectar la subjetividad culpable —el otro de la sociedad chilena— cuya sombra sobrevuela el proceso modernizador del país andino.[5] Contrario a la creencia de que los pliegos sueltos constituyen una crítica a la modernidad (Tala, 2011: 121), considero que materiales como *El criminal* participan del bosquejo de tal ambición; no obstante, lo hacen desde una aporía: se trata de una modernidad que anhela alcanzar el estado de desarrollo de las democracias occidentales al tiempo que desea conservar los valores tradicionales como base de una identidad nacional patriótica y católica. De ahí que, antes que enunciar una crítica tajante contra la hegemonía, produzcan un efecto de refuerzo a sus postulados. Así, la figura del criminal en la lira popular se convierte en el otro que priva el desarrollo del anhelo cosmopolita-modernizador. La segunda sección cierra con el análisis de supuestas críticas al sistema. Si las caracterizaciones del criminal imprimen fronteras desde el discurso asociado a los códigos legales y morales, la denuncia refuerza su validez a la par que problematiza no la ley ni la modernización, sino la falta de ejecución universal de tal legislación. Mi hipótesis, entonces,

[5] La supuesta desventaja y subalternidad esencial de la literatura tradicional y popular se basa en que «[e]l valor estético de la literatura de cordel y la lira popular es puesto constantemente en entredicho por quienes se han ocupado de su estudio. Hablamos de textualidades populares que son marginadas de lo que es considerado de buen gusto y que, por tanto, son ajenas a cualquier prestigio estético o literario, al menos en un sentido oficial, debido a que estas son categorías apropiadas por el discurso culto» (González, 2017: 65). Considero que la «diferencia esencial» se trata, más bien, de una condición accidental asociada con la manera tanto como los estudiosos de la literatura popular defienden su validez como los eruditos de la alta literatura marcan la separación entre ambas, que llevan incluso a identificar la literatura popular con una «cosmovisión pobre» (Palma, 2006: 184). Considero que la distinción casi dicotómica reduce las posibilidades de lectura sobre el corpus popular al tiempo que promueve una diferencia esencialista que ronda en el clasismo. Mi postura es que ambas formas de expresión artística comparten los mismos vectores discursivos que autorizan la verdad de una época (véase Foucault, 2016).

es que la literatura popular no crea una matriz discursiva subalterna, al contrario, responde a los parámetros dominantes que configuran temática y representacionalmente el paradigma del sistema literario. La lira popular, como la literatura culta, expulsa al criminal en tanto factor de riesgo que puede comprometer el desarrollo normal de la sociedad en su afán civilizatorio.

Para leer los excesos: ubicación de la lira popular y su relación con el crimen

Josefina Araos Bralic toma en cuenta los postulados de Pierre Bordieu al afirmar que «la poesía popular dejó de ser solo la actualización de la memoria de la tradición y se convirtió en la acción *creativa* de un actor concreto e histórico, que interviene con su discurso que, en su registro escrito, es capaz no solo de ver la realidad, sino de interpretarla y transformarla» (2015: 189). La literatura popular, entonces, desarrolla una triple mímesis: primero, recurre a los conceptos que configuran cierta sociedad para idear parámetros diegéticos; después inventa una imagen, en este caso del criminal, a la que asocia tanto los parámetros representacionales de la ideología dominante como la opinión propia; por último, la figuración se incrusta en dinámicas culturales, por lo que participa en la modelación de imaginarios sociales y su concreción en la realidad empírica (véase Ricoeur, 2017, 2018). Ahora bien, por lo común, se asocia la lira popular con una posición suplementaria en el sistema literario, pues Rodolfo Lenz, uno de sus primeros estudiosos, la describió como una degradación de la literatura culta (González, 2017: 65). Prevalece la opinión donde la lira popular se considera una expresión de las clases desfavorecidas de Santiago, ya que las «hojas de lira se gestaron, escribieron, cantaron o vendieron casi exclusivamente entre las personas de extracción y raigambre popular» (Subercaseaux, 2000: 301), y su público se trataba de «gañanes migrantes, de obreros y artesanos, de vendedores ambulantes y feriantes, de soldados y pequeños comerciantes, hombres y mujeres» (Palma, 2006: 182). Además de que su crecimiento se benefició con las migraciones que, mientras generaban expresiones culturales,

acrecentaban las divisiones entre grupos (Góngora, 1997: 8; Orellana, 1996: 101; Subercaseaux, 2000: 84-85; Tala, 2011: 121-22).

Desde 1870, los debates sociales en Santiago aumentan debido a la explosión demográfica y las transformaciones de las estructuras económicas, pues «el país experimenta un acelerado proceso de modernización, proceso que está estrechamente vinculado a la expansión mundial del mercado capitalista, y a la incorporación a él de la economía chilena» (Subercaseaux, 1988: 131); asimismo, el afán civilizatorio implica una revisión de las nociones de nación y nacionalismo (Rinke, 2002: 29-30). La sociedad chilena, por ende, transforma sus esquemas de pensamiento en medio de una tensión que los grupos de elite cuestionan y modelan desde el ámbito institucional, mientras que los poetas populares la adaptan en sus pliegos (Tala, 2011: 119). Al tratarse de un soporte que combina tanto las ideas de las elites como la interpretación que hacen de estas las clases bajas, la lira popular se concibe como «un corpus que obliga a pensar lo popular como un sistema abierto y dialógico, relacionado con el proceso de modernización, la apropiación intercultural y la complejidad de lo urbano» (Tala, 2001: 96). La lira popular no se halla desplazada, pues participa de los mecanismos de autoridad que configuran el sistema literario chileno de la época. De esta suerte, se puede afirmar que no (re)presentan desde una perspectiva autónoma, muestra de una radical oposición a los impulsos modernizantes; más bien, la lira popular despliega un campo de significados desde la meta de modernización cosmopolita se comparte con la hegemonía —con que las clases populares hermanan desde el nacionalismo—, aunque se problematizan los aspectos que exceden las buenas costumbres y la tradición. La lira popular la escribe un campesino que llega a la ciudad, quien se inscribe, por voluntad, en los proyectos modernizantes y urbanizadores, pues recurre en la ciudad santiaguina la promesa de futuro. Esta participación no implica que la poesía popular se convierta en un espacio subjetivo en defensa de la modernización desmedida: hay un cuestionamiento, una tensión entre tradición y modernidad, entre el campo —como espacio que conserva intactos los valores chilenos— y la ciudad —como el sitio donde las buenas costumbres se exponen a la contaminación que emana de una modernidad sin consciencia— (Sepúlveda, 2001: 81); no obstante, la pugna se engarza en el eje de la modernidad como deseo compar-

tido por los segmentos que la crítica asocia a las formas de la literatura popular y culta. La aparente dicotomía se desvanece al considerar que ambos conglomerados imaginaban un futuro *moderno*, aunque tanto sus herramientas como la figuración meta diferían en elementos clave. Así, la lira popular, en general, y periódicos como *El criminal*, en particular, permiten apreciar cómo se construyen fronteras conceptuales entre los sujetos aceptables para el devenir moderno y aquellos que deben restringirse, recluirse y categorizarse por los aparatos de control que vigilan la estabilización del saber para impedir el auge de conocimientos secundarios que pongan en riesgo el aparato civilizador (Foucault, 2018, 2019).

La lira popular, en efecto, se trata del vaciadero representacional de la identidad colectiva (Sepúlveda, 2001: 81-82); sin embargo, no se compone como una autofiguración excluyente que reclame una suerte de revolución y movimiento radical en el poder: si bien los materiales elaboran críticas a los despliegues hegemónicos, estas se mantienen dentro de los límites del deseo de modernidad; es decir, se ataca al aparato en la medida que este entra en conflicto con el sueño civilizador-tradicionalista. Hay que considerar que «[a] comienzos del siglo xx, lo popular es recogido y reapropiado en la construcción de un alma nacional» (González, 2017: 67, nota 3). No hay un nicho de representación popular dislocado de la matriz de sentido de la alta cultura que pretende solidificar una imagen común, ya que los elementos de la cultura popular eran recogidos e interpretados en la construcción de un nacionalismo; de esta suerte, «[a]mbos subsistemas culturales se influyen entre sí, a la vez que van dotando de significado a los elementos compartidos de los que se apropian» (González, 2017: 66).[6] Más allá de la tendencia a acercarse a los elementos populares desde la idea de que estos realzan los valores de lo rural en contraste con lo urbano (Certau, 1999: 49), la literatura popular y la culta forman parte del mismo continuo, ya que no se perfilan

[6] Podría afirmarse que «esta visión [que tienen las clases dominantes sobre las populares] ha repercutido en los sectores populares influenciando la imagen de si mismos, alimentando los comportamientos de exclusión y confrontación que han caracterizado la relación entre dominantes y dominados durante el último siglo y medio de vida de la nación chilena» (Grez, 2007: 13). El horizonte de la hegemonía sobre los sectores populares se asociaba con la pérdida de valores que implicaba un «degeneramiento de la raza» (véase Grez, 2007: 12), además de que muchas de las leyes creadas en la época se encaminaban a reducir la degradación de la raza (Rinke, 2002). Asimismo, los pobres se relacionaban con la enfermedad y el vicio (Romero, 2007: 220).

como sistemas cerrados: en el conglomerado de la cultura —en tanto sistema—, las fronteras entre una y otra se distinguen más que porosas (Burke, 1991: 24); asimismo, ambos grupos de productos estético-artísticos participan de los principios culturales que rigen el desarrollo de cierta sociedad (Chartier, 1995: 11). De esta suerte, la literatura popular chilena funciona como una fuente para problematizar los elementos más arraigados del imaginario colectivo (Palma, 2006: 178).

Ahora bien, desde san Agustín, la identidad se vincula con procesos de rememoración: tanto individuos como grupos se identifican con una serie de eventos cargados semánticamente que permiten desplegar vectores útiles en la estabilización de una autofiguración (véase Halbwachs, 2004a, 2004b; Ricoeur, 2013). *El criminal* elaboraría imágenes desde una retórica que recupera el pasado inmediato con el fin de marcar las cualidades de los eventos como asidero de una historia común; así, las directrices que ligan esos sucesos se transforman en una imaginación de lo propio. Aunque matizado, el argumento de que la lira popular «recoge el sentir de las masas respecto de su presente inmediato» (Carrasco, 2022: 218) cobra sentido: por un lado, los colectivos recuperan el pasado reciente como un llamado a la acción y a la moral, la memoria se convierte en un archivo de lo que ocurre cuando los factores de riesgo atacan los modelos sociales que defender —la literatura popular, entonces, se identifica como una práctica de sentido frente a una sociedad de riesgo (Žižek, 2009: 38)—;[7] por otro lado, la proyección de un futuro depende de la *no repetición* de ese pasado inmediato que perjura el devenir histórico. La lira popular resulta una expresión artística para estabilizar fronteras e imponer sentido ya mediante el discurso moralista o la narrativa de crímenes, es decir, de los excesos que desvirtúan una sociedad, cuyo último sistema de contención es el cristianismo (Navarrete, 1991; Sepúlveda, 2001: 83).[8]

[7] La tensión entre modernidad y tradición se basa en el entendido de que un segmento de la población acusa el riesgo de perder la identidad chilena en un proceso de modernización que desaparece, de manera paulatina, los valores tradicionales y las buenas costumbres (Cf. Rinke, 2002: 120-22).

[8] Desde mi punto de vista, el cristianismo resulta relevante para la interpretación de la lira popular como conjunto de reglas morales últimas. No obstante, hay que tener en cuenta que, para otros estudiosos, «[h]asta la misma interpretación de Dios es diferente en uno y otro caso. Para la Iglesia, Dios es, con fuerza, el fundamento del orden social y religioso. Para la conciencia de

En efecto, los poetas populares representan una clase emergente, es decir, provienen de los sujetos marginales en los procesos urbanos que buscaban integrarse como grupo con un proyecto propio (Bello, 2017: 125); no obstante, esto no los convierte, por antonomasia, en estandartes de una causa opuesta a lo hegemónico. A ello hay que sumar que el poeta tradicional pasa de guardar los principios de su comunidad a convertirse en una suerte de reportero para clases sociales específicas (Uribe, 1962: 111-12); es decir, el poeta popular participa de los procesos de modernización-profesionalización: no es ajeno a lo que ocurre ni tampoco reniega de la validez histórica de la teleología impuesta por las elites, sino solo se opone a ciertos medios que, desde su punto de vista, aletargan o vician la realización de una modernidad moral; de ahí que desarrollaran sus actividades en medio de una doble otredad, «[h]acia fuera oponiéndose a los sectores que ostentan el poder y el dinero. Y hacia adentro situándose como otro con respecto a todos aquellos significantes asociados en el discurso al ámbito de la deshonestidad, vulgaridad o deshonra» (Tala, 2011: 123). Por un lado, se oponían a las elites que pervertían la esencia chilena en aras de alcanzar un estado de desarrollo donde se comprometía la visión de mundo tradicional; por otro, al denunciar el retraso de las clases populares que no alcanzaban, tampoco, a proyectar un estadio moderno debido a sus fallas de carácter. La lira popular, de esta suerte, deviene en un dispositivo que dibuja fronteras tanto hacia la modernidad desmedida y cruel como hacia los pobres incapaces de abrazar el futuro.[9]

Gastón Carrasco considera que la representación del crimen y la pena de muerte se da en un contexto social donde imperaba la sensa-

los poetas populares, Dios es afirmado o negado en el pobre, reconocido vivamente en Jesucristo. Dios hasta puede castigar a la Iglesia cuando no es fiel a Jesucristo» (Navarrete, 1991: 113-14).

[9] Los procesos civilizatorios acarrean, también, mecanismos de democratización. La educación se usa como promesa de una modernidad democrática; sin embargo, como lo muestra el proceso finisecular chileno, «las discusiones y políticas educacionales lo dicen todo: a los sectores populares, la educación popular, la educación para producir, no para cambiar; la universidad para quienes serán los sectores dirigentes del futuro» (Cavieres, 2002: 16). A ello hay que sumar la modernización de la cultura de masas que, gracias a la imprenta, permite el auge de la lira popular (Cf. Cavieres, 2002: 17), que, como la literatura culta, se mueve dentro de las autorizaciones discursivas propuestas por los conglomerados hegemónicos. De esta suerte, la democratización funciona como un medio para fortalecer las fronteras.

ción de vulnerabilidad e inseguridad; es decir, los sujetos desvalidos se sentían a merced de un sistema que comprometía su integridad al considerarlos criminales. Entonces, los poetas representaron el crimen en lira popular para plantear su postura —asociada con la naciente idea de ciudadanía— frente a las condiciones sociales que los desplazaban (Carrasco, 2017: 105; Palma, 2006: 196). La primera parte del argumento de Carrasco puede ser cierta, dado que los planteamientos de Enrico Ferri y Cesare Lombroso[10] sirvieron para establecer una taxonomía criminal que afirmaba que el pueblo llano era un ambiente propicio para el desarrollo de actitudes criminales; sin embargo, la lira popular no se movía en un circuito hermético distinto al de la autorización discursiva de la elite, así, replicaba las ideas de las epistemes dominantes, aunque con ligeras variaciones. Hay que considerar la importancia de la ciencia criminalística que amalgamó el derecho y la medicina legal para la caracterización, interpretación y contención de los criminales (Fernández, 2003: 37-38), ya que configuró un «poder epistemológico» que interpretaba eventos en relación con códigos legales al tiempo que acusaba sus bases en el alcohol y otros excesos —medios de devaluación social— asociados, de manera particular, con las clases populares (2003: 41 y 64-68), pues el criminal se definió desde la perspectiva de las elites y su esfuerzo civilizador. De esta suerte, la prisión funcionó como un laboratorio experimental que facilitó tanto la contención como la clasificación de los perpetradores; mientras que periódicos como *El criminal* sirvieron como medios de contención discursiva a través de una retórica ejemplarizante basada en la economía del perdón (Derrida, 2022) y en la literatura como creadora de fronteras (Ludmer, 2017).

«Cada paso dado, cada momento de la ejecución [del crimen] debía ser incluido en el relato, en tanto era ello lo que facilitaba la búsqueda

---

10 Sobre la escuela positiva italiana y su influencia: José Luis Peset, *Ciencia y marginación. Sobre negros, locos y criminales*, y Alessandro Baratta, *Criminología crítica y crítica del derecho penal: introducción a la sociología jurídico-penal*. De igual manera, el discurso criminológico coincide con periodos de inestabilidad civil e institucional. Por ejemplo, a raíz de la gran depresión de finales del siglo XIX, el periodo donde movimientos de mujeres y trabajadores aumentaron, y la lucha por derechos se acrecentó, la producción discursiva sobre el criminal —en un sentido taxonómico, sobre todo— se disparó (Cf. Leps, 1992). Esto con el fin de estabilizar a la sociedad. El criminal, entonces, devino en aquel que violaba las normas institucionales; fue una técnica para reinstitucionalizar. Las narraciones de criminales se tejen dentro de estos vectores.

de castigo» (Fernández, 2003: 132). El relato del delito, así, se estructura para dar sentido a la consecuencia; es decir, la trama se configura con el objeto de validar la resolución: la carga retórica y semántica se concentra en crear *figuras simbólicas que, mediante procesos de rememoración, funcionen como faros para distinguir el bien y el mal*. En tal contexto, «[e]l concepto del "hombre criminal" presenta varias ventajas ideológicas que garantizan la emergencia de la criminología, la ciencia del "criminal", cuando las estructuras de autoridad se ven amenazadas» (Ludmer, 2017: 145). El crimen se trata de una violación a cierto orden de las cosas apreciado por una comunidad; su castigo garantiza la continuidad de la sociedad y, cuando ronda los linderos de lo imperdonable, se transforma en una seña de inhumanidad. De igual manera, este estimula una economía del perdón donde pedir perdón y concederlo se convierten en procedimientos para insertarse dentro de cierto campo de sentido dirigido por una hegemonía tanto política como conceptual que marca los límites de lo que es válido para una comunidad (véase Derrida, 2022). El crimen y su complemento, el perdón contingente —que también incluye el castigo—, se basan en la noción de culpa para normar; se tratan, pues, de la reacción frente al otro y la posibilidad de ofrecerle hospitalidad (Derrida, 2000).[11] La representación del crimen y sus consecuencias constituye una manera de crear fronteras simbólicas que proyectan comunidades imaginarias a espera de su cristalización en la realidad empírica.[12]

[11] Jacques Derrida considera que «[e]very fault, every crime, anything there would be to forgive or to ask to be forgiven for, is, or presupposes some perjury; every fall, every wrong *[mal]* is first of all a perjury, namely, the breach of some promise (implicit or explicit), the failure of some commitment, of some responsibility before a law that one has sworn to respect, that one is supposed to have sworn to respect» (Derrida, 2022: 41). *El criminal*, de Rómulo Larrañaga, representa, pues, los límites de ese perjurio y la posibilidad de incorporarlo o no dentro de la imaginación compartida en su función estabilizadora de mundos sociales.

[12] Las comunidades tienen un vínculo imaginario en constante cambio. Las manifestaciones socioculturales y artísticas nutren ese vínculo. Adicionalmente, las escrituras comunales —como la ley y la historia— articulan la comunidad imaginaria al tiempo que crean mecanismos para clasificar, celebrar e identificar a los miembros del grupo (Cf. Anderson, 2006). Si se lleva este argumento al límite, se observa que al crear identidades —bajo los conceptos de nación, nacionalidad y nacionalismo— se produce autoridad discursiva. Formar parte de una comunidad imaginada permite producir conocimiento y, con él, intervenir en la realidad empírica que siempre se encuentra en tensión con el imaginario social —el cual no es una meta en sí, se trata solo de una posibilidad para construir futuro—. Ahora bien, se podría discutir que materiales

Cuando alguien comete un error, se le juzga: relatos de crímenes como relatos de fronteras

Los relatos de crímenes, en especial los que resultan difíciles de ubicar en el espectro político, poseen una doble lectura: por un lado, se trata de textos de exclusión, los cuales eliminan la diferencia y configuran un espacio idóneo donde las separaciones sistemáticas permiten sostener —en términos de imaginario colectivo— actitudes como el racismo y el sexismo; por otro, se caracterizan como un deseo de justicia en contra del aparato que excluye los discursos en desventaja —sin embargo, tal borramiento no existe porque la lira popular se mueve dentro de los límites de la autoridad discursiva que caracteriza al otro desde perspectivas fijas y hegemónicas, por lo que se convierte en manifestaciones donde, mediante la categoría del delincuente, se contribuye a construir una identidad nacional— (Ludmer, 2017: 492). El diario *El criminal*,[13] de Rómulo Larrañaga, participa de estas tensiones como un dispositivo que toma parte en la conceptualización de una idea de Chile según el levantamiento de fronteras simbólicas modeladas con narraciones de delitos. Los doce tomos que se conservan del fugaz periódico del Negro Peluca contienen, en su segunda página, una suerte de prólogo bajo el

como la lira popular no participan de la formación de una comunidad imaginada porque, de acuerdo con el argumento de Anderson, esta depende de la identificación horizontal entre pares (Anderson, 2006: 7); no obstante, considero que durante el Renacimiento también se moldeó una suerte de proto-comunidad-imaginaria, dado que la relación con la corona y la posesión de tierras y personas evolucionó en un sistema abierto que permitió a los sujetos de diferentes estratos sociales poseer tanto propiedad como derechos, lo que modificó la relación entre el individuo y el estado. Algo similar ocurrió en el proceso de modernización chileno: la movilidad social, sobre todo motivada por la educación, permite la proyección de una comunidad imaginada aun cuando hay diferencias notables entre los estamentos sociales, ya que se sostiene la idea de una ecualización por venir. Considero que la lira popular proyecta una comunidad imaginaria debido a su distribución masiva, pues el dispositivo cultural que permite identificarse precisa de una amplia distribución para ganar *poder de representación*: la materialidad del dispositivo garantiza su efectividad como contenedor de una figuración propia (Cf. Anderson, 2006; 33-35). Aunado a ello, nos encontramos con que Chile se encontraba en un contexto fundacional pertinente para la articulación de comunidades imaginarias en productos como *El criminal* y el resto de la lira popular, además de la literatura culta.

[13] En los números públicados, además de relatos de crímenes, se contenían décimas moralizantes, sobre todo relativas a asuntos amorosos y disputas con naciones vecinas, los famosos contrapunteos.

título «Una palabra». Al principio, el autor dice: «Me propongo la publicación en versos populares, de todos los acontecimientos sangrientos i grandes crímenes que se han desarrollado en el país desde quince años a la fecha i los que se vayan produciendo» (Larrañaga, 1905: 2). Larrañaga desea recoger los acontecimientos más escandalosos, apela al amarillismo como técnica de venta; no obstante, su actitud comercial se matiza con cierta ética, asociada con el sujeto tradicional, que admira la modernización como un proceso que cristaliza sus sueños civilizatorios y que, a un tiempo, representa la pérdida de los valores trascendentes de su sociedad. De esta suerte, en el último párrafo del prólogo adiciona: «Se presenta al pueblo la oportunidad, por el módico precio de 5 centavos, de obtener una lectura amena, interesante i de gran alcance moral» (1905: 2). La configuración del relato, entonces, se afinca desde la moral: se aspira a crear consciencia en los lectores de sectores desfavorecidos según la figuración de imágenes reprochables.[14]

Tal estructura semántica del relato del crimen buscará alinearse con la interpretación jurídico-legal del delito; es decir, cada decisión narrativa va encaminada a trazar la lógica del crimen; por tanto, del castigo y la exclusión simbólica, para probar la maldad del malhechor (Fernández, 2003: 131-32) y con ello ligarlo a una peligrosidad latente que eludir si se desea alcanzar el estado de modernización perseguido tanto por los sectores ilustrados como por los populares. Los relatos despliegan las normas sociales de lo aceptable, pues se configuran como una narración de fronteras donde un discurso propio de la comunidad, que protege y se protege, reacciona frente a las afrentas de una sociedad de riesgo (Žižek, 2009: 37 y ss.), nacida de la «violencia [que] aparece donde el poder está amenazado» (Ludmer, 2017: 244). Los relatos, de esta forma, (re)

[14] En términos generales, Daniel Palma Alvarado considera que hay tres momentos en la representación del criminal en la literatura popular chilena: primero, alineado con las normas sociales dominantes; segundo, uno que considera las circunstancias del crimen, es decir, visualiza los problemas de degradación urbana que producían crímenes ejecutados por los pobres excluidos por el sistema; tercero, tono moralista que buscaba la redención de los criminales mediante el arrepentimiento (véase Palma, 2006). Aunque la división resulta útil, el autor las llama épocas, cuando su esquema no sitúa estos «estadios» temporalmente; además, muchos de los relatos que analiza muestran de manera simultánea todas estas convenciones. Su lectura se imprime con las nociones evolutivas de la modernidad porque lee desde el punto de vista de un historiador y considera la lira popular «una fuente histórica como pocas» (2006: 228).

presentan una agresión contra el sistema que se contiene por medio de elaboraciones retóricas y una trama ejemplarizante. El poder se reafirma mediante la articulación del relato de las vejaciones a su institucionalidad,[15] pues el delito, al final, se perfila como una suerte de desacato a la forma de interpretar el mundo solidificada en el conjunto de leyes (Galfione, 2022: 5), como ocurre en el relato más largo el corpus de Larrañaga: «Gran asesinato de la madre i la hija en la calle de Chacabuco N.o 88», publicado en el sexto número de *El criminal.*[16] Este resulta particular porque primero trata el crimen, después dedica una sección a retratar tanto a víctimas como a victimarios y, finalmente, recupera la muerte de los malhechores; de esta suerte, elabora todas las aristas del suceso.

La violencia del criminal no solo afecta a los cuerpos que son objeto de su poder, sino también a los sistemas espectrales fundadores de la sociedad. Lo criminal tiene que ver con lo anormal (Velázquez y Christiansen, 2005: 246-47), al tiempo que su *solución* existe dentro de los límites de una economía del perdón que opta por excluir aquello que excede los parámetros de lo humano (Derrida, 2022). De esta suerte, el criminal se visualiza como aquel que amenaza la tendencia evolutiva-teleo-

[15] En el contexto de principios de siglo xx seguían vigentes las ideas decimonónicas emanadas de la escuela criminalista positiva italiana, sobre todo la noción de peligrosidad, que «se convirtió en la clave para tratar de explicar y prevenir la criminalidad; se trataba, pues, de hacer visible lo que era invisible, es decir, a través del examen riguroso del cuerpo humano, se pretendía descubrir la peligrosidad del hombre» (Velázquez y Christiansen, 2005: 233). Asimismo, se desarrolla la noción de defensa: «A través del derecho, el hombre emula el comportamiento natural de los cuerpos que, ante el peligro, intentan trazar un modo de defensa. La defensa siempre está sujeta a los rasgos del peligro» (Galfione, 2022: 4). Ambas ideas se basan en la sistematización del relato del crimen con miras a incorporar los eventos a un grueso de pruebas que permitiera trazar fronteras simbólicas entre lo propio y lo criminal-monstruoso, con base en la abstracción de condiciones subjetivas a través de la observación «objetiva» del ambiente social o el cuerpo. Los dos enfoques más prominentes fueron la teoría del determinismo biológico de Cesare Lombroso y del determinismo social de Enrico Ferri. Por lo común, la segunda se asocia a una visión socialista del crimen que intenta deslavar de la mancha biológica a las clases desfavorecidas estigmatizadas según el horizonte de Lombroso; sin embargo, al releer las posturas de Ferri desde Foucault y Pavarini, se puede observar que su sociología criminal revitaliza a la hegemonía al crear una ciencia —objetiva, suprema e indiscutible— de la criminalidad, lo que reafirma los principios de segregación hacia las clases populares (véase Galfione, 2022).

[16] Aunque considero el relato una unidad, en su materialidad original se presentó en cuatro partes: la primera, una suerte de introducción bajo el título «Gran asesinato de la madre i la hija…»; después, una sección titulada «Fotografía de los reos Belmar i Salas»; en tercer puesto el «Retrato de Virjinia Hoffman. Una de las víctimas»; por último, Fusilamiento de Belmar i Salas».

lógica porque va en contra de la modernización motivada por la razón, al volver a un estado «salvaje» y desregulado». En tal campo, se incrustan las nociones de Lombroso y Ferri que equiparan al criminal con un animal, pues mostraba deformidades en los aspectos fisiológicos, psicológicos y sociales, malformaciones que podrían traducirse en la tergiversación de la línea del devenir histórico y las promesas de futuro. La primera décima presenta el hecho como algo deplorable. Antes que entrar a los motivos o a las condiciones en que ocurrieron, la voz poética marca los sucesos como algo deleznable, pues «no hai corazon que no estalle / ante este hecho criminal» (Larrañaga, 1905b: 1, 5-6). A esto hay que sumar que Salas y Belmar, los victimarios, «mataron a madre e hija / del modo mas infernal» (1905b: 1, 9-10). Ambas imágenes actúan en paralelo: primero, la entraña del lector debe conmoverse frente a la abyección de los hechos; segundo, el adjetivo «infernal» complementa la hipérbole al describir los hechos como una muestra de la mayor negatividad en la lógica del cristianismo.

La segunda décima arroja más luz sobre el particular al describir a las víctimas como comerciantes honradas y afanosas a merced de «un sirviente o comodín / que el trigo i café tostaba / con otro infame fraguaba / un plan para asesinarlas» (1905b: 11, 5-8). Estos versos evidencian la agencia de los criminales; no hay excusa para ellos, porque su actuar se caracteriza premeditado, ya que hay un deseo de hacer daño, de matar; no obstante, los siguientes versos marcan un tono interesante: «I luego despues robarlas / cuando menos se pensaba» (1905b: 11, 9-10). El asesinato se privilegia en el encabezado del relato de este crimen y aparece primero en la narración. Esto se debe a la cronología en el caso de la relación y al efecto que posee la palabra «asesinato» sobre robo para ventas. Como lo muestran los versos noveno y décimo, la muerte de las dos mujeres no constituye el fin del plan, sino el medio para conseguir el dinero. La voz poética asocia la *mens rea* con la peligrosidad de las clases populares en su tendencia por la «ctesonmanía» —fetiche de la riqueza—, que denunciara Ferri (2004: 217). Aunque esta manía permite al italiano suponer como solución un sistema económico más adecuado que precisa de la desaparición de las injusticias económicas en beneficio de una visión socialista, en el caso de *El criminal*, el procedimiento es distinto. De forma discreta, el yo poético valida la lógica privativa

del trabajo y condena los excesos motivados por la ambición en un claro guiño a los postulados cristianos que miran en las estructuras laborales una forma de superación y privación, que disminuye la tentación y, por tanto, el pecado. La voz poética no traslada la responsabilidad del robo a la sociedad que reparte de manera injusta los bienes, antes la liga con los infractores al grado que al llegar la policía, Belmar y Salas pierden el arrojo: «El comisario, avisado / vino con tres policiales / entonces los criminales / arrancaron sin valor / por la tapia posterior / a las calles laterales» (Larrañaga, 1905b: IV, 5-10). Aunado a ello, se recupera que «tendran que ser fusilados / como escarmiento fatal» (1905b: V, 9-10). La segunda parte del texto opera desde una perspectiva semejante, los retratos de los criminales extraen de su imagen física su decadencia moral:

> con sus semblantes de cuco
> i con sus ojos hundidos,
> con sus dientes dirijidos
> cual hiena i chacal
> retratan del criminal
> la imagen tan vivamente
> que parece que en la frente
> tienen el sello del mal (1905d: VI, 3-10).

El primer elemento que sobresale en esta tirada es la descripción animal de estos sujetos, pues tienen «ojos hundidos», «semblantes de cuco», «dientes de hiena y chacal». Para el yo poético, la animalización física corresponde a una moral degradada propia de alguien que cometió la atrocidad de asesinar a sus empleadoras. La perspectiva del yo poético, podría decirse, se filia a la criminalística decimonónica que liga el cuerpo y sus mediciones con nociones subjetivas, pues el conglomerado médico-legal se trataba de «[d]iscursos en los que el cuerpo fue visto como un índice de los estados interiores y disposiciones de los individuos sospechosos, un signo del estado de evolución de los grupos, y un indicador, más o menos fidedigno, de los riesgos presentes y futuros de la sociedad» (Velázquez y Christiansen, 2005: 235). Estos elementos apuntan a que los delitos en la lira popular nacen del relato de la hegemonía. A ello hay que sumar algo más. La responsabilidad por el deseo

de acumulación se encuentra, para la voz poética, en los perpetradores y no en el sistema que mal distribuye la riqueza, poniéndola a voluntad de los burgueses; a la par «de estos dos el principal / de más repugnante facha / el que manejó el hacha / es José Tomás Belmar / el sirviente desleal» (Larrañaga, 1905b: VII, 1-5). Hay un traslado de foco donde el hacha pasa a constituir un elemento secundario, suerte de síntoma, de la verdadera causa, la patología detrás de la somatización, si se considera el robo/homicidio como síntoma: la deslealtad. El trabajador falta a su contrato, perjura la promesa hecha a la modernidad encarnada por las burguesas, al asesinarlas y robarlas, más aún «hizo en quien un pan le daba / aquella horrible matanza» (1905b: VII, 9-10). Los adjetivos con una carga negativa se precipitan sobre Belmar y Salas, caracterizados como traidores, mientras que las mujeres, poderosas y adineradas, se vislumbran como víctimas de unos hombres que no comprendieron su lugar en el mundo ni la necesidad de mantenerlo para alumbrar a la modernidad que los sujetos racionales —tanto de origen popular como acaudalado— anhelaban.

En este sentido, el cómplice se une «sin repugnancia o fastidio» (1905b: VIII, 6); es decir, carece de juicio para obrar mejor. Ambos sujetos se separan de la razón civilizatoria y se encuentran en desacato con la ley y sus promesas. La frontera simbólica se marca hacia quienes suponen un peligro para la estabilidad de cierta sociedad chilena que se concebía a sí misma como parte de una invitación de modernidad global. El síntoma del criminal podría describirse como las violaciones a la lógica privativa del trabajo en el contexto capitalista que garantizaría el devenir histórico, en el sentido hegeliano, y su esencia como una criminalidad natural —delito natural, en términos de Ferri— que compromete el bienestar del organismo social, lo que convierte a los criminales en individuos antisociales que desestabilizan el correcto funcionamiento de la comunidad y su continuidad en el futuro. El efecto catártico del castigo que Gastón Carrasco asocia con una oposición a los mecanismos de opresión mediante la espectacularización de la muerte en contrapunto con el sistema de contenidos propio de la modernidad burguesa (Carrasco, 2017) no existe, ya que los relatos elaboran el crimen para solidificar limites conceptuales que se busca implantar en la realidad empírica. Las

fronteras con el crimen se despliegan con el fin de salvar la narrativa teleológica y moralizar con un relato ejemplificante:

> Se puede dificilmente
> citar un hecho horroroso
> en que se haga mas odioso
> el malhechor delincuente,
> por eso ha ido la jente
> para el afusilamiento
> con el semblante contento
> a mirarlos patalear;
> que el pueblo sabe llorar
> pero cuando hai fundamento (Larrañaga, 1905d: IX).

La voz poética valida la actitud del pueblo que «sabe llorar» «cuando hay fundamento». El relato no considera la pena de muerte un exceso de justicia, ya que se filia a la perspectiva comunitaria que halla el delito como «horroroso» y a sus perpetradores «odiosos». La frontera simbólica adquiere nuevos bríos al considerar que los adjetivos negativos se asignan a Belmar y Salas, mientras que el pueblo luce «contento», es decir, el castigo satisface la necesidad de justicia. Para el yo lírico, las acciones de estos hombres convienen imperdonables y deben ser castigadas; sobre la mesura de la punición hablaré más adelante, por ahora basta decir que el fusilamiento se esboza como espectáculo. Los excluidos son contenidos —en su potencial para destruir los valores sociales— mediante la violencia hacia sus cuerpos, sus vidas pierden valor y pasan al grueso de las existencias que no merecen lágrimas porque sus actos los alejaron de la humanidad, como lo muestra el relato.[17] Estos sujetos degradados afectan el tejido social y condicionan su emergencia en el futuro; por tanto, deben ser borrados o castigados para que su transgresión no se trasforme en una infección mayor: el síntoma que su violencia encarna puede convertirse en un núcleo de contagio que subvierta los acuerdos

[17] Judith Butler explica que borrar discursivamente la humanidad de ciertos sujetos implica desvalorar sus existencias, lo que conlleva separarlos de la categoría «humano» para justificar cualquier exclusión —tanto simbólica como empírica— y cualquier violencia hacia sus cuerpos (véase Butler, 2016).

aceptados por la comunidad hasta volverlos irreconocibles mediante la propagación de la enfermedad que estos enemigos del orden y el progreso cargaban. *El criminal*, y tal vez la lira popular, se perfila como un aparato discursivo de refuerzo de fronteras desde la lógica del positivismo decimonónico.[18] En contraste con la construcción de los victimarios, se encuentra la elaboración de las víctimas, en este caso, a través de un retrato de la hija, Virjinia Hoffman, de las cuatro décimas que la voz poética le dedica, vale la pena rescatar una, la segunda:

> Era viuda la señora
> i la niña era soltera
> i su afán constante era
> de mujer trabajadora;
> la niña era seductora
> como se ve en la figura [se refiere al grabado anexo]
> i al mirarlo uno murmura;
> como fué que a esos chacales
> no los contuvo en sus males
> tanta gracia i hermosura! (Larrañaga, 1905b: xi)

Lo primero que salta a la vista es el uso del sustantivo «chacales» para nombrar a los perpetradores. Después, el hecho de que ambas mujeres se describen como seres piadosos que habitan el mundo según los preceptos más conservadores de la sociedad. La mayor es una viuda respetable, mientras que la menor se trata de una mujer trabajadora. La viudez implica, desde mi punto de vista, cierta lealtad a la memoria de un marido muerto, valor que se opone a la traición de los empleados, quienes aprovecharon su vínculo con las víctimas para perpetrar su crimen. A ello hay que sumar que, a la más joven, Virjinia, se le describe como una persona dedicada, es decir, se suma a la lógica privativa y de recompensas por el mérito —lo que también incluye la movilidad social a la que aspiraban los inmigrantes del campo a la ciudad—, en contraste con la am-

[18] Además de la degradación del sujeto por la codicia, *El criminal* trató otros tipos de degradación: la degradación por alcoholismo, por ejemplo, en «El gran crimen de la calle Santa Rosa», publicado en el tercer número; y la desvirtuación provocada por los extranjeros, como en «El padre violador de su hija en Iquique», del séptimo número.

bición desmedida de Belmar y Salas. Los retratos entran en una tensión que la voz narrativa resuelve —de manera contingente porque tanto el síntoma como la enfermedad del crimen siguen allí— al dar privilegio a las víctimas. Por último, los victimarios se encuentran tan fuera de la lógica y la razón que no comparten, con el resto de los chilenos, el hecho de que la gracia de la joven resultaba suficiente para incitar a la piedad. Esto evidencia un gesto más profundo que arrancarlos de la razón ya que, incluso, reta la validez de sus instintos: cualquier hombre habría detenido, por instinto, su violencia contra ese cuerpo agraciado, menos Belmar y Salas. Se reafirma, entonces, su separación del cuidado ofrecido por la sociedad que llora la muerte de las empresarias al tiempo que los coloca más allá de cualquier regulación de «lo humano», su exceso conviene en una actitud fuera del horizonte de lo que los hombres reconocen como propio, como futuro.

No obstante, aunque la voz poética concuerda en que la transgresión a la orden efectuada por Belmar y Salas debe ser castigada, difiere discretamente de los medios. Primero, la voz poética recupera la apelación:

> Ante la Corte Suprema
> de la pena recibida
> i esta Corte reunida
> en forma de Gran Jurado,
> inclemente se ha mostrado (Larrañaga, 1905b: xv, 3-7).

Pareciera que se limita a referir los acontecimientos; sin embargo, dado que a lo largo de *El criminal* el uso de los adjetivos resulta preponderante, la voz «inclemente» cobra relevancia. Según el cristianismo, la piedad se apunta como una virtud esencial, junto con el perdón. A este adjetivo se suma otro, cuando la apelación pasa al Consejo de Estado, donde:

> Sus miembros omnipotentes
> se han mostrado intransijentes
> con los reos de esta muerte
> negándoles por tal suerte
> la gracia a los delincuentes (Larrañaga, 1905b: xvi, 6-10).

La intransigencia del consejo se asemeja a la de la corte, por lo que se supondría que también sus miembros son malos cristianos al carecer de piedad; se ha dicho, incluso, que «les poètes s"érigent contre la peine de mort et interrogent fréquemment les fondements mêmes de l"institution» (Grouès, 2007: 51). Los elementos adquieren una nueva dimensión al considerar que la voz poética caracteriza la ejecución como «terrible trajedia» (Larrañaga, 1905b: XVIII, 2). Por último, hay un gesto de perdón:

> Ninguno ahí en alta voz
> le quiso al público hablar,
> mas parecian estar
> pidiendo perdón a Dios (Larrañaga, 1905b: XIX, 1-4).

Podría decirse que hay, también, una seña de arrepentimiento. Sin embargo, la distancia deíctica que establece la voz con los ajusticiados es clara: a diferencia del resto de la historia, en este pasaje, el yo lírico se asume como un espectador lejano; solo observa, sin tener ninguna certeza porque los reos no le hablan. La voz los mira en lo que «parece» una petición de clemencia divina. La selección del verbo «parecer» en vez de «estar», por ejemplo, delata cierta cautela narrativa: el yo lírico elabora el episodio desde la duda. Hay reservas sobre el arrepentimiento, y por tanto, no se puede conceder un perdón ni juzgar de manera abierta el sistema que lleva a término la ejecución. En la economía del perdón, sus actos permanecen fuera de lo que se aceptaría según la noción de «conceder gracia».

La conclusión ambigua del episodio permite una segunda lectura: el relato acepta la justicia, la sentencia y la ejecución al tiempo que perdona, de ahí la sutil llamada a Dios, pues «forgiveness sutables justice, forgiveness is above justice, it must raise justice above itself in order to give it a sense. But that sublation, that elevation is God"s, God alone can be at the same time just a merciful, just although merciful, merciful while at the same time remaining just» (Derrida, 2022: 145). Aunque sean perdonados en un orden trascendente de las cosas, eso no significa que sus actos sean borrados o que el castigo resulte injusto o excesivo. El relato

refuerza la frontera incluso con la espectral presencia del perdón;[19] queda clara, entonces, «la asunción por parte de los poetas, del carácter de "escarmiento" y de "ejemplo" que conllevaría la relación de los hechos y palabras que acompañan un juicio y una condena a muerte» (Góngora, 1997: 14), pues la noción de una justicia divina que supera la contingencia de la justicia humana[20] se desvanece ya que, aun si opera un perdón divino, este no invalida el juicio temporal humano ni la condena cifrada en términos de su aparato judicial (Cf. Derrida, 2022: 140 y ss.).

El aparato que no conoce límites: la denuncia que (re)habilita al sistema

Las narraciones de delitos en *El criminal* interpretan los hechos de acuerdo con la matriz legal para justificar el castigo y, además, recomponer el acontecer de los eventos afectado por la emergencia de un accidente, de un crimen. En ocasiones, los poetas populares hablan desde una retórica de la antinomia donde yuxtaponen a las clases populares con las altas con el fin de evidenciar la desigualdad (Grouès, 2007: 50); sin embargo, este encuentro de perspectivas no deriva en evidenciar una injusticia *esencial*, se resume a posicionarse respecto a una desigualdad contingente en la que el cuerpo legal, en tanto conjunto textual o discursivo, sigue vigente y solo se problematiza su materialización temporal, es decir, la aplicación de los preceptos del grueso concebido como

[19] Esto también puede leerse en relación con la idea de que los criminales destruyeron la continuidad de la sociedad con sus actos, es decir, metafóricamente, provocaron que el devenir histórico perdiera la honra. En este sentido, su ejecución, su castigo, es un crimen para recuperar ese honor y esa continuidad, por lo cual queda excusado dentro de la lógica del crimen (Cf. Fernández, 2003: 138). Asimismo, podría decirse que la «crítica» de los poetas populares a la institución de la pena de muerte se basa en su anhelo modernizador y no en una franca oposición al sistema judicial: al mirar a Europa como una suerte de foco civilizador, lo que incluye la actitud abolicionista, los poetas populares consideran un exceso las ejecuciones, sin que ello signifique que la ley, en sí, les resulte demasiado o malversada. El medio, los satélites son los inaceptables, mientras que el núcleo, el fin se mantienen estables.

[20] Al respecto, se ha anotado: Si les pauvres ne peuvent être sauvés par la compassion des hommes, la poésie populaire leur offre une rédemption. […] La justice humaine s"éclipserait alors face à une autre justice inspirée du divin, la catharsis de la sujétion atteignant son paroxysme. Si la vie du prisonnier est bafouée par ses juges, sa mort le rapprochera de Dieu» (Grouès, 2007: 53).

ley. Ahora bien, esto se debe a que, contrario a una opinión bastante enraizada entre quienes estudian literatura popular, la lira popular chilena no se desarrolló en desventaja sistémica en relación con la alta cultura. Si existe una desventaja, se trata de una conceptualización *a posteriori* que convierte un elemento accidental en una condición esencial de las manifestaciones populares hasta tergiversarlas en una suerte de literatura de segunda clase propia de grupos subalternos, lo que facilita interpretaciones de estos materiales donde se asume que parten de perspectivas opuestas a la hegemonía. No obstante, comparto la idea de que «el imaginario popular se apropia de códigos que seguramente provienen de los diarios que los poetas consultaban para concebir sus versos, diarios que, por ciertoz enarbolaban la bandera de la defensa social para enfrentar a quienes se consideraba incorregibles» (Palma, 2006: 216). La idea de una literatura desplazada con un aparato axiológico propio y opuesto al deseo modernizador de la burguesía resulta problemática. Representar el delito en la lira popular refuerza el conglomerado tradicional y la visión del sistema, aunque efectúa una leve crítica a los medios, lo que se revela, también, en dos piezas curiosas que aparecieron en *El criminal*: «Escándalo de San Jacinto. Denuncio de La Ley», publicado en el cuarto número, y «Lamentaciones de un presidiario en la penitenciaria», incluido en el décimo.

«El escándalo de San Jacinto» recupera dos crímenes: por un lado, el abuso sexual de un novicio a un niño en un colegio católico; por otro, la insuficiencia de la ley para conducir una investigación y aplicar un castigo proporcional a la falta. Desde la primera décima, se demuestra que el foco privilegia la segunda afrenta, pues no hay mención del delito del novicio; en cambio, sí hay una alusión a que «*La Ley* nos cacareó un huevo» (Larrañaga, 1905a: 1, 4). La voz poética indica que en su enunciado lo relevante no es el abuso, sino el proceder de la ley que burló a quienes *debía proteger, con lo que se burló a sí misma*: la ley violó, perjuró el compromiso que asumió con la sociedad, lo que provoca desconfianza y la ruptura del tejido social que debía preservar. El asunto no termina ahí «porque el juez anda metido / en este famoso enredo / que lo mismo que un torpedo / a Santiago ha conmovido» (1905a: 1, 7-10). La voz poética insiste en que la falta se perfila propia de una afrenta hacia la justicia misma; asimismo, la frase determinante «este famoso enredo»

alude no al abuso sexual, sino al penoso proceder de la ley. La oración de relativo introducida por el «que» no califica tampoco a la violación, sino al aparato legal: lo que indigna, más allá del delito del novicio, es el accionar del aparato de justicia. La segunda décima elabora el incidente:

> Nos dicen que en el colejio
> de San Jacinto llamado
> un niño ha sido ultrajado
> niño de linaje réjio;
> ¡casi ha sido un sacrilejio
> hecho dentro del oficio,
> que un mentecato *novicio*
> en su villana torpeza
> venga a manchar la pureza
> de un niño, con su torpe vicio! (Larrañaga, 1905a: 11)

Además de que el caso se retrata hasta la segunda décima, lo que abona a concebirlo como un elemento secundario, se observa que este se desdobla en dos crímenes: primero, uno que corresponde a «manchar la pureza de un niño», es decir, se trata de un delito contra el cuerpo de un infante a cargo de la Iglesia como institución; segundo, se concibe como un «sacrilejio hecho dentro del oficio», en otras palabras, un ataque contra la sotana y los honores derivados de pertenecer a una orden católica. Poco a poco, la violación queda sepultada entre transgresiones que el yo lírico considera más relevantes, pues son contra las instituciones que garantizan la ejecución plena de su deseo modernizador;[21] el abuso sexual revela síntomas tanto en el aparato legal como en la Iglesia, mas no describe su esencia. El relato no denuncia ninguno de estos sistemas, al contrario, reafirma sus fronteras al crear un sujeto patológico que vive al margen de estas estructuras y se alimenta de ellas. La degradación de estos conglomerados, entonces, se trata de una situación ac-

[21] De igual manera, es evidente que hay un rodeo semántico y léxico para no asignar a los eventos el nombre *violación*, voz que sí se utiliza, por ejemplo, en «El padre violador de su hija en Iquique», del séptimo número. El encubrimiento puede asociarse a la filiación del yo lírico —y del propio Larrañaga— con el catolicismo.

cidental ocasionada por la admisión de sujetos pervertidos, criminales, en sus filas. El yo lírico aclara que

> la Congregación "Hermanos
> de las Escuelas Cristianas"
> si cuentan con jentes sanas
> también tendrán sus villanos (Larrañaga, 1905a: III, 1-5).

Separa, de esta manera, a quienes violentan las normas de quienes las mantienen; así, se entrevé la filiación católica del poeta popular (Navarrete, 1991), al tiempo que conserva intacta tanto la esencia de la ley como de la religión. La quinta décima de este caso debe leerse dentro de tales presupuestos:

> Los gobernantes airados
> espidieron un decreto
> para serrar por completo
> estos colejios sagrados;
> los señores diputados
> del lado conservador
> atacaron con furos al Ministro G. Rivera;
> se formó la pelotera
> mas grande i multicolor (Larrañaga, 1905a: II).

Primero, se observa que estos colegios mantienen el adjetivo «sagrados», es decir, el yo lírico no desconfía de su misión pese al abuso sexual porque no describe su esencia ni descalifica su misión que se amalgama con el discurso católico imperante en el Chile de la época. En contrapunto, califica al gobierno como «airado» porque, en un arranque motivado por los eventos en la escuela, ordenó cerrar los colegios de la misión religiosa, exceso que a ojos del poeta no sólo atenta contra las buenas costumbres, también contra la base de la fe cristiana. De igual manera, podría creerse que la voz poética argumenta que se trata de un esfuerzo de los laicos que recurrieron a un evento aislado para inventar una falsa generalización que les permitiera articular una suerte de golpe contra la fe. El esquema lo completa la «la pelotera mas grande i multicolor»,

la cual se opone a las medidas adoptadas por el ministro Rivera. Hay, pues, una suerte de alianza circunstancial entre fuerzas políticas —aludidas en el adjetivo «multicolor»— que defienden las buenas costumbres en conflicto con las acciones del gobierno. Resulta preponderante reconocer que esta décima tampoco recupera las acciones del novicio que se limitan a una breve referencia en las décimas segunda y cuarta. El material textual las desplaza al sumar otro crimen *que sí importa*, el de la ley de los laicos contra la iglesia como institución que cohesiona y garantiza el devenir chileno y sus buenas costumbres. En paralelo, la quinta décima enuncia que las distintas facciones pueden unirse cuando se ataca uno de sus pilares, el catolicismo, lo que liga chilenidad y fe. Mesuradamente, el yo lírico se filia a quienes defienden la trascendencia de la institución que busca una modernidad «tradicional» si se toma en cuenta que la apología incluye restaurar los privilegios para formar niños, por lo tanto, ciudadanos.

La última décima resulta profética. El yo lírico lanza una pregunta: «¿En qué vendrá a parar esto? (Larrañaga, 1905a: VI, 1), se responde:

> Que lo diga un adivino
> porque yo no tengo tino
> para ver dentro del cesto;
> pero también les apuesto
> qe el sol vendrá del naciente (Larrañaga, 1905a: VI, 2-6).

Se enuncia una paradoja: mientras se renuncia a hacer una predicción, se opta por declarar que «el sol vendrá del naciente», es decir, que la luz iluminará el orden de las cosas subvertido por crímenes simultáneos que atentan no contra un niño, sino contra el desarrollo de la modernidad tradicional. El delito contra el cuerpo del niño resulta irrelevante al develar una serie de crímenes que privarían la emergencia del deseo modernizador con el que el yo lírico se compromete. De esta suerte, se percibe que, cuando se hallan un delito contra una persona y un delito contra una institución modernizante, el segundo se privilegia; de igual manera, se advierte que los crímenes más graves son aquellos que afectan a las instituciones y, por ende, al futuro que estas garantizarían. Desde la supuesta denuncia de un aparato viciado, los versos de Larrañaga

refuerzan la episteme dominante: no hay, por tanto, una separación radical de la matriz representacional de la hegemonía. La lira popular no supone una desvinculación absoluta, en cuanto a la ideología, de la visión abanderada por la elite.

En el mismo tono deben leerse las «Lamentaciones de un presidiario en la penitenciaria», aparecidas en el décimo número. La primera estrofa presenta un contexto de desesperación, pues:

> Le diran Penitenciaria,
> por la *penitencia diaria*
> que se sufre estando ahí» (Larrañaga, 1905c: vv. 10-12).

Mediante un sencillo juego de palabras, el yo lírico asocia el estar en la cárcel con un martirio; aunado a ello, dice: «Pobre, que cae en desgracia / tiene que sufrir no poco; / nadie lo ampara tampoco / si no cuenta con recursos; / el gringo es de mas discurso / cuando mata se hace el loco» (1905c: vv. 13-18). Distingue entre formas de justicia basadas en los recursos de los que el perpetrador dispone. Sin embargo, no se perfila una denuncia de la justicia en sí misma o del castigo; más bien, la voz poética problematiza los mecanismos: no se contraviene la legislación, sino su aplicación, que se contempla como en azar para quien no posee recursos: «Ignora el preso a que lado / se inclinará la balanza» (1905c: vv. 25-26). La justicia pierde su ceguera, la ley, que debería ser imparcial, se traduce en un elemento a disposición de intereses privados, con los se alinea según el capital. No obstante, pese a la injusticia contingente, para el yo poético, la justicia en esencia sigue justa, inamovible: la frontera de la justicia como institución y misión trascendente permanece infranqueable pese a las débiles adaptaciones materiales que de esta se hacen.

La denuncia se transforma en una invitación moralista: al no existir injusticia, el castigo deviene en aceptable; por ende, la voz poética hace un llamado para que sus congéneres se enteren de que el castigo no solo se espera, pues se perfila legítimo, también resulta horrible. No se huye de la ley, sigue ecuánime. El llamado alcanza a las madres e hijas, mujeres que los varones rejegos escuchan:

Hijas, esposas, hermanas,
cuantas quieran a un varon,
díganle que esa prision
es un infierno temido,
donde no se oye mas ruido
que el latir del corazón.
(1905c: vv. 73-78).

La actitud moralizante intenta implantar miedo hacia la cárcel, forma anticipada del infierno —si el infierno es legítimo y hay un símil entre ambos, entonces, la prisión como espacio de castigo también deviene en un elemento cabal dentro de la concepción del crimen de la voz poética y la lira popular—, para que los hombres —supuestamente más propensos al delito— se mantengan por el camino recto. Los vectores discursivos con los que la voz poética configura su visión validan la cárcel como un espacio que «habló de estos hombres [los criminales], los problematizó, y los arrojó al olvido al mismo tiempo que producía los discursos que hacen posible su reconstrucción histórica para el futuro» (Fernández, 2003: 17). Además,

Allí se amansa el mas bravo
allí se dobla el mas fuerte,
el silencio es de tal suerte
que cuando llegue a venir,
hasta se le han de sentir
las pisadas a la muerte.
Adentro mismo del hombre
se hace una revolucion;
metido en esa prision
de tanto no mirar nada,
le nace i queda grabada
la idea de la perfeccion. (Larrañaga, 1905c: vv. pp.97-108).

En esta estrofa, se elabora la reclusión como un espacio límite que marginaliza a los reos mediante el aislamiento; se crea una escena aterradora con el fin de caracterizar un espacio que se debería evitar; de ma-

nera simultánea, se describe su efectividad, pues causa «una revolución» que conduce al recluso a apreciar —y tal vez emular— «la idea de perfección». Esto también conlleva confiar en el aparato modernizador que recluye a los sujetos incómodos en lugares como prisiones, escuelas, hospitales y sanatorios para reformarlos y que desarrollen las metas de la modernidad. No hay una denuncia: lo que aparentaba articularse como un discurso de oposición a la cárcel termina por corresponder a un decálogo que reafirma las fronteras proyectadas por la hegemonía chilena a principios del siglo xx. Podría decirse que Rómulo Larrañaga utiliza la lira popular como una suerte de caballo de Troya para distribuir el esquema axiológico de la hegemonía; sin embargo, esta convergencia se debe a que la literatura popular no ocurre en un universo aparte ni reniega de los valores de las elites, mucho menos si se considera que, en el contexto de publicación de *El criminal*, «ambos grupos sociales» buscaban la cristalización de la modernidad como promesa de democratización y estabilización de futuro. Ahora bien, el grupo popular opta por una modernidad que adapte las promesas del porvenir a las reglas de la tradición cuya continuidad se vería realizada por la permanencia de la axiología católica. De esta suerte, el cierre de las «Lamentaciones» deviene en una arenga moralista:

> I si atienden mis palabras
> no habrá calabozos llenos,
> manéjense como buenos;
> no olviden esto jamas:
> aquí no hai razon de mas;
> mas bien las puse de menos. (Larrañaga, 1905c: 229-234).

La prisión no se critica sino, al contrario, se legitima, mientras que el sujeto que tiende al crimen recibe todo el peso tanto de la invitación de la voz poética como de su juicio. Para Larragaña, no resulta molesto recluir a quienes impiden el desarrollo natural, casi evolutivo, de la civilización. Su economía del crimen y el perdón responde a las metas hegemónicas: la institución y la modernidad resultan perdonables y acumulan la capacidad de perdonar, lo que abre la posibilidad de criminalizar a sus opositores hasta convertirlos en inhumanos, y por tanto, imperdonables

y ajenos al devenir; en otras palabras, indignos de pertenecer a la imagen futura que se proyecta desde la imaginación del crimen.

Un cierre criminal: consideraciones finales

Desde sus inicios, la literatura —tanto culta como popular y tradicional— recurrió a la figuración del crimen y el criminal para marcar fronteras entre lo propio, es decir, humano, aceptable, garantía de civilización, y lo ajeno, el riesgo latente que persigue como un fantasma la construcción de una sociedad, aquello que se debe excluir para conservar intactos los valores idóneos que configuran cierta idea de colectividad. La (re) presentación de delitos elabora los límites hacia lo otro, en particular a través de las figuras del perdón y el castigo. Es una creencia distribuida, no obstante, que la literatura tradicional —en tanto heredera de la «memoria colectiva» configurada y transmitida por la literatura popular— se desarrolla en conflicto con la literatura culta. Sin embargo, ambas se elaboran desde las autorizaciones discursivas que integran el repertorio del sistema literario: las variantes existen, mas se mantienen dentro del continuo de la modernidad, no es gratuito que los poetas populares chilenos iniciaran un proceso de profesionalización que los acercó a la figura del periodista ni que recurrieran a la imprenta, tecnología por excelencia de la democratización y la modernidad global, para sostener su empresa.

En este contexto, surge *El criminal*, periódico dirigido por Rómulo Larrañaga, bajo el seudónimo de Negro Peluca. En este se recuperan relatos de crímenes en un tono moralizante que invita a los ciudadanos a alejarse de conductas que viciarían tanto la identidad chilena como los mecanismos que se dedican a proyectarla en un futuro moderno. El relato «Gran asesinato de la madre i la hija en la calle de Chacabuco N.º 88», publicado en el sexto número, narra cómo dos hombres, uno de ellos empleado, asesinan a dos mujeres, patronas, con el fin de robarlas. La denuncia del Negro Peluca se realiza en el auge del discurso criminalista de la escuela italiana y se trata de una franca caracterización del fetiche por la riqueza asociado por Enrico Ferri con las clases populares. De igual manera, en otros textos, liga al pobre con el alcoholismo y la degradación. No se trata, entonces, de un discurso subalterno o de resis-

tencia, sino de la adaptación en un medio popular de las normas establecidas por la hegemonía. La lira popular en general, y *El criminal*, como caso de estudio, participan de las regulaciones dictadas por las elites, lo que implica que este dispositivo defiende una idea de modernidad que cristalizar mediante la sujeción del hombre a la lógica privativa del trabajo —y del capital como promesa— frente a los excesos.

También se ha dicho que la representación del castigo y la pena de muerte tienen que ver con el descontento hacia la ley que, injustamente, castiga a los pobres. El argumento resulta demasiado al contrastar con *El criminal*. El castigo en «Gran asesinato…» no se observa como una acción desbordada, no se reniega de su justicia. Si hay una crítica hacia la pena de muerte, no tiene que ver con una denuncia a la mala distribución de la riqueza, sino con el impulso moderno de guardar la vida como parte del estado de derecho en un país desarrollado. La responsabilidad no se borra sino, al contrario, se atenúa en la medida que la narración insiste en que la causa de los eventos es la imposibilidad de los malhechores para sujetarse a la lógica del trabajo. Lo mismo ocurre con otras denuncias; por ejemplo, en «El escándalo de San Jacinto. Denuncio de La Ley», el yo lírico privilegia evidenciar los males de la ley y los abusos cometidos por el laicismo en contra del catolicismo como elemento estabilizador de una modernidad tradicional. En este relato, se pone en segundo término el abuso sexual cometido por un novicio para privilegiar cómo la ley —de la que no se duda ni por un segundo— se ve infectada por variaciones en lo que media entre legislación y aplicación, potencia y acto. Por último, las palabras de un recluso en «Lamentaciones de un presidiario en la penitenciaria» validan la importancia y el proyecto de las cárceles al tiempo que invitan a mantenerse alejados de ellas mediante la mesura y la contención del carácter. Una vez más, la voz poética se mueve dentro de los límites del deseo modernizante que las elites probablemente le contagiaron. En resumen, *El criminal* no (re)presenta al desvalido en su subalternidad ni propone un proyecto de nación alternativo que le dé justicia, pues su despliegue diegético se mueve dentro de los límites de la justicia preexistente. Se trata, así, de un relato de fronteras que atestigua, por un lado, los mecanismos de configuración de la otredad-humanidad, y el tránsito hacia la profesionalización de los poetas populares, por otro, la asimilación de los valo-

res distribuidos y validados por las instancias de poder en turno. No hay espacio para el perdón del criminal en la lira popular, el castigo se valida, por tanto, su separación de lo humano, aun si existe perdón divino, porque la gracia concedida por Dios no suspende la culpa temporal ni deslava la justicia del castigo.

Referencias

Anderson, Benedict (2006). *Imagined communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. Fairfield: Verso.

Araos Bralic, Josefina (2015). «La producción de poesía popular impresa: la formación de un campo literario popular en Santiago de Chile, 1890-1900», *Letras históricas*, núm. 12, pp. 169-99.

Bello Maldonado, Hugo (2017). «Emergencia de un sujeto negado en el siglo xix chileno: la *Lira popular* como discurso plebeyo», *Taller de letras*, núm. 61, pp. 125-34.

Burke, Peter (1991). *La cultura popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza.

Butler, Judith (2016). *Frames of war when is life grievable?* Nueva York: Verso.

Carrasco, Gastón (2022). «Sobre el tono apocalíptico en la lira popular en el fin de siglo», *Literatura y lingüística*, núm. 45, pp. 215-39.

Carrasco, Gastón (2017). «Muertos de pena: melodrama y pena de muerte en la *lira popular*», *Taller de letras*, núm. 61, pp. 105-13.

Cavieres, Eduardo (2002). «Entre expectativas y frustraciones. Tradición y modernización en la experiencia de la sociedad chilena», en Stefan Rinke, *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Katholische Universität Eichstat, Universidad Católica de Valparaíso, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Certau, Michel de (1999). *La cultura en plural*, traducido por Rogelio Padredes. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Chartier, Roger (1995). *Sociedad y escritura en la Edad Moderna. La cultura como apropiación*. México: Instituto Mora.

Dannemann, Manuel (1956). «Variedades formales de la poesía popular chilena», *Atenea*, vol. 33, núm. 372, pp. 45-71.

Derrida, Jacques (2022). *Perjury and pardon, Volume I*, editado por Ginette Michaud y Nicholas Cotton, traducido por David Wills. Chicago: The Chicago University Press.

Derrida, Jacques (2000). *Of Hospitality*, traducido por Rachel Bowlby. Stanford: Stanford University Press.

Fernández Labbé, Marcos (2003). *Prisión común, imaginario social e identidad. Chile 1870-1920*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Editorial Andrés Bello.

Ferri, Enrico (2004). *Sociología criminal. Tomo primero*, traducido por Antonio Soto y Hernández. Madrid: Centro Editorial de Góngora.

Foucault, Michel (2019). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel (2018). *La arqueología del saber*, traducido por Aurelio Garzón del Camino. México: Siglo XXI Editores.

Foucault, Michel (2016). *El orden del discurso*, traducido por Alberto González Troyano. México: Tusquets.

Galfione, María Carla (2022). «La sociología criminal de Enrico Ferri: entre el socialismo y la intervención disciplinaria», ponencia en VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de la Plata, La Plata, 5 de diciembre.

Góngora, María Eugenia (1997). «La poesía popular chilena del siglo xix», *Revista chilena de literatura*, núm. 51, pp. 5-17.

González Dinamarca, Rodrigo (2017). «"Literaturas monstruosas": apuntes sobre la legitimidad estética de la *Lira popular* chilena (siglos xix-xx) y la literatura de cordel española (siglos xvi-xvii)», *Taller de letras*, núm. 61, pp. 65-73.

Grez Toso, Sergio (2007). «Prólogo a la primera edición chilena», en Luis Alberto Romero, *¿Qué hacer con los pobres? Élites y sectores populares en Santiago de Chile 1840-1895*. Santiago de Chile: Ariadna ediciones, pp. 7-14.

Grouès, Delphine (2007). «De l'infamie à la gloire céleste: la rédemption du dandit dans la poésie populaire chilienne», *Caravelle*, núm. 88, pp. 49-79.

Halbwachs, Maurice (2004a). *La memoria colectiva*, traducido por Inés Sancho-Arroyo. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Halbwachs, Maurice (2004b). *Los marcos sociales de la memoria*, traducido por Manuel Antonio Baeza y Michel Mujica. Barcelona: Anthropos.

Larrañaga, Rómulo (1905a). «El escándalo de San Jacinto. Denuncio de La Ley», *El criminal. Crímenes i Episodios sangrientos, nacionales*.

Larrañaga, Rómulo (1905b). «Gran asesinato de la madre i la hija en la calle de Chacabuco N.º 88», *El criminal. Crímenes i Episodios sangrientos, nacionales*.

Larrañaga, Rómulo (1905c). «Lamentaciones de un presidiario en la penitenciaria», *El criminal. Crímenes i Episodios sangrientos, nacionales*.

Larrañaga, Rómulo (1905d). «Una palabra», *El criminal. Crímenes i Episodios sangrientos, nacionales*.

Leps, Marie Christine (1992). *Apprehending the criminal. The production of deviance in nineteenth-century discourse*. Durham: Duke University Press.

Ludmer, Josefina (2017). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia editora.

Malacchini Soto, Simoné (2017). «*Lira popular*: ¿pliegos sueltos chilenos? Origen y relación visual con pliegos sueltos españoles y vinculación a posteriores pliegos y literatura de cordel de México y Brasil», *Taller de letras*, núm. 61, pp. 75-89.

Muñoz Bustos, Alberto (2021). «Imágenes que hablan, pueblo que escucha: écfrasis literaria en la lira popular chilena», tesis de maestría, University of Wyoming.

Navarrete A., Micaela (1991). «Balmaceda en la poesía popular», *Revista chilena de humanidades*, núm. 12, pp. 99-117.

Orellana, Marcela (1996). «Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura», *Revista chilena de literatura*, núm. 48, pp. 101-12.

Palma Alvarado, Daniel (2006). «"La ley pareja no es dura". Representaciones de la criminalidad y la justicia en la lira popular chilena», *Historia*, vol. 1, núm. 39, pp. 177-229.

Poblete, Juan (2017). «La lectura popular: entre la biblioteca y la hoja suelta», *Taller de letras*, núm. 61, pp. 51-64.

Ricoeur, Paul (2018). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, traducido por Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores.

Ricoeur, Paul (2017). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, traducido por Agustín Neira. México: Siglo XXI Editores.

Ricoeur, Paul (2013). *La memoria, la historia, el olvido*, traducido por Agustín Neira Calvo. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Rinke, Stefan (2002). *Cultura de masas, reforma y nacionalismo en Chile*. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Katholische Universität Eichstat, Universidad Católica de Valparaíso, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.

Romero, Luis Alberto (2007). *¿Qué hacer con los pobres? Élites y sectores populares en Santiago de Chile 1840-1895*. Santiago de Chile: Ariadna ediciones.

Sepúlveda, Fidel (2001). «La identidad en la Lira Popular», *Aisthesis*, núm. 34, pp. 81-91.

Subercaseaux, Bernardo (2000). *Historia del libro en Chile (alma y cuerpo)*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.

Subercaseaux, Bernardo (1988). *Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile*. Santiago de Chile: Aconcagua.

Tala Ruiz, Pamela (2011). «La ambivalente representación del *roto* en la poesía popular chilena», *Estudios filológicos*, núm. 48, pp. 119-32.

Tala Ruiz, Pamela (2001). «La construcción de la identidad nacional en la lira popular: los versos de Rosa Araneda», *Revista chilena de literatura*, núm. 58, pp. 95-116.

Uribe Echeverría, Juan (1984). «La poesía popular y las diferencias limítrofes entre Chile y Argentina», *Actas de la Universidad de Chile*, vol. 5, núm. 5, pp. 477-501.

Uribe Echeverría, Juan (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Velázquez Delgado, Graciela y María Christiansen (2005). «Tras las huellas de la peligrosidad: la teoría crimonológica de Cesare Lombroso en el siglo xix», *La razón histórica. Revista hispanoamericana de historia de las ideas*, núm. 29, pp. 231-53

Žižek, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, traducido por José Antonio Antón Fernández. Barcelona: Austral.

CRÍMENES FAMILIARES EN IMPRESOS POPULARES DE ESPAÑA Y MÉXICO (SIGLO XX)

Grecia Monroy Sánchez[1]
(Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales,
Universidad Nacional Autónoma de México)

Introducción

La pertenencia de la literatura popular a una estela compartida de temas, motivos y tópicos hace que sea altamente susceptible de una lectura comparada a través de diferentes épocas y geografías. Estudios como los de José Manuel Pedrosa (2017), Claudia Carranza (2017) y Mariana Masera (2021a) así lo han demostrado recientemente al poner en diálogo impresos mexicanos y españoles y evidenciar que los vasos comunicantes entre ellos son muchos. La mirada comparativa entre estos ámbitos permite asimismo reflexionar sobre las dinámicas editoriales, a propósito de las estructuras, formatos y puestas en página propios de cada región, época y tema, lo cual es indicio, a su vez, de los usos y lecturas de los que estos materiales fueron objetos. Este tipo de estudios se ve actualmente facilitado por la disponibilidad de grandes acervos digitales que propician reactivar el diálogo entre diferentes tradiciones editoriales (Cf. Masera, 2024; Gómez, 2024; Monroy, 2024).

Mi objetivo en estas páginas es exponer un estudio comparativo que explore las diferentes manifestaciones editoriales de un mismo género textual (las relaciones de sucesos) y tema (el asesinato de un familiar) en impresos de las primeras cuatro décadas del siglo xx en España y Méxi-

[1] Este trabajo se redactó como parte del proyecto posdoctoral que desarrollé en la Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales (udir), en Morelia, Michoacán, en 2023, gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México (unam) y con la asesoría de la Dra. Mariana Masera.

co. En este rastreo emerge información relevante sobre las transformaciones de las dinámicas editoriales de lo popular en una coyuntura tan importante como lo fue el paso del siglo XIX al XX y su desarrollo a lo largo de este último.

Desde sus orígenes en el siglo XVI, las relaciones de sucesos ocuparon un lugar relevante en la producción del llamado género de cordel. Se trata de textos en verso o en prosa con «una finalidad eminentemente informativa» (Gomis, 2015: 60), pero que siguen «unas pautas retórico-poéticas determinadas, construyendo así obras que superan los límites de la noticia y del carácter puramente informativo» (Sánchez, 2008: 20) y que pueden ser consideradas, plenamente, como «ficciones narrativas» (Ettinghausen, 1993: 96). Hay valiosos estudios sobre el desarrollo de este género en España a lo largo de los siglos, y para el caso mexicano, especialmente en sus manifestaciones en el siglo XIX. Sin embargo, pareciera que sus derivas más contemporáneas —es decir, las del siglo XX— han sido menos atendidas.

Esto puede tener que ver con que, en particular a partir de la tercera década del siglo XX, las relaciones de sucesos cambiaron la forma en que durante siglos se venían difundiendo y su propia existencia entró en crisis, a la par que otros medios de comunicación, como la prensa amarillista, la radio, el cine, y más tarde la televisión, fueron alcanzando su consolidación. Con «crisis» no quiero decir desaparición; más bien, proponer como hipótesis de trabajo que, en el ámbito editorial, las relaciones de sucesos pasaron por transformaciones que delatan un reacomodo de la función de la literatura popular impresa.

En el caso de España, a partir de las observaciones de Julio Caro Baroja, se ha señalado que, en torno a la tercera década del siglo XX, los pliegos de cordel cambiaron su forma respecto a los de los siglos anteriores, adoptando el «soporte en papel aleluya de colores variados», además de que

> progresivamente fueron reduciendo sus contenidos sensacionalistas de actualidad, de sátiras de costumbre y de política, en beneficio de las letras de canciones de moda que acabaron imponiéndose casi totalmente a partir de 1939, con el apoyo de la radiodifusión y la fonografía (Alonso, 2022: 18).

De acuerdo con esto, sería a partir de la quinta década del siglo xx cuando la literatura de cordel privilegiaría definitivamente la difusión de canción lírica, consolidando su triunfo en la posguerra, con la canción nacional española (2022: 29). Esto explicaría por qué, por ejemplo, los pliegos noticiosos pertenecientes a colecciones del siglo xx, como la digitalizada por Agustín Clemente Pliego, alcanzan en sus fechas de impresión precisamente hasta la cuarta década de dicho siglo (Cf. Clemente, 2017: 13 y 31).

En el rastreo del devenir de las relaciones de sucesos del siglo xx, es ineludible asimismo la consideración de la emergente y cada vez más consolidada prensa sensacionalista, cuyos orígenes se remontan, en el caso español, al año de 1882, con la publicación de *Los sucesos*:

> Es evidente que la prensa de crónica roja se consolidó con *Los Sucesos*, generó iniciativas en las grandes empresas editoriales desde la primera década del siglo xx, vivió una etapa de cierto impase con la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930) y resurgió con fuerza en los años 30, con proyectos empresariales muy sólidos. Solo la guerra civil y el tenor del régimen resultante, el franquismo, pueden explicar la tardía reaparición de una prensa de sucesos, con *El Caso* a partir de 1952 (Laguna-Platero, 2022: 238).

Es decir, en la década de los años treinta, esta «prensa de crónica roja» tendría un gran auge y las iniciativas empresariales basadas en ello buscarían ampliar al «público lector de prensa, conectando a los antiguos lectores-veedores de los pliegos de cordel y de folletines románticos con los modernos lectores de prensa ilustrada» (2022: 239). ¿Pudo esto haber repercutido en la forma editorial de las relaciones de sucesos que se publicaban en los pliegos de cordel? El corpus que presentaré más adelante pretende ofrecer algunas orientaciones al respecto.

A primera vista, en México, podríamos pensar en un proceso similar al visto para España. Los orígenes de la nota roja se sitúan también en las últimas décadas del siglo xix, en el contexto de la importante influencia del periodismo industrial estadounidense, el cual privilegió grandes tirajes, bajos costos y notas de sucesos llamativos como modo de enganchar a los lectores. El periódico *El Imparcial*, fundado en 1896, es ejemplo paradigmático de esto. En cuanto a la relación de la literatu-

ra popular con este nuevo tipo de prensa, se ha demostrado que, al menos hasta el cierre del mencionado periódico en 1915, hubo una intensa intertextualidad entre sus noticias y lo plasmado en las hojas volantes de una casa editorial popular como la de Antonio Vanegas Arroyo (López, 2017 y 2018; Monroy, en prensa).

Iniciado el periodo posrevolucionario, a partir de 1920, la prensa sensacionalista tomó un nuevo brío. Se trató de una

> fase de despliegue de publicaciones periódicas, de diversa tendencia, que albergaron secciones de nota roja o se especializaron en ella. Entre 1920 y 1950, hay una consolidación de ese género periodístico y el contenido de muchos periódicos y revistas se constituyeron [*sic*] en verdaderas misceláneas del crimen, ofreciendo imágenes fuertemente contrastantes de cadáveres y de la labor policial, particularmente en la ciudad de México (Núñez, 2016: 30-31).

Este auge de la prensa amarillista especializada corrió a la par, de modo similar al caso español, de una vitalidad del género impreso de los cancioneros, particularmente a partir la cuarta década del siglo XX, en cercano diálogo con la radio y el cine (Cf. Cornejo, 2020; Zavala, en este mismo volumen). En este contexto, y considerando la enorme popularidad de las relaciones de sucesos publicadas entre 1880 y 1917 por el ya mencionado Antonio Vanegas Arroyo, es ineludible la pregunta sobre qué pasó con este género conforme el siglo XX seguía avanzando.

Estas páginas pretenden aportar algo a esta cuestión, a partir de una mirada comparativa entre épocas y regiones. Como hipótesis de trabajo, parto de la consideración de que la década de los años treinta es fundamental para comprender el devenir de las relaciones de sucesos de tema criminal porque en ella la prensa sensacionalista ocupó una parte fundamental del universo discursivo de tema criminal y porque es previa a la plena consolidación del cancionero como género predilecto de la imprenta popular. Ambos factores habrían incidido en transformaciones y adaptaciones editoriales y literarias de las relaciones criminales en los impresos de esa época.

En aras de la rigurosidad del análisis y de la claridad de la exposición, acoté este rastreo a una modalidad específica dentro del ámbito

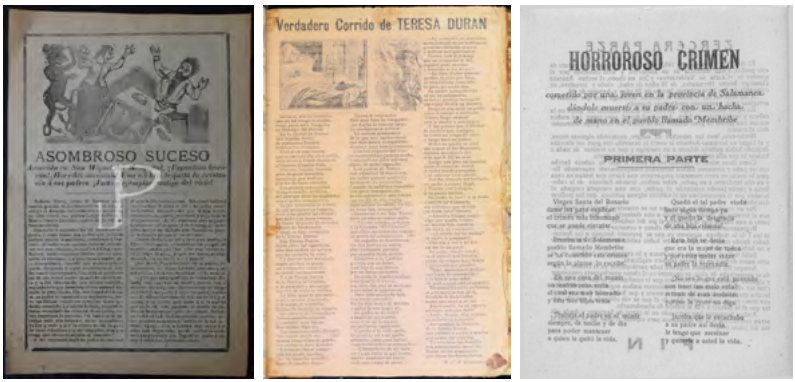
de lo criminal: los asesinatos cometidos entre miembros de una familia y, como veremos más adelante, especialmente el parricidio perpetrado por mujeres. Esta elección emerge de una previa revisión de los impresos disponibles en acervos digitales en los que este tema se muestra como recurrente, así como de bibliografía en la que este asunto muestra su raigambre desde siglos anteriores (Cf. Masera, 2021a; y González, 2022).

El tema del crimen familiar nos permitirá, pues, navegar en el ámbito editorial popular del siglo xx a través de la siguiente ruta. Primero partiré del corpus mexicano de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (que funcionó de 1880 a 1917 desde la capital del país), en la que las relaciones de sucesos criminales de carácter ejemplarizante alcanzaron una consolidada y exitosa fórmula editorial. Un impreso de 1909 sobre el parricidio perpetrado por una mujer servirá de ejemplo paradigmático al respecto y también de antecedente para establecer un contraste con uno publicado en la década de 1930 por la imprenta de Eduardo Guerrero, también mexicana y capitalina, y que funcionó al menos desde 1910 y hasta 1969 bajo la dirección del editor. Este material, plenamente adscrito a la década de especial interés, recupera el mismo tema que el de A. Vanegas Arroyo, pero transformado a la forma del corrido y con una puesta en página muy diferente que delata cambios en el uso, consumo y función del impreso. Manteniéndonos en esta misma década, pero trasladándonos a España, observaremos una deriva del tema del parricidio que, aunque pareciera ser manifestación de una forma más convencional de la relación de sucesos, presenta también dinámicas editoriales relevantes que son visibles, asimismo, en otros impresos de la misma época.

Diferentes puestas en página de tres impresos sobre parricidios (dos de México y uno de España, respectivamente). Elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (Lacipi).

Antes de pasar a la exposición pormenorizada de lo anterior, cabe hacer una precisión metodológica en términos de la selección del corpus. En el caso mexicano, partí de los materiales disponibles de dos imprentas en particular —la de Antonio Vanegas Arroyo y la de Eduardo Guerrero—, cuyas producciones, en especial de la primera, están bien

Figura 1. Diferentes puestas en página de tres impresos sobre parricidios (dos de México y uno de España, respectivamente).



Fuente: elaboración propia a partir de imágenes del repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (LACIPI).

identificadas y abunda (en relación con otras) la cantidad de materiales que de ellas se pueden consultar.[2]

En cambio, en el caso español, me fue preciso acudir a dos repositorios digitales que albergan materiales de diversas imprentas,[3] muchas de ellas escasamente identificadas. A partir del deslinde temático que hice (fijándome solo en el tema del crimen familiar), emergieron los nombres

[2] El repositorio del Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (Lacipi) de la UNAM, dirigido por Mariana Masera, ofrece, entre otras, amplias colecciones de estas dos imprentas mexicanas. Los materiales producidos por Antonio Vanegas Arroyo provienen principalmente de colecciones conservadas a la fecha por sus herederos; los de Eduardo Guerrero, de la Biblioteca Nacional y de la colección particular de Galileo Brito. Se puede entrar directamente a los registros de la primera en https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Impresos_de_la_Casa_Vanegas_Arroyo, y de la segunda en https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Imprenta_de_Eduardo_Guerrero

[3] El mencionado repositorio del Lacipi fue uno de ellos, especialmente a través de la colección de impresos españoles facilitada por Agustín Clemente Pliego, a la cual se puede ingresar desde https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Consulta:Colecciones. Por otro lado, fueron de enorme utilidad los materiales de la Biblioteca Digital de Castilla y León, provenientes en su mayoría de la Fundación Joaquín Díaz. Para un fácil acceso a estos últimos, conviene filtrar la búsqueda mediante el criterio de «pliegos de cordel» desde https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/navegacionSecciones.do

de al menos quince imprentas de regiones diversas: Imprenta Cruz (Jaén, Andalucía); Tipografía Cervantes (Málaga, Andalucía); Tipografía Predilecta (Linares, Andalucía); Imprenta de José Crós (Almagro, Castilla La Mancha); Imprenta Navarro (Valdepeñas, Castilla La Mancha); Imprenta Sáiz (Alcázar, Castilla La Mancha); Imprenta de R. García Coca (Segovia, Castilla y León); Imprenta Secundino Prieto (Ponferrada, Castilla y León); Imprenta Gómez (Guijuelo, Castilla y León); Tipografía Minerva (Valladolid, Castilla y León); Imprenta y Litografía Mesón de Paredes 7 (Madrid); Gráficas Olimpo (Barcelona, Cataluña); Imprenta A. Egurrola (Guernica, País Vasco); Imprenta El Arte, viuda de Esplas (s. l.) e Imprenta Artística (s. l.).

Por ello, el proceso de selección del corpus de impresos españoles fue en sentido contrario al de los mexicanos: en vez de hacer el rastreo con base en casas editoriales previamente identificadas, las imprentas fueron emergiendo a partir del deslinde temático. Esta diferencia entre la conformación de los corpus de cada país, además del sesgo propio de mi búsqueda y del alcance de los repositorios digitales, podría tener que ver con diferencias en modos de producción y conservación de la literatura popular impresa. Lo primero es bastante más arriesgado de afirmar para el caso mexicano, pues hace falta un nuevo rastreo por archivos a lo largo de todo el país que permita dimensionar verdaderamente la producción de las imprentas regionales en otros estados y ciudades más allá de la propia ciudad capital.

Así pues, sin afirmar anticipadamente un centralismo en la producción de materiales populares a inicios del siglo xx en México —de lo cual, por cierto, podría ser indicio también el hecho de que la casa editora de A. Vanegas Arroyo recibió pedidos de todo el país y aun de fuera de las fronteras mexicanas (Monroy, 2022)—, convendría considerar más bien un centralismo en la conservación. Esto sería consecuencia, por un lado, de que, en cuanto a literatura popular mexicana, prácticamente a lo largo de un siglo se ha prestado atención casi de manera exclusiva a la producción de Antonio Vanegas Arroyo; fenómeno que, en gran medida, derivó, a su vez, de la apreciación que los artistas plásticos posrevolucionarios hicieron de la obra de José Guadalupe Posada en ella plasmada (Cf. Galí, 2007: 141-159). Por otro lado, al estar inscrito plenamente en este contexto posrevolucionario de nacionalismo cul-

tural, el editor Eduardo Guerrero parece haber sido muy consciente del valor de su propia producción, por lo cual él mismo ofreció más de una compilación de sus propias hojas volantes (1924, 1930, 1931 y s. f.). Ambos factores pueden ser la causa de la escasez de referencias y materiales disponibles de otras imprentas para esas primeras décadas del siglo xx en México. En el caso español, en cambio, partimos de la probada existencia de una abundante y dispersa producción de imprentas por todo el territorio (Cf. Alonso, 2022: 23), lo cual «demuestra que los pliegos de cordel irradiaron de manera intensa y cruzada en aquellas décadas» (Clemente, 2017: 32).

Pese a estas salvedades, igualmente considero imprescindible aprovechar las condiciones privilegiadas que en la actualidad nos permiten el acceso digital a amplios corpus de materiales, a partir de los cuales se pueden hacer estudios que oscilen entre una mirada macro y una micro, y que arrojen luces sobre las dinámicas editoriales de la literatura popular impresa del siglo xx.

Un antecedente: la puesta en página mixta de Antonio Vanegas Arroyo (1909)

Lo que comentaba antes sobre la valoración y atención de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo ocasiona que, afortunadamente, sean en la actualidad varios los estudios con los que contamos de esta casa editorial que funcionó de 1880 a 1917 en la capital del país y una década más a cargo de sus herederos (Cf. González, 2001; Bonilla, 2005; Castro Pérez *et al.*, 2013; Masera, 2017; Masera y Castro, 2022). Además, el tema de las representaciones del crimen y los criminales es uno de los más recurrentemente estudiados en la producción de esta imprenta (Cf. Speckman, 2002; Castro Pérez, 2015; Rodríguez García, 2018 y 2021; Carranza, 2018; López, 2018; Masera, 2021a).

Específicamente a propósito de los crímenes familiares, Juan José Rodríguez García ha señalado que

> las historias sobre crímenes cometidos dentro del hogar son, quizá, las más comunes en los relatos noticiosos de la imprenta de Antonio Vane-

> gas Arroyo, solo por detrás de los milagros. Se trata de historias de ficción con perfil noticioso en las que se narran homicidios o atentados contra la vida de miembros de una familia, y que son cometidos precisamente por los padres o los hijos. Además, hay narraciones donde los perpetradores son familiares en segundo grado o con relación de compadrazgo. Esta clase de historias son de tipo tremendista por la descripción detallada de los homicidios. Se caracterizan porque los hechos ocurren dentro del hogar y tienen argumentos similares: los padres han consentido excesivamente a sus hijos y en consecuencia estos se vuelven individuos pasionales, faltos de educación, incapaces de respetar una figura de autoridad y proclives a tomar venganza cuando alguno de los padres intenta corregirlos. En el caso de los padres filicidas o maltratadores, son personajes influidos por conductas consideradas inmorales, como el alcoholismo o la adicción al juego. El abuso físico contra los hijos también fue clasificado en este tipo (Rodríguez, 2018: 100-101).

A los casos de filicidio o maltrato infantil identificados por el investigador,[4] cabría añadir un conjunto que cada vez emerge más delimitado: el de las madres que asesinan a sus hijos, ya sea inmediatamente después del alumbramiento, con tal de preservar su honra (López, en prensa),[5] o como una venganza ante la infidelidad del marido.[6]

[4] Se trata de las hojas volantes: *Muy interesante noticia de los cuatro asesinatos por el desgraciado Antonio Sánchez en el pueblo de San José Iturbide, estado de Guanajuato, quien después del horrible crimen, se comió los restos de su propio hijo*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1907, https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:MIHijo_B.djvu; así como una hoja que habla sobre maltrato infantil, aunque no cometido por una madre: *¡Espantoso crimen nunca visto! ¡Mujer peor que las fieras! Una niña con la ropa cosida al cuerpo*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ECCuerpo.djvu

[5] Son dos impresos del año 1905 claramente influidos por el discurso periodístico y titulados: *¡Horripilante crimen! ¡Una mujer que mata a su hijo en Tacubaya el sábado 18 de marzo del presente año de 1905!*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1905, https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/image/896010295/1/; y *¡Horripilantísimo suceso! Una madre que descuartiza a su hijo recién nacido en dieciocho pedazos el martes 15 de agosto de 1905*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1905, https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:HSuceso1905.djvu

[6] Cf. *Triste y desgraciado suceso que acaeció en la persona de Juliana Soto, que por la terrible pasión de los celos mató a dos niños que tenía, y después ella se echó de cabeza en el pozo, y el triste fin que Gorgonio Fragoso su marido, tuvo*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s. f., colección de Kena Muyaes Ogazón.

En cuanto a los parricidas, como señaló Rodríguez García, suele tratarse de hijos maleducados que no saben contener sus pasiones. Por ello, les molesta cualquier intento de gobierno por parte de los padres y, especialmente en el caso de las mujeres, ven como una afrenta el que estos se interpongan en sus intereses románticos.

Estas noticias criminales se difundieron en formato de hoja volante,[7] impresa en frente y vuelta, con la puesta en página mixta característica del discurso noticioso publicado por Antonio Vanegas Arroyo (Masera, 2021b: 30), en la cual hay presencia de textos en verso (con los diferentes usos a que estos invitan: recitación, canto, memorización); textos en prosa (en lo que podríamos ver un influjo de las pretensiones de objetividad y verosimilitud del discurso periodístico); y vistosos grabados (que llegan a cumplir en sí mismos una función narrativa) (Cf. Rodríguez, 2017). Se trata, pues, de una puesta en página enriquecida y económica, en el sentido de ofrecer mucho por poco y de atender a múltiples tipos de lectores (textuales, oidores, visuales).

Esta puesta en página mixta parece ser una particularidad del caso mexicano, al menos para esta época. Sin embargo, como veremos en el análisis del corpus español, algunos de sus rasgos permearon en los pliegos de cordel de la tercera y cuarta década del siglo xx, lo cual llama la atención porque, en cambio, en los impresos publicados por la imprenta de Eduardo Guerrero en ese mismo periodo, la puesta en página mixta parece haber desaparecido del todo, privilegiando las formas en verso, como mostraré en el siguiente apartado. Aunque es sabido que, desde el origen del género impreso de las relaciones de sucesos, estas se manifestaron tanto en prosa como en verso, la pérdida de la prosa en el marco de la puesta en página mixta recurrentemente publicada por A. Vanegas Arroyo se puede considerar un rasgo diferenciador como parte del devenir del género y su interacción con formas más líricas avanzado el siglo xx.

Veamos, pues, un ejemplo de esta puesta en página mixta cultivada por Antonio Vanegas Arroyo, a propósito de una hoja volante que establece la línea temática que unirá todos los ejemplos venideros: el parricidio perpetrado por una mujer. En 1909, el mencionado editor publicó,

[7] En el repositorio Lacipi se puede consultar un amplio conjunto de hojas de tema criminal a través de la búsqueda temática accesible en https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Especial:MultiCategorySearch

a buen seguro no por primera ni última vez,[8] una hoja volante titulada *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*,[9] la cual incluye un texto en prosa, que narra el suceso; otro en verso, que expresa el pesar ante la tragedia colectiva en forma de huracán que siguió al crimen de la parricida, además de que da voz a esta para que, desde el infierno, ofrezca testimonio de su castigo (Masera, 2021a: 158-162); y un grabado que representa el momento del asesinato y en donde se ve un diablo incitando a la criminal.

Este impreso, que ha sido abordado por diversos investigadores (Castro, 2015; Rodríguez, 2018 y 2021; Carranza, 2021; Masera, 2021a; y López, en prensa), es plena expresión de las relaciones de sucesos de carácter ejemplarizante. Presenta como protagonista a Rafaela Pérez, de dieciséis años, quien es una hija maleducada cuyas relaciones ilícitas con un compadre son descubiertas por sus padres gracias al aviso de un informante. Este es su primer crimen: el incesto simbólico (Rodríguez, 2021: 106). Los padres intentan disuadirla de esa relación, pero la hija considera mejor opción asesinarlos para poder seguir haciendo su voluntad. Comienza por la madre y luego, aconsejada por el demonio en forma de su amante, a su padre. Al intentar huir, disfrazada de hombre, es tragada en medio cuerpo por la tierra, modo en el que permanece durante un día, para finalmente desaparecer por completo. Esto es seguido del castigo de toda la comunidad, a través de un huracán que causa grandes estragos (Carranza, 2021: 96).

Como ha señalado Briseida Castro Pérez y como es visible a partir de la síntesis anterior, el relato de esta hoja se estructura a partir de múltiples motivos tradicionales, como —precisamente— el parricidio,

---

[8] Además de la de 1909, el repositorio Lacipi ofrece otras cinco ediciones no datadas, con leves variaciones en la puesta en página, de este mismo título: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ASCielo_A.djvu; https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ASCielo_C.djvu; https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ASCielo_D.djvu; https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/índice:ASCielo_E.djvu; y https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ASCielo_F.djvu

[9] *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909, http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ASCielo_G.djvu

el diablo en forma humana y el matricidio castigado, entre otros (2015: 94-95). Además, como es típico en esta literatura ejemplarizante y como ha puntualizado Mariana Masera, hay lugar, precisamente en los versos de la hoja, para «un monólogo con apóstrofe donde la protagonista pide perdón» (2021a: 160). Cabría destacar, asimismo, la dimensión sobrenatural del castigo, orientado fuertemente a la función ejemplar de la hoja y al imaginario finisecular. Todo lo anterior ofrece un buen terreno para observar cómo, dos décadas después, la historia en sus elementos principales seguía siendo altamente eficaz y conocida, pero también qué cosas habían cambiado y cuáles se habían perdido.

De la relación de sucesos al corrido: las hojas volantes de Eduardo Guerrero (*c.* 1930)

Aunque llegaron a funcionar de manera contemporánea, la imprenta dirigida por Eduardo Guerrero suele ser más bien considerada en su papel de sucesora de la de Antonio Vanegas Arroyo (Lacipi, s. f.). Es decir, cuando la producción de esta comenzó a declinar tras la muerte del editor en 1917, la de Eduardo Guerrero habría empezado un ascendente éxito que alcanzó hasta la segunda mitad del siglo xx (Cano, 2017: 57), quizá debido a su mayor capacidad de adaptarse a las demandas del público, en un ambiente altamente influenciado por la canción lírica y el corrido, así como también a su producción de impresos religiosos (2017: 56-58).

Es posible distinguir dos grandes conjuntos en la producción de esta imprenta: por un lado, cuadernillos cancioneros, publicados en la cuarta y quinta década del siglo xx, que contenían las canciones de los autores y películas más populares del momento; por otro lado, hojas volantes impresas con textos en verso por una sola cara, en papeles de colores y en las que las imágenes tienen una función meramente ornamental (no narrativa como en el caso de las de A. Vanegas Arroyo). Los géneros más frecuentemente plasmados en estas hojas volantes fueron corridos y versos satíricos en décimas.[10]

[10] Como apunté en una nota previa, muchos de estas hojas volantes de la imprenta de Eduardo Guerrero, así como de su importante producción de cuadernillos cancioneros, se pue-

Al respecto de la presencia del discurso noticioso propio de las relaciones de sucesos, cabe señalar, al menos en lo que el corpus que conozco me deja ver, lo que será evidente en el ejemplo que analizaré: su pervivencia transformado como corrido. Este género literario consolidó su hegemonía como expresión musical y literaria popular en las hojas publicadas por Eduardo Guerrero y sirvió por igual para hablar de los sucesos y personajes revolucionarios que de desastres naturales o de fusilamientos de soldados. El ejemplo que presentaré a continuación es un ejemplo paradigmático, pero no el único,[11] de cómo un asunto desarrollado previamente en una relación de sucesos de puesta en página mixta se convirtió en un corrido.

En algún momento de la década de 1930, Eduardo Guerrero publicó la hoja volante titulada *Verdadero corrido de Teresa Durán*.[12] A primera vista, esta y la hoja anterior no tienen mucho en común. Su puesta en página y propuesta estética son muy diferentes entre sí. De la composición mixta, en frente y vuelta, enriquecida y económica, ofrecida por Antonio Vanegas Arroyo, pasamos a una hoja, de tamaño similar, pero impresa solo por el frente, con un texto en verso y dos imágenes cuyo vínculo con la historia narrada se presta más a la imaginación que a la representación veraz. La primera muestra un hombre postrado en cama y alguien que lo observa desde una puerta entreabierta; la segun-

---

de consultar en el repositorio del Lacipi: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Imprenta_de_Eduardo_Guerrero

[11] Otro caso es el del soldado Bruno Apresa, quien murió fusilado por haber asesinado a uno de sus superiores. De este suceso publicó Antonio Vanegas Arroyo una hoja volante de composición mixta titulada: *El fusilamiento del soldado Bruno Apresa en el llano de la Vaquita, el día 29 de abril de 1904 a las 6 de la mañana* (México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:Fusilamiento_del_soldado_bruno_apresa.djvu). Poco tiempo después, este mismo editor rememoró el suceso en forma de corrido, bajo el título: *Fusilamiento del soldado Bruno Apresa en la capital de México el 29 de abril de 1904* (México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:FDSoldado1904.djvu). Años después, Eduardo Guerrero ofreció otra versión, también en corrido, sobre el caso de Apresa, donde altera la fecha del suceso: *El fusilamiento de Bruno Apresa en el año de 1903* (México, Imprenta de Eduardo Guerrero, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:EFGuerrero.djvu). Aunque puede ser un simple descuido, este error en la fecha podría ser indicio de que la veracidad y certeza del suceso importaba poco, pues lo verdaderamente atractivo y trascendente era la historia novelesca, pasional y trágica del soldado.

[12] *Verdadero corrido de Teresa Durán*, [M. C. N. Martínez], México, Imprenta de Eduardo Guerrero, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-VCDuran.tif

da, una silueta femenina en llamas. El estilo de enunciación del título es relevante también en relación con el impreso de A. Vanegas Arroyo. Mientras que en este se trataba de un título largo, que sintetizaba y anticipaba la narración, el título publicado por Eduardo Guerrero se afilia a la poética del género del corrido, con sus pretensiones de verdad, su focalización en un personaje y la declaración genérica: *Verdadero corrido de Teresa Durán* (así como en *Corrido de Reyes Ruiz*, *Verdaderos versos de Macario Romero* o *Corrido de Julián Rebollar*).

Además, cabe destacar que esta hoja, como muchas de las publicadas por su editor, tiene presencia autoral en forma de una firma al final de los versos. En este caso, se declara a «M. C. N. Martínez», iniciales que corresponderían a Melquíades C. N. Martínez, personaje que firma varios otros textos publicados por Eduardo Guerrero, pero del que no tengo por ahora más datos. En todo caso, su presencia permite, al menos, reflexionar sobre lo que implica que un texto que evidentemente está ensamblado a partir de recursos tradicionales y populares (y que, de hecho, podría considerarse una adaptación de un texto previo) sea susceptible de ser atribuido (¿como original?) a un autor. Además de las repercusiones literarias, esto es delatador de las dinámicas editoriales de los corridos, género que, pese a sus derivas en la tradición oral, en el momento de su producción dio un peso importante a la presencia autoral sobre los textos. Esto tendría que ver tanto con el prestigio del género, especialmente en la época posrevolucionaria, como con las leyes de propiedad intelectual que comenzaron a formalizarse en esa época.

Pese a estos rasgos diferenciadores, tras una primera lectura de los versos queda claro que estamos ante la misma historia que la hoja publicada décadas atrás. Solo que ahora es Teresa Durán, en 1930, en Parral, Chihuahua (mismo lugar en el que mataron a Pancho Villa, según explica la propia hoja, delatando su historicidad posrevolucionaria) y la narración se ha desprendido de los motivos sobrenaturales.

Este texto fue incluido por Vicente T. Mendoza y ha sido así abordado por otros estudiosos como uno de los corridos sobre parricidas que «mantienen el carácter de ejemplos en los que los culpables caen al golpe de la justicia inmanente» (Mendoza, 1964: 36). Sin embargo, en el caso de Teresa Durán, el motivo del castigo no está desarrollado, sino que se queda únicamente en el anuncio, en boca del padre, del destino trágico

de la parricida (Cf. Herrera-Sobek, 1992: 575): «—Anda, Teresa, hija infame / ya sabrás tu porvenir».

El desarrollo o no del motivo del castigo sobrenatural (o terrenal) sería, pues, otro rasgo diferenciador en estos impresos. Su ausencia en el corrido de Teresa Durán invitaría a especular que el énfasis se quiso poner sobre otros elementos (como la causa del comportamiento criminal) o que el texto pretendió moverse en un régimen de verdad diferente al de la ejemplar y sobrenatural relación publicada por A. Vanegas Arroyo. Podría pensarse, siguiendo esa línea, que el motivo del castigo sobrenatural, en el marco de un discurso pretendidamente noticioso, había perdido efectividad para esa cuarta década del siglo xx.

Ante la omisión del castigo, destaca en cambio que se desarrolla con mucho detalle la escena del amor ilícito entre la hija desobediente y el compadre, la cual tiene lugar en una cantina, espacio que, de hecho, se caracteriza como el propicio para detonar el crimen. La pareja incestuosa está acompañada de un amigo que funciona como el mal consejero que les da la idea de asesinar a los padres de Teresa con el fin de eliminar los obstáculos para sus deseos románticos. Varios versos se ocupan, pues, de narrar este encuentro en el que, con los «vapores del vino», van elaborando su malvado plan.

Cuando los padres de Teresa se enteran, gracias al aviso de una tercera persona, de los amores incestuosos de su hija, tratan de aconsejarla para que abandone ese capricho. Ella, al igual que Rafaela, se niega, sale enojada de su casa y se encuentra con el compadre, quien le recuerda el plan homicida que urdieron. En este desarrollo narrativo se pierden también los elementos sobrenaturales que había en la hoja impresa por A. Vanegas Arroyo: no es el diablo disfrazado el que aconseja a Teresa, sino el compadre; tampoco es el diablo el que la anima a cometer el crimen, sino el alcohol:

Y sin pensar que el Divino
la tendría que castigar,
se tomó un trago de vino
y luego sacó un puñal.
Sobre su madre se echó
sin temor del ser supremo,

treinta metidas le dio
a la que le dio su seno.
(Verdadero corrido…, s. f.: [frente]).

Algo que sí pervive en este texto, al igual que en el impreso de 1909, es el motivo de la sangre como signo que delata a la homicida. En ambos casos, es una mancha roja en el delantal lo que hace que el padre se dé cuenta, aunque demasiado tarde, del asesinato que la hija consumó contra la madre y que está a punto de perpetrar contra él. Sin embargo, el corrido permite el desarrollo más lírico e incluso lúdico de este motivo:

Su padre viendo quedó,
en el mandil que llevaba,
gotas de sangre muy fresca
y preguntó qué pasaba.

—¿Qué, mataron el gallito
que tenía de consentido?
Y la hija le respondió:
—Sí, padre, aquí está el cuchillo.

Terminando estas palabras,
se abalanzó sobre de él,
dándole de puñaladas,
hasta que cayó a su pie.

(Verdadero corrido…, s. f.: [frente]).

Así pues, además de las transformaciones editoriales en la puesta en página, es claro que, en el plano literario, el paso de una relación de sucesos a un corrido implicó reelaboraciones varias, entre las cuales destacan la ausencia del castigo y su presencia únicamente como advertencia o amenaza en boca del padre, así como el señalamiento del alcohol (más que la mala educación de la hija) como causa del crimen. Veamos ahora una manifestación contemporánea a este corrido, pero ubicado en una geografía distinta.

Entre pliegos de cordel y hojas volantes: sucesos en España (*c.* 1932)

El tema criminal, ampliamente cultivado en la literatura de cordel española desde sus orígenes, seguía teniendo en el siglo xx múltiples expresiones (Ribalta, 1999: 200), de lo cual son muestra los impresos que identifiqué en dos repositorios digitales bajo el criterio de que dieran noticia de crímenes cometidos entre miembros de una familia. Estos sucesos se presentaron en modalidades similares a las que veíamos en las hojas publicadas por Antonio Vanegas Arroyo, aunque con variantes y derivas que podrían considerarse específicas de la tradición española.

Hay casos de filicidio perpetrado por madres cuyas motivaciones fueron, por un lado, como en el caso mexicano, el preservar su honra, asesinando al recién nacido concebido fuera del matrimonio.[13] Por otro lado, pareciera exclusivo del ámbito hispánico el que las madres busquen deshacerse de sus hijas porque estas delatan su infidelidad ante su padre.[14] Otra deriva aparentemente también más exclusiva de esta geografía son los padres que asesinan a sus hijas por no haber estas concedido con una proposición incestuosa.[15] Hay también otras variantes de filicidio, quizá más casuísticas, pero no por ello menos interesantes: un padre que asesina a su hijo recién nacido, con tal de encubrir las consecuencias del incesto con su hermana; madrastras asesinas motivadas por dinero; y padre y madre en complicidad para matar a un hijo que no quería trabajar.[16]

[13] Cf. *Una mujer criminal*, Linares, Tipografía Predilecta, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP2-UMCriminal.tiff

[14] Cf. *Mari Rosa, la niña quemada viva por su madre*, s. l., Imprenta Artística, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP2-MRMadre.tiff y *La niña enterrada en vida*, Valdepeñas, Imprenta Navarro, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP2-LNVida.tiff

[15] Cf. *Horrible crimen: un padre que mata a su hija*, Barcelona, Gráficas Olimpo, s. f., https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-F180-B-00008-00001-00030/1 y *El suceso de Soutelo*, s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8065

[16] Cf. sobre lo primero: *El niño arrojado a los cerdos*, Linares, Tipografía Predilecta, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP2-ENCerdos.tiff; sobre lo segundo: *Hoja suelta. Crimen cometido en Onteniente, provincia de Valencia, el día 10 del pasado mes. Una madrastra que aconseja a su marido que mate a su hijo que vino del servicio, al cual la suerte le había favorecido y entregó a su madrastra 2500 pesetas que el pobre había recogido. La madre aconseja al*

Asimismo más recurrente que en el corpus mexicano, hay diversas manifestaciones de homicidio entre cónyuges, ya sean matrimonios o en modalidad de noviazgo. En el primer ámbito, la razón del crimen suele ser el querer deshacerse del cónyuge porque este o esta es un obstáculo para una relación amorosa nueva. De hecho, el o la amante es usualmente quien aconseja al esposo o esposa del asesinato de su pareja.[17] En cuanto al noviazgo, son muy recurrentes los asesinatos de hombres contra mujeres, por causa de que estas rompen la relación y el varón no lo acepta.

El parricidio es también abundante, más aún cuando es perpetrado por hijos varones contra madre, padre o ambos, así como también contra la madrastra.[18] En ocasiones, el asesinato de la madre se acompaña también de fratricidio, consecuencia del rechazo de una proposición in-

padre matar a su hijo para quedarse con los dineros. A los padres de familia hago presente el ejemplo, para que vean lo que acarrean los consejos de una mala compañera, Jaén, Imprenta Cruz, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP1-HSCompanhera.tiff; y sobre lo tercero: *Horroroso crimen cometido en Padilla de Duero el día 12 de julio de 1928: padres que matan a su hijo en casa y después lo sacan al campo*, s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=7661

[17] Cf. *Esta infame mujer asesina a su marido por causa de otro hombre*, Linares, Tipografía Predilecta, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP2-EIHombre.tiff; *El crimen de una esposa en Quintueles*, s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=11298; *Sensacional y verídica historia de las muertes cometidas en el presente año por Doringa García, la que por un amante mató a su marido y a tres hijos que tenía, y también al querido, suicidándose después*, Guernica, Imprenta A. Egurrola, s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=12570; y *El panadero que asó a su mujer en el horno y descuartizó a su hija*, Valladolid, Tipografía Minerva, s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=12085

[18] Cf. *El hijo que asesina a su anciana madre*, s. l., Imprenta Artística, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP2-EHMadre.tiff; *De veintisiete años, soltero, por el vicio de las cartas, asesinó Luis Montero al padre y la madrastra*, Valdepeñas, Imprenta Navarro, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP2-DVMadastra.tiff; *El crimen de la Florida en Vigo: el hijo que mató a su padre por dinero*, s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=7604; *Horroroso crimen de un hijo que mató a su madre*, s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=14392; *Anciana descuartizada. Horroroso crimen cometido por un hijo con su madre el día 5 de mayo de 1914, en la provincia de Castellón en un pueblo que se llama La Ramba*, s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8501; *El hijo que asesina a su madre por legar su herencia*, s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=11601; *Nuevo y curioso romance en el que se da cuenta y declara lo que ha sucedido en el pueblo Lobras, provincia de Granada, con un maldito hijo que ha matado a su padre y le sacó la asadura y se la comió frita*, s. l., s. e., s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP1-NYFrita.tiff

cestuosa del hermano hacia la hermana.[19] En el corpus que revisé, las hijas asesinas son menos. Sin embargo, la recurrencia del tema en siglos anteriores (Cf. Masera, 2021a y González, 2022) harían pensar que esto se debe más a un sesgo del corpus que a un desinterés en el tema. Al igual que en el caso mexicano, las mujeres usualmente acuden al homicidio de sus progenitores como respuesta a lo que sienten como una imposición por parte de ellos, en particular relacionado con el control de su vida amorosa.

Además de estas consideraciones temáticas, la mirada panorámica sobre el corpus arroja información sobre las diferentes manifestaciones editoriales del tema. Dado que, hasta donde he podido ver, no ha habido una exploración de conjunto sobre el corpus que trabajé, creo conveniente ofrecer algunas cifras. De los 32 impresos de la primera mitad del siglo xx que identifiqué en los que hay presencia de algún crimen familiar de los antes descritos, 16 presentan el formato de pliego de cordel de cuatro páginas y 17 el de hoja volante, impresa por frente y vuelta (solo encontré una impresa por un solo lado). Las declaraciones autorales en ellos son muy escasas: cinco autores en hoja volante y uno en pliego de cordel. Esto, por cierto, sería un punto de contraste con la contemporánea producción mexicana de Eduardo Guerrero. La gran mayoría de los pliegos de cordel presenta un texto sobre un solo suceso, en verso, organizado por partes (usualmente primera y segunda) y acompañado de una o dos imágenes ornamentales. Esta es la forma más usual, pero hay algunas excepciones, como un pliego que presenta una portada ilustra-

[19] Cf. *Nueva y lastimosa relación en la que se da cuenta de los horrorosos asesinatos cometidos por Ramón Pérez, en las personas de su padre Lamberto Pérez y su hermana Blasa, dándoles muerte en una casa de campo llamada Juanlengua, en el término de Garaballa en el día 20 de octubre de 1902*, Almagro, Imprenta de José Crós, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP1-NY1902.tiff; *Horroroso crimen cometido por un hijo con su madre, anciana de 60 años, y con una hermana de 18, el 15 de febrero de 1936, en la provincia de Sevilla*, Alcázar, Imprenta Sáiz, s. f., https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:CP1-HCSevilla.tiff; y la segunda parte del caso anterior: *El crimen cometido en la provincia de Sevilla ejecutado por José Fuentes del Val, de 20 años de edad, con su madre Rosa del Val, anciana de sesenta años y su hermana Ángela Fuentes del Val, de 18, ocurrido el día 15 de febrero de 1936, en la provincia de Sevilla*, s. l., s. e., s. f., https://literaturaspopulares.org/ipm/w/Índice:CP1-ECSevilla_2da.tiff

da,[20] así como otros más que ofrecen tanto textos en verso como en prosa. Uno de ellos, de hecho, lo analizaré a detalle más adelante.

Como decía, estos pliegos de cordel van a la par en cantidad con aquellos materiales aludidos al inicio de estas páginas impresos «en papel aleluya de colores variados». Se trata de hojas volantes, monotemáticas, en verso, impresas por ambos lados. De las diecisiete hojas de mi corpus, siete presentan, al igual que los pliegos, el texto dividido por partes (dos o cuatro) y diez lo plasman de corrido, sin divisiones.

¿Podría considerarse que el texto sin divisiones, presentado de manera más sintética, como una unidad narrativa, sería una evolución de la literatura de cordel, en términos de acercarse más a la forma de un discurso lírico? A partir de grabaciones de «performancias» de relaciones de sucesos difundidas por este tipo de impresos, Jean François Botrel ha señalado cómo, en el proceso de oralización, las indicaciones de las partes no eran tomadas en cuenta por los intérpretes ni necesariamente implicaban una pausa en la recitación o canto (Botrel, 2024). En ese sentido, parecería que, al menos en lo que la cuarta década del siglo xx deja ver, este recurso editorial iría perdiendo su sentido, para privilegiar, en cambio, una estructura más fluida, relatos más breves y quizá más fácilmente memorizables para los lectores.

Los impresos españoles estarían en esto siguiendo la misma tendencia que los mexicanos, en los que, como vimos en el apartado previo, la estructura mixta fue perdiéndose e imponiéndose la más sencilla publicada por Eduardo Guerrero. Cabe notar que, más que en los de esta casa editorial, en las hojas volantes españolas la imagen está prácticamente ausente. También vale la pena destacar otro rasgo de la puesta en página de estas hojas referente a sus títulos: mientras que en los pliegos de cordel son más frecuentes los títulos largos, que condensan toda la estructura del relato, muchas de las hojas volantes parecen seguir la tendencia, proveniente ya desde el siglo xviii, de abreviar títulos. Para la cuarta década del siglo xx, esto resultó en enunciaciones como: *La niña enterrada en vida*, *Una mujer criminal* o *El niño arrojado a los cerdos*.

Todo lo anterior nos permite situar mejor el impreso siguiente, protagonizado por una parricida y el cual circuló en forma de pliego de cor-

[20] Cf. *Horrible crimen: un padre que mata a su hija*, Barcelona, Gráficas Olimpo, s. f., https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-F180-B-00008-00001-00030/1

del. Sin embargo, me interesa insistir y no perder de vista que, a la par de la persistencia de este soporte aparentemente más convencional, en el universo discursivo y editorial de la época convivieron también otros formatos, como las hojas volantes antes descritas. En las coincidencias y distancias entre estos soportes hay tensiones que, considero, son elocuentes para entender el devenir del género de cordel en la cuarta década del siglo xx.

De manera más o menos simultánea a que Eduardo Guerrero estaba publicando en México el corrido de Teresa Durán, en la imprenta El Arte, de la viuda de Esplas —casa editorial de la que no tengo más pista, pero que por el apellido podría tener un origen valenciano—, se estaba publicando la noticia, acaecida en 1932, de un «Horroroso crimen cometido por una joven en la provincia de Salamanca dándole muerte a su padre con un hacha de mano en el pueblo llamado Membribe». El texto está dividido en cuatro partes y, aunque la manera en que están presentadas las digitalizaciones me deja algunas dudas sobre su compaginación,[21] sospecho que pudo formar parte originalmente de un pliego de ocho páginas, sin ilustración alguna, y el cual contenía en total tres textos diferentes: «La cruz de Jesucristo», dividido en tres partes; el ya mencionado «Horroroso crimen cometido por una joven en la provincia de Salamanca…», presentado en cuatro partes; y el pasodoble titulado «Pobres y ricos».

Como quizá puede adivinarse a través de sus títulos, los textos no se relacionan entre sí. «La cruz de Jesucristo» es una de las muy recurrentes historias sobre madres que tienen que abandonar a sus hijos recién nacidos para no verse deshonradas y, años más tarde, se reencuentran con ellos en un momento de anagnórisis (reconocimiento) detonado por al-

[21] En la Biblioteca Digital de Castilla y León, se ofrecen dos registros, es decir, dos digitalizaciones, para este impreso. El primero se enlista bajo el título *La cruz de Jesucristo: tercera parte* (s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8520) y contiene la primera, segunda y tercera parte de «Horroroso crimen cometido por una joven en la provincia de Salamanca dándole muerte a su padre con un hacha de mano en el pueblo llamado Membribe». El otro registro figura como *La cruz de Jesucristo: primera parte, segunda parte* (s. l., Imprenta El Arte. Viuda de Esplas, s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8519) y contiene la que sería la cuarta parte: «Un horrible parricidio en Membrive de la Sierra. Una hija mata a su padre y para ocultar el crimen traslada su cadáver a un monte en una caballería. Cuarta parte».

gún objeto o marca (en este caso, una cruz que el hijo portaba al cuello). Por su parte, y como expondré a detalle más adelante, «Horroroso crimen…» es una relación de sucesos, con fines ejemplarizantes, sobre una hija parricida. Finalmente, el pasodoble «Pobres y ricos» es una canción que sopesa por igual las ventajas y desventajas de la riqueza y la pobreza.

La inclusión de esta última pieza me parece relevante en tanto marca de heterogeneidad del impreso que lo acerca a muchos de los publicados por A. Vanegas Arroyo, en los que el colocar piezas líricas a la par que textos pretendidamente noticiosos es expresión de la necesidad de hacer del impreso un producto muy económico y atractivo para el consumidor: la posibilidad de tener varios textos en un solo formato, informarse y entretenerse por igual.[22] También se puede pensar en las repercusiones que el texto lírico tendría sobre el noticioso: ¿lo colocaría en un régimen diferente de verdad al que estaría de ser leído, por ejemplo, en un periódico dedicado a sucesos sensacionalistas? En ese sentido, ¿el incluir textos líricos a la par de relaciones de sucesos sería una estrategia para ofrecer a los lectores un producto diferenciado respecto a la prensa, en una década en la que esta había resurgido con fuerza? ¿Puede leerse también como un indicio de la hegemonía lírica que terminaría por imponerse en los impresos a partir de la quinta década del siglo xx?

Entrando de lleno al texto que nos atañe, el de la hija parricida, hay que destacar que él mismo tiene marcas importantes de heterogeneidad, pues tres de sus cuatro partes están en verso, pero una de ellas (la tercera) está en prosa. En realidad, esta tercera parte no es estrictamente una parte o fragmento de la historia, sino que es la historia completa pero presentada en prosa. Una vez más, es inevitable pensar en la puesta en página mixta de los impresos mexicanos publicados por Antonio Vanegas Arroyo, en los que prosa y verso interactuaban y se retroalimentaban. En estos materiales se ha aventurado que la presencia de la prosa se explica no solo porque históricamente esta forma textual ha estado presente en la literatura de cordel, sino también, en ese específico universo discursivo finisecular, por la influencia de la prensa como discurso he-

[22] Otro ejemplo de un impreso que plasma textos líricos a la par que noticiosos es *El crimen de una esposa en Quintueles* (s. l., s. e., s. f., https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=11298), en el que se incluyen las canciones «Los faroles de Santana» y «Granada».

gemónico. ¿Podría pensarse algo similar para el caso español, pero para la década de los años treinta del siglo xx?

En el texto en prosa, en efecto, encontramos un tono más pretendidamente objetivo que ofrece localizaciones geográficas y temporales precisas. Comienza:

> El día 22 de noviembre de 1932, se hallaba viviendo en el monte de este pueblo, a una distancia de un kilómetro, y sitio conocido por el nombre de «Caseta de Valdecarros» y en un chozo, el vecino Antonio Domingo Benito Hernández, de 58 años de edad, viudo y jornalero, en compañía de dos hijos solteros, Jacoba de 20 años y Antonio de 18.
> A las doce del día se acostó el Antonio Domingo para que Jacoba le arreglase unos pantalones quedándose dormido.
> En aquel momento cogió Jacoba un dental dándole un golpe en la cabeza y repitiéndole con otro, dejando el dental para coger con ambas manos una piedra de gran tamaño con la que le dio otro golpe destrozándole el cráneo. Hecho esto, lavó las manchas de sangre, quemando algunas ropas, y al llegar su hermano Antonio le contó lo ocurrido con gran satisfacción diciendo había quitado delante a un enemigo y que no temiese de nada e hiciese lo que ella ordenase pues de lo contrario le mataría («Horroroso crimen cometido por una joven…», tercera parte, s. f.).

La narración prosigue con la manera en que Jacoba y su hermano (convertido en cómplice) intentaron deshacerse del cadáver del padre y cómo fueron descubiertos. Luego, se da cuenta de su confesión ante las autoridades, punto en el cual llama la atención un elemento que en los versos queda complemente borrado: la supuesta razón que habría tenido la hija para matar a su padre. Como en muchos otros impresos españoles (que, de hecho, conforman un conjunto específico que señalé al comienzo de este apartado), en esto se entrevera el tema del abuso incestuoso. En su confesión, Jacoba dice

> que había dado a luz hace 4 meses y que había sido de su padre y que como ya no podía verse libae [*sic*] de él que se vio obligada a matarle, antes que él la matase a ella si trataba de abandonarlo («Horroroso crimen cometido por una joven…», tercera parte, s. f.).

Pese a esta explícita declaración, en los versos de la primera, segunda y cuarta parte, no se alude para nada a ella y se aduce, en cambio, que el asesinato es consecuencia de la criminalidad intrínseca de la hija, así como de la mala crianza y educación por parte de los padres. Más aún, siguiendo la misma línea que vimos en los impresos mexicanos, se dice que el detonante del crimen fue el regaño que el padre hizo a su hija al respecto de sus costumbres promiscuas:

Quedó el tal padre viudo
hace algún tiempo ya
y él quedó la desgracia [sic]
de una hija criminal.

Esta hija se decía
que era la mujer de todos
y por estas malas vidas
su padre la reprendía.

¿No ves lo que está pasando
con traer tan mala vida?
Retírate de esas andadas
porque la gente no diga.

Jacoba que le escuchaba
a su padre así decía:
le tengo que asesinar
y quitarle a usted la vida.
(«Horroroso crimen cometido por una joven…», primera parte, s. f.).

De este modo, con independencia de cuál haya sido el suceso real que sirvió de inspiración para el pliego, los versos de la relación se afilian a la estructura narrativa, motivos y tópicos que veíamos también en los impresos mexicanos. En ese sentido, están adscritos a una misma tradición literaria que seguía mostrando su efectividad en la cuarta década del siglo xx, aunque con cambios significativos que veíamos igualmente en el caso del impreso de Eduardo Guerrero. Entre ellos, el más

notable en cuanto a lo narrativo sería la pérdida de los motivos de raigambre sobrenatural. Sin embargo, la ejemplaridad del parricidio y del consecuente castigo se lograba seguir imponiendo sobre cualquier otra versión de los hechos, como el abuso incestuoso aludido en la prosa. Si los versos se hubieran inclinado a desarrollar más este asunto, habría derivado, acaso, en otro tipo de textos. Sin embargo, es claro que en la representación del suceso de Membribe terminó primando la función ejemplarizante del impreso.

Por ello, en los versos de la cuarta parte, la confesión de Jacoba se limita, sin explicar sus razones, a declarar que mató a su padre con dos golpes de hacha en la cabeza. Ella y su hermano son detenidos y llevados a una prisión, en espera del juicio que decidirá si sufrirán la pena de muerte. En relación con lo que mencionaba en el párrafo anterior, cabe notar cómo en este caso el castigo es plenamente terrenal, realista y en el marco de la ley. No es el castigo sobrenatural (individual y colectivo) publicado en 1909 por A. Vanegas Arroyo ni tampoco el anuncio de castigo en boca del padre con el que E. Guerrero termina su impreso. Es, en cambio, el deseo colectivo, en voz del cantor, de que estos hermanos «mueran los dos en el palo», en referencia al instrumento con el que se ejecutaba la pena de muerte: el garrote vil. Se da también mucho espacio para el sentido ejemplar de los versos:

> Pues esto sirva de ejemplo
> a los padres y a las madres
> que no educan a sus hijos
> cuando deben educarles.
>
> Pues cuando son pequeñitos
> se les debe enseñar
> a respetar a los padres
> y a toda la humanidad.
> («Un horrible parricidio en Membrive de la Sierra…», cuarta parte, s. f.)

Con este contradictorio mensaje humanista, enunciado a la par que la apología de la pena de muerte, culmina este impreso que despliega así su plena función ejemplarizante en el contexto de la cuarta década del

siglo xx español. Sin embargo, como veíamos, en su propia configuración textual heterogénea se establecen tensiones discursivas que delatan que esta ejemplaridad, más que emerger de los hechos, se impuso literariamente sobre ellos.

Conclusiones

A través del tema de los crímenes cometidos contra algún familiar, hice un rastreo de las dinámicas editoriales y literarias de la literatura popular impresa en un periodo crítico (en el sentido de los cambios que sufrió) para el género de las relaciones de sucesos: las primeras décadas del siglo xx. Quise ofrecer cortes tanto diacrónicos como sincrónicos, en dos geografías, pues esto permite entender más claramente los fenómenos editoriales, en tanto que arrojan luces uno sobre otro.

Partiendo de la bibliografía que dimensiona la importancia en las primeras décadas del siglo xx de, por un lado, el auge de la prensa amarillista especializada y, por otro, de la paulatina primacía de los géneros líricos en el género de cordel, intenté vislumbrar bajo qué formas pervivieron las relaciones de sucesos de tema criminal, tan socorridas en siglos anteriores.

Aunque hacer cronologías tajantes en el caso de la literatura popular (y de la literatura en general) es arriesgado y puede resultar poco preciso, podríamos decir, a partir de lo visto, que el surgimiento de la prensa amarillista en la última década del siglo xix no supuso de inmediato el desplazamiento ni la desaparición de las relaciones de suceso de tema criminal. En el caso mexicano, de hecho, se observa una clara intertextualidad entre estos soportes todavía en la segunda década del siglo xx. Es a partir de la tercera década que empezaría a haber cambios que influyeron en la forma de las relaciones de sucesos, lo cual también estuvo relacionado con la paulatina primacía de los géneros líricos, vinculados a emergentes medios de comunicación como la radio y el cine. La cuarta década del siglo xx, es decir, la de los años treinta, sería la última antes de la definitiva consolidación de esto. Por tanto, en ella se ven interesantes dinámicas de cambio y adaptación de la forma de las relaciones de sucesos.

Estas dinámicas las observé en el plano editorial, expresadas principalmente en los siguientes aspectos: las variaciones de formatos (hoja volante, pliego de cordel); de puesta en página (mixta, solo verso, solo prosa); la presencia o no de imágenes; la declaración autoral; la división o no de los textos en partes. Como intenté ir mostrando a partir de algunos casos, cada uno de estos elementos delata no solo decisiones de un editor o tradición editorial en particular, sino que también nos permite aventurar hipótesis sobre las prácticas de lectura y de consumo de los impresos.

En el caso mexicano, se observa claramente una primacía del formato de la hoja volante para los textos noticiosos. Los cambios entre una hoja de la primera década del siglo xx y una de la cuarta radicaron más bien en la pérdida de la puesta en página mixta y en la consolidación de una mucho más sencilla, en la que hay presencia única de versos, afiliados por lo regular al género del corrido. De este modo, los impresos parecen confirmar para ese momento su función como soportes de la memoria de textos cuya intención última es ser cantados (Botrel, 2024). Asimismo, en el marco del desarrollo de este género literario como expresión popular nacional y de las leyes de propiedad intelectual, la declaración autoral se volvió también un factor relevante.

Como consecuencia de la transformación de la puesta en página, la imagen también perdió peso y se volvió solo ornamental y no narrativamente complementaria como había sido en la época de A. Vanegas Arroyo. Esto ocurre tanto en la tradición mexicana como en la española. Es decir, mientras que todavía en la primera y segunda década del siglo xx, la imagen en la literatura popular parecía constitutiva (de lo que es brillante muestra la obra de José Guadalupe Posada plasmada en los impresos editados por A. Vanegas Arroyo), en las décadas posteriores se volvió un elemento meramente ornamental o de plano ausente. En términos de usos y consumo, esto nos hablaría, acaso, de la antes mencionada función de los impresos como soportes de la memoria, para activar textos escuchados con anterioridad, y no tanto como objetos gráficos novedosos en sí mismos. ¿El tipo de público había cambiado, habían cambiado sus prácticas de lectura-escucha-oralización? Es interesante asimismo pensar esto en relación con el sensacionalismo, el cual se suele vincular de forma estrecha con la imagen. Para ese momento, en el que la prensa

sensacionalista estaba teniendo gran auge, ¿la curiosidad gráfica de los lectores estaba siendo saciada, entonces, en las fotografías publicadas por estas publicaciones y no ya en los impresos populares?

En España, la hoja volante tiene en esa época una presencia que va pareja con la del pliego de cordel. Por tanto, a diferencia del caso mexicano, no se puede hablar de una completa primacía de la hoja como formato, pero sí de que su presencia manifiesta una tendencia a hacer de las relaciones de sucesos textos más líricos, más breves y, en ese sentido, quizá más fácilmente ejecutables y memorizables. Esto se nota también en que varios de los textos empiezan a presentarse sin las divisiones internas tan recurrentes en siglos anteriores y con unos títulos muy breves enunciados casi a manera de nombres de canciones. Aunque la datación puede ser imprecisa, es posible aventurar que estas hojas convivieron de manera simultánea con el formato del pliego de cordel, que resulta más convencional visto en la tradición de impresos españoles. Hubo, pues, pervivencias y cambios al mismo tiempo.

Los pliegos de cordel del siglo xx se presentaron usualmente de cuatro páginas, con imágenes de función ornamental y textos en verso divididos en partes. Aunque esta es la regla general, hay algunas excepciones que delatan cierta novedosa heterogeneidad, como algunos pliegos que plasman textos de diferentes temáticas y que mezclan formas noticiosas con líricas. Un ejemplo de ello es el impreso del parricidio que analicé.

En el plano literario, resultó relevante la exploración panorámica, al inicio de cada apartado, de las modalidades criminales más recurrentemente plasmadas en una y otra geografía. Esto amerita explorarse más a profundidad y en corpus más amplios, pero espero haber ofrecido al menos un primer punto de partida para ir identificando rasgos diferenciadores. En la tradición mexicana, la modalidad de crimen familiar que se encuentra más plasmada y estudiada es la del parricidio; el filicidio se encuentra también, aunque en menor medida. En España, tanto parricidio como filicidio y homicidio entre cónyuges tienen expresiones notables. En cuanto a parricidio, parecería que son más abundantes los hijos que las hijas asesinas. Pero las muestras que hay son muy elocuentes e invitan a rastrear casos similares en otros acervos.

En el marco específico de las relaciones de sucesos de hijas parricidas, en cuyo análisis me detuve, cabe destacar las diferentes motivacio-

nes para el crimen que el texto da a cada caso: la presencia diabólica en el caso de Antonio Vanegas Arroyo; el alcohol en el impreso de Eduardo Guerrero; la mala educación en el pliego español de la imprenta El Arte. También es elocuente el desarrollo del motivo del castigo: de carácter sobrenatural en el primer caso; apenas anunciado como amenaza en el segundo; castigo terrenal en forma de cárcel y posible pena de muerte en el tercero. En síntesis, y aunque ameritaría también un estudio más profundo, podría decirse que, conforme avanza el siglo xx, se aprecia una pérdida de los motivos sobrenaturales en estas relaciones, aunque perviven otros más vinculados a la relación parental, a vicios sociales, a la ejecución del crimen y a la función ejemplar del castigo. En los casos analizados, estas consideraciones fueron visibles.

La hoja mexicana de 1909 *Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!*, publicada por Antonio Vanegas Arroyo, es muestra paradigmática de la puesta en página mixta consolidada exitosamente por este editor, la cual parece haber desaparecido en la tradición mexicana, aunque algunos de sus rasgos reaparecen, en cierto modo, en la española, como en el ejemplo que analicé del crimen de Membribe. En términos literarios, esta hoja muestra los rasgos básicos de una relación de sucesos ejemplar, entre los que destacan recursos sobrenaturales como la presencia del demonio, el castigo de ser tragada por la tierra y la extensión de dicho castigo a toda la colectividad en forma de desastre natural.

La influencia del género del corrido fue fundamental en la deriva de las relaciones de sucesos en la tradición editorial mexicana, de lo que es muestra ilustrativa el que la historia plasmada por A. Vanegas Arroyo en 1909 haya sido refuncionalizada en la década de 1930 por Eduardo Guerrero bajo el título de *Verdadero corrido de Teresa Durán*. En este texto no hay presencia de elementos sobrenaturales ni del castigo, sino que se focaliza, en cambio, el alcoholismo como un problema social que detonaba el comportamiento criminal. La puesta en página se simplificó también, plasmando solo versos e imágenes con una función más ornamental que de apoyo al texto.

En ese sentido, el impreso de E. Guerrero parece ser evidencia de que la puesta en página cultivada con éxito por A. Vanegas Arroyo no pervi-

vió a partir de la tercera década del siglo xx. Lo que antes había sido noticia, se leyó y cantó entonces como corrido. ¿En qué medida esto afectó el régimen de verdad desde el que se leían estos textos? ¿El relato parricida se hizo más realista, añadiéndole como factor social el alcoholismo, pero al mismo tiempo se hizo más lírico y cantable? ¿Siguió operando la función ejemplarizante de la relación de sucesos en el corrido? ¿La veracidad del discurso sensacionalista se mudó en definitiva a la prensa amarillista y los impresos quedaron como un medio plenamente literario?

Los impresos de España ofrecen un contrapunto interesante, porque el corpus que sirvió de base para estas páginas muestra que en este país pervivió la forma de la relación de sucesos de una forma en apariencia más estable, al menos en cuanto a que no devino en otro género literario. En el plano editorial, es notable la convivencia, casi a la par, del formato del pliego de cordel y de la hoja volante. Especialmente en estas últimas, la puesta en página española se acercó más a la sencillez de impresos como los de Eduardo Guerrero que a los de Antonio Vanegas Arroyo, pues en ella la imagen está ausente y los títulos y versos parecen volcarse hacia formas más poéticas que pretendidamente informativas.

En algunos pliegos de cordel, como el que plasma las cuatro partes del «Horroroso crimen cometido por una joven en la provincia de Salamanca dándole muerte a su padre con un hacha de mano en el pueblo llamado Membribe», destaca una cierta heterogeneidad, tanto porque se incluyen textos de diferentes temáticas, como porque estos pueden presentarse tanto en verso como en prosa. Estas interacciones delatarían usos diversos de estos productos, así como una cierta influencia de la prensa de la época. Sin embargo, es claro que lo que terminó primando es el carácter oral de los versos, los cuales, como ha mostrado Botrel (2024), fueron cantados y memorizados hasta bien entrado el siglo xx.

Bibliografía

Obras consultadas

Alonso, Cecilio (2022). «Apuntes para un inventario de impresores valencianos de pliegos cantables callejeros (València, Primera mitad del

siglo xx)», *Pasiones bibliográficas*, núm. 6, pp. 17-34. Disponible en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8782495

Bonilla, Helia (2005). «Imágenes de Posada en los impresos de Vanegas Arroyo», en Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Volumen II. Publicaciones periódicas y otros impresos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 415-436.

Botrel, Jean François (2024), «Impresos, memoria y oralidad en la literatura de cordel (España, siglos xix-xx)», en Susana González Aktories y Mariana Masera (coords.), *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. Morelia: Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 86-123.

Cano Monroy, Raúl (2017). *Con licencia eclesiástica. El impreso religioso mexicano de los siglos XIX y XX*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.

Carranza Vera, Claudia (2021). «Percepciones del infierno en diferentes impresos de la casa Vanegas Arroyo», en Danira López Torres (ed.), *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 75-96. Disponible en https://ventalibros.colsan.edu.mx/detalles.php?str=84

Carranza Vera, Claudia (2018). «Del *exempla* medieval a la noticia. El discurso sensacionalista en torno al castigo sobrenatural en impresos populares del siglo xix en México», en Elisa Speckman Guerra (coord.), *Horrorosísimos crímenes y ejemplares castigos. Una historia sociocultural del crimen, la justicia y el castigo (México, siglos XIX y XX)*. San Luis Potosí, Aguascalientes: El Colegio de San Luis, Universidad de Aguascalientes, pp. 29-64. Disponible en https://ventalibros.colsan.edu.mx/detalles.php?str=19

Carranza Vera, Claudia (2017). «Discursos sensacionalistas: notas comparativas entre relaciones de sucesos de prodigios en España y México», en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, unam, pp. 291-306. Disponible en: http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/3004

Castro Pérez, Briseida (2015). *De crímenes, demonios y literatura: la hoja volante en el México de entre siglos*, tesis de licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000724286

Castro Pérez, Briseida, Rafael González y Mariana Masera (2013). «La Imprenta Vanegas Arroyo, perfil de un archivo familiar camino a la digitalización y el acceso público: cuadernillos, hojas volantes y libros», *Revista de Literaturas Populares*, vol. xiii, núm. 2, pp. 491-503. Disponible en http://ru.ffyl.unam.mx//handle/10391/4431

Clemente Pliego, Agustín (2017). «Una colección de pliegos de cordel atesorada por una familia de Castellar de Santiago (Ciudad Real)», *Boletín de Literatura Oral* [*Literatura de cordel y cultura popular: alegorías de la miseria y de la risa, entre los siglos XIX y XX*], anejo núm. 1. Disponible en https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/issue/view/BLO.%20Anejo%201

Cornejo, Tomás (2020). «Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a ciudad de México (1880-1920)», *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, núm. 15, pp. 6-33. Disponible en https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a01

Ettinghausen, Henri (1993). «Sexo y violencia en la prensa del xvii», *Edad de Oro*, núm. 12, pp. 95-108.

Galí Boadella, Montserrat (2007). *Estampa popular, cultura popular*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Gómez Mutio, Ana Rosa (2024). «La catalogación de impresos populares a partir de las dinámicas editoriales de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», en Susana González Aktories y Mariana Masera (coords.), *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. Morelia: Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 289-333.

Gomis Coloma, Juan (2015). *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. Valencia: Alfons el Magnànim.

González Pérez, Aurelio (2022). «Caracterización de la mujer trasgresora en pliegos sueltos», en Constance Carta y Abraham Madroñal (eds.), *De los cantares de gesta a los cantares de ciego*. Nueva York: Idea, pp. 293-311. Disponible en https://hdl.handle.net/10171/65704

González Pérez, Aurelio (2001). «Literatura popular publicada por Vanegas Arroyo. Textos que conservó la memoria», en Rafael Olea Franco (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*. México: El Colegio de México, pp. 449-468. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0898709

Guerrero, Eduardo (1931). *Corridos de amor y cantos sentimentales del pueblo mexicano*. México: Imprenta de Eduardo Guerrero.

Guerrero, Eduardo (1930). *Corridos históricos de la Revolución mexicana desde 1910 hasta 1930*. México: Imprenta de Eduardo Guerrero.

Guerrero, Eduardo (1924). *Colección de 230 ejemplos de canciones y corridos populares*. México: Imprenta de Eduardo Guerrero.

Guerrero, Eduardo (s. f.). *Versos jocosos para reír y pasar el rato*. México: Imprenta de Eduardo Guerrero.

Herrera-Sobek, María (1992). «Los parricidas: el mito de Edipo y los enfrentamientos padre e hijo en el corrido», en Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez (eds.), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México, pp. 573-590. Disponible en https://muse.jhu.edu/book/74541

Laguna-Platero, Antonio y Francesc Andreu Martínez-Gallego (2022). «Orígenes y primer desarrollo del periodismo sensacionalista de sucesos en España (1883-1917)», *Cuadernos.Info*, núm. 52, pp. 226-245. Disponible en https://doi.org/10.7764/cdi.52.28599

López Torres, Danira (2018). «Noticias sobre criminales en hojas volanderas de Vanegas Arroyo (siglos xix y xx): imagen del criminal y la justicia», en Elisa Speckman Guerra (coord.), *Horrorosísimos crímenes y ejemplares castigos. Una historia sociocultural del crimen, la justicia y el castigo (México, siglos XIX y XX)*. San Luis Potosí, Aguascalientes: El Colegio de San Luis, Universidad de Aguascalientes, pp. 65-94. Disponible en https://ventalibros.colsan.edu.mx/detalles.php?str=19

López Torres, Danira (2017). «*El Imparcial*, fuente noticiosa de crímenes en hojas volantes de Vanegas Arroyo», en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de*

la Imprenta Vanegas Arroyo. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, UNAM, pp. 203-221. Disponible en http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/3004

López Torres, Danira (en prensa). «Mujeres criminales: perfiles contrapuestos al modelo femenino establecido», en Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords.), *Antonio Vanegas Arroyo y las funciones de la literatura popular impresa*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Masera, Mariana (2024). «Entre el cordel y la memoria: reflexiones sobre un archivo digital y su resonancia», en Susana González Aktories y Mariana Masera (coords.), *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. Morelia: Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 215-243.

Masera, Mariana (2021a). «"Yo he de matar a mi padre, / y a mi madre": las voces femeninas transgresoras. Una cala en la literatura de cordel española y mexicana (siglos XVI-XIX)», *Boletín de Literatura Oral*, vol. extraordinario, núm. 4, pp. 141-173. Disponible en https://doi.org/10.17561/blo.vextra4

Masera, Mariana (2021b). «Entre un criminal delirio y un "gusto exquisito". La literatura popular impresa en Vanegas Arroyo», en Danira López Torres (ed.), *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 17-46. Disponible en https://ventalibros.colsan.edu.mx/detalles.php?str=84

Masera, Mariana (coord.) (2017). *Colección Chávez-Cedeño. Antonio Vanegas Arroyo, un editor extraordinario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Masera, Mariana y Miguel Ángel Castro (coords.) (2022). *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Mendoza, Vicente (1964). *Lírica narrativa de México. El corrido*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Monroy Sánchez, Grecia (2024). «Aproximaciones editoriales e intertextuales a la literatura popular impresa a través del repositorio digital del Lacipi», en Susana González Aktories y Mariana Masera (coords.), *Oralidades en la era digital: archivos, activaciones, memorias y resonancias. Nuevas aproximaciones a los estudios de los impresos populares y la voz*. Morelia: Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 244-288.

Monroy Sánchez, Grecia (2022). «Extraordinarios sucesos por todo México y más allá: la distribución de los impresos de Antonio Vanegas Arroyo», en Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (coords.), *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 25-55.

Monroy Sánchez, Grecia (en prensa). «Los zapatistas en impresos populares del periodo revolucionario (1912): ¡zopilotes que están devorando la patria!», en Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords.), *Antonio Vanegas Arroyo y las funciones de la literatura popular impresa*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Núñez Cetina, Saydi (2016). «Los estragos del amor. Crímenes pasionales en la prensa sensacionalista de la ciudad de México durante la posrevolución», *Trashumante. Revista Americana de Historial Social*, núm. 7, pp. 28-51. Disponible en https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n7a03

Pedrosa, José Manuel (2017). «Apuros de un cazador. Corrido moderno mexicano: coplas de disparates, mentiras de cazadores y pliegos de cordel», en Mariana Masera (coord.), *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares. El caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: Escuela Nacional de Estudios Superiores, unam, pp. 345-379. Disponible en http://www.librosoa.unam.mx/handle/123456789/3004

Ribalta Delgado, Josefina (1999). «Un romance popular del siglo xx: el crimen de Níjar», *Revista de Humanidades y Ciencias Sociales del IEA*, núm. 17, pp. 197-218. Disponible en https://www.dipalme.org/Servicios/IEA/PublicIEA.nsf/novedades/0844EB626ED3F2E9C12569D00048FF8D

Rodríguez García, Juan José (2021). «Perdona a esta desgraciada por su infernal desvarío. Arquetipos literarios de la criminalidad femenina en las hojas noticiosas de Antonio Vanegas Arroyo», en Danira López Torres (ed.), *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo. Una diversidad de temas y formatos*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 97-135. Disponible en https://ventalibros.colsan.edu.mx/detalles.php?str=84

Rodríguez García, Juan José (2018). *Motivos y personajes recurrentes en los relatos noticiosos de la Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (1890-1917)*, tesis de maestría, El Colegio de San Luis. Disponible en http://colsan.repositorioinstitucional.mx/jspui/handle/1013/636

Sánchez Pérez, María (2008). «La poética de las relaciones de sucesos tremendistas en pliegos sueltos poéticos (siglo xvi): construcción y reelaboración», *Etiópicas*, núm. 4, pp. 1-20. Disponible en https://rabida.uhu.es/dspace/handle/10272/2205

Speckman Guerra, Elisa (2002). *Crimen y castigo. Legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de la justicia (ciudad de México, 1872-1910)*. México: El Colegio de México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Repositorios consultados

Biblioteca Digital de Castilla y León (bdcyl). Disponible en https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/navegacionSecciones.do

Laboratorio de Culturas e Impresos Populares Iberoamericanos (Lacipi), dir. Mariana Masera. Disponible en: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Inicio

Impresos citados

Asombroso suceso. Acaecido en San Miguel del Mezquital. ¡Espantoso huracán! ¡Horrible asesinato! Una vil hija le quita la existencia a sus padres. ¡Justo y ejemplar castigo del cielo!, México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1909. Disponible en: http://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:ASCielo_G.djvu

La cruz de Jesucristo: primera parte, segunda parte, [4ta parte de «Un horrible parricidio en Membrive de la Sierra. Una hija mata a su padre y para ocultar el crimen traslada su cadáver a un monte en una

caballería. Cuarta parte»], s. l., Imprenta El Arte. Viuda de Esplas, s. f. Disponible en: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8519

La cruz de Jesucristo: tercera parte [1ra, 2da y 3ra parte de «Horroroso crimen cometido por una joven en la provincia de Salamanca dándole muerte a su padre con un hacha de mano en el pueblo llamado Membribe»] (s. l., s. e., s. f. Disponible en: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=8520

Verdadero corrido de Teresa Durán, [M. C. N. Martínez], México, Imprenta de Eduardo Guerrero, s. f. Disponible en: https://lacipi.humanidades.unam.mx/ipm/w/Índice:BN-VCDuran.tif

III. HÉROES Y PARODIAS

LA PARODIA DE UN HÉROE DE CORRIDO. DE CÓMO JUAN CHARRASQUEADO SE CONVIRTIÓ EN UN PEPINO ENAMORADO

Fernando A. Morales Orozco
(El Colegio de San Luis)

Para Mayu: somos tú y yo somos

Entre los recuerdos más antiguos que tengo, dos de los más preciados son escuchar a mi abuela silbando los valses de Strauss y mi mamá cantando canciones que aprendió en su infancia. Mi abuela Esperanza a veces dotaba de letra aquellas melodías vienesas y mi mamá cuenta que muchos de sus cantos las aprendió escuchando a su madre, a sus primas mayores o a sus compañeras en clase. Al ritmo del pedal de una máquina de coser, silbaba mi abuela, y en las noches, antes de dormir, me cantaba mi mamá. Bien decía Irene Vallejo en su bellísimo ensayo *El infinito en un junco*:

> Desde tiempos remotos, las mujeres han contado historias, han cantado romances y enhebrado versos al amor de la hoguera. […] A lo largo de los tiempos, han sido sobre todo las mujeres las encargadas de desovillar en la noche la memoria de los cuentos. Han sido las tejedoras de relatos y retales. Durante siglos han devanado historias al mismo tiempo que hacían girar la rueca o manejaban la lanzadera del telar. Ellas fueron las primeras en plasmar el universo como malla y como redes. Por eso textos y tejidos comparten tantas palabras (Vallejo, 2021: 384).

Traigo a cuento esta memoria porque la canción que fue el pretexto para entrar en estos, para mí desconocidos territorios de la tradición oral, es una que vive en la memoria de mi madre y que he escuchado a lo largo de los años. Y me parece doblemente significativo, ahora que comienzo a investigar y encontrar varias versiones de este corrido, que la mayoría de las fuentes proceden de voces femeninas.

Compuesto por Víctor Cordero alrededor de 1942, *Juan Charrasqueado* es uno de los corridos más conocidos del medio mexicano.[23] Es probable que la fama de este corrido popular se haya cristalizado con la película de 1948 en la que participaron Pedro Armendáriz y Miroslava Stern. Muy pronto aparecen versiones paródicas en las que hortalizas y verduras toman el lugar del protagonista y las demás personificaciones colectivas. Ya desde 1958 este contrafáctum paródico es cantado por mujeres en escuelas primarias o en convivencias de grupos religiosos. Las versiones más contemporáneas con las que cuento son transmitidas por maestras a sus alumnos o cantadas por estos últimos en eventos académicos. Me parece importante marcar este circuito de transmisión que incluye dos tipos de emisores: el primero me hace pensar que las transmisoras originales de esta parodia sean las maestras, las catequistas; el segundo, que esta canción se transmite entre los niños y que así ha sucedido a lo largo de los años, al grado de que sean infantes varios de los protagonistas que fueron grabados y subidos a distintos canales de Youtube. Ya Mercedes Zavala ha planteado la existencia de estas dos formas de transmisión encadenada particularmente a un mismo espacio que es la escuela. Al respecto, Zavala enuncia:

> No obstante la diversidad de grupos y núcleos infantiles que puede haber, la comunidad infantil más estable es la escuela. Ahí los niños, generalmente los más grandes, sirven de transmisores de aquellos juegos y canciones

[23] Recupero la definición de corrido de Magdalena Altamirano: «Entendido como canción narrativa compuesta, casi siempre, por una serie de cuartetas octosílabas, con rima propia en los versos pares, es la manifestación mexicana de la balada internacional. Al igual que otros tipos de baladas, el objetivo principal del corrido es dar cuenta de una historia, relatar un suceso, épico o novelesco, usando un conjunto específico de recursos y procedimientos que constituyen la poética del corrido, su "lenguaje"» (Altamirano, 2007: 261). Me importa recalcar que *Juan Charrasqueado* es un corrido no tradicional en la medida en la que no se ajusta, por ejemplo, a la construcción poética, pues es un corrido que narra una historia, pero se construye con cuartetos tridecasílabos, lo cual lo aleja de las manifestaciones populares como la copla o la seguidilla. En este sentido, me parece importante enunciar el corrido de *Juan Charrasqueado* como una manifestación que pertenece al periodo en crisis que se vivió a partir de los años cuarenta. Citando a Laurent Aubague, Aurelio González sostiene: «Desde el periodo poscardenista la forma literaria había degenerado y se había desintegrado debido a la adopción por parte de la sociedad mexicana de "la enajenación capitalista […] la subcultura de masas y la industria cultural de la sociedad de consumo"» (González, 2015: 185). Así pues, *Juan Charrasqueado* pertenecería a los corridos comerciales que se fueron popularizando a lo largo de los años.

> aprendidos en sus otros grupos. Entonces, tenemos una transmisión oral de un repertorio infantil que procede de varios núcleos o grupos de niños, y que en mayor o menor medida se pone en común en la escuela, siendo los niños sus principales transmisores y receptores.
> Otro transmisor innegable en la escuela es el maestro o maestra. Ellos son quienes enseñan versiones extraídas de su acervo personal o de materiales didácticos de apoyo […] los niños —en su papel de alumnos— los aprenderán y, si son de su agrado, se apropiarán de las versiones insertándolas en su repertorio y haciéndolas susceptibles de variación. Esta relación con la difusión electrónica tiene ciertas ventajas (Zavala, 2018: 409-410).

En este sentido, el hecho de que la parodia haya sido transmitida por voces femeninas me permite atisbar como efecto de la parodia la emasculación del galán seductor, carácter que originalmente tenía el personaje novelesco de Juan Charrasqueado.[24] Me baso en Aurelio González para sostener mi hipótesis, pues, para el investigador:

> Una expresión que lleva implícita la risa es la burla por medio de la ironía o la descripción paródica. Este elemento burlesco es un recurso que también está presente en el corrido más para subrayar el significado de una acción que para caracterizar a un personaje, aunque también puede llenar esta función. Como es lógico, por las características del género, la burla es una expresión directa en voz del personaje o indirecta en voz del narrador (González, 2020: 169-170).

[24] Nombro personaje novelesco a Juan Charrasqueado de acuerdo con una propuesta de Rodrigo Bazán: Juan Charrasqueado es «un héroe novelesco —en el mejor de los casos, y aún habrá que demostrarlo—, pero en principio deberían ser tratados nada más como protagonistas teniendo presente, asimismo, que […] se trata de [una] obra con autor que, como tal, lejos de reflejar lo que la gente piense de hombres así, muestra qué se le *propone* como patrón de comportamiento. Es decir, textos literarios populares que "no son por sí mismos manifestaciones de resistencia cultural, social o política", por supuesto, pero que tampoco pueden tomarse como "expresión de los valores aceptados de una comunidad en su doble vertiente de conservación y refuncionalización" porque, justamente, dado que su *clausura textual* no les permite adaptarse a nuevos contextos de enunciación, sus personajes representan a la postre valores o actitudes que pueden incluso desearse, pero que, marcadas como están por su contexto anecdótico, no podrán ser imitadas por el receptor a pie juntillas, pues una cosa es soñar que en esos campos no quedara ni una flor, y una enteramente distinta es estar dispuesto a morirse por ello» (Bazán, 2015: 106).

Me interesa centrarme en esa expresión indirecta de la burla, pues a través de las voces narrativas podemos observar que ciertos elementos del personaje, así como de la violencia seductora, se desdibujan o incluso se diluyen (aunque nunca se pierde el elemento central, que es la muerte del galán seductor). Para demostrar esta hipótesis, planteo la posibilidad de comparar los cuartetos de una versión cantada por hombres, con las que he tenido oportunidad de recoger y que vienen desde las voces femeninas.

Observemos, por ejemplo, la primera estrofa, a través del corrido cantado en la película y las variantes que presento a continuación. Este primer cuarteto sitúa el escenario en el que se desarrolla la historia, así como algunas de las características más importantes para recordar al héroe:

> Voy a cantarles un corrido muy mentado,
> lo que ha pasado allá en la hacienda de La Flor,
> la triste historia de un ranchero enamorado
> que fue borracho, parrandero y jugador
> (Cordero, Juan Charrasqueado, 1948).

Muy temprano, en la versión que aprendió mi madre en 1958, vemos que los primeros dos versos son iguales, pero en los últimos dos versos ya se menciona al protagonista como un pepino, sin embargo, también se personaliza (qué embrollo personalizar hortalizas) a la mujer seducida:

> La triste historia de un pepino enamorado
> y una lechuga que era novia de un frijol. [25]

Quizá resulta todavía más ligera aquella versión de 1996 en donde incluso la hacienda pierde presencia y el escenario se convierte en la hortaliza de Zenón. La imagen que se nos presenta es mucho más festiva, lo cual en un principio diluye la tragedia y, me atrevo a suponer, es la razón por la cual aparece un nuevo cuarteto en el que se debe explicar el enredo

[25] Informó: María Eugenia Orozco García, setenta años. Lo aprendió de Irma Gordillo, compañera de primaria. Todos los viernes les hacían cantar una canción en segundo año de primaria, alrededor de 1958. Recogió: Fernando Morales, Ciudad de México, 3 de diciembre de 2020.

amoroso que se había descrito en la versión de mi mamá en un solo verso. En este caso, en vez de pepino, nos encontramos con un chile verde:

Voy a cantarles la canción de las verduras,
lo que ha pasado en la hortaliza de Zenón,
donde verduras, jitomates y lechugas
revientan fuerte con un suave vacilón.

Una lechuga que se tiene perfumada,
de un chile verde ella pues se enamoró,
pero un chayote que también la enamoraba,
al chile verde de muerte lo amenazó. [26]

Existe, incluso, una versión de 2014 en la que la lechuga estaba enamorada originalmente del chile verde que encarnaría a Juan Charrasqueado. En este corrido, es el chayote (*pataste*, como lo llaman en El Salvador) quien interrumpe los devaneos amorosos, lo cual implica que el carácter seductor del chile verde está perdido por completo para entonces, aunque se mantiene el de galán defensor de la prenda amada:

Voy a contarles el corrido'e las verduras
de una hortaliza que tenía doña Leonor
de una lechuga consentida, enamorada
de un chile verde que era un vacilador.

Y el pataste muy peludo y espinoso
a la lechuga se dispuso a enamorar;
el chile verde se sentía muy ofendido
y a la cantina lo mandaron a citar. [27]

[26] Juanita de la Torre. También interviene María Luisa Vera. Entrevista de Claudia Avilés Hernández, en el Primer Festival Campesino en Plazuela, Rioverde, San Luis Potosí; 7 de septiembre de 1996.

[27] Álex López, habitante del municipio de Opatoro, departamento de La Paz, canta durante la visita del secretario general del SICA a la zona fronteriza Lenca, ubicada entre El Salvador y Honduras. Grabación del 6 de febrero de 2014.

Sucede un proceso de dilución semejante con el aviso del peligro. En este caso, en tres versiones podemos observar que se mantiene vigente la bebida como un elemento característico del héroe de corrido,[28] pero existe una vacilación que cambia el evento de la cantina por una actividad más cercana al ambiente de la hortaliza y, en segundo lugar, a lo femenino. De igual forma, encontramos una forma polisémica en el caso del verbo *escabechar*, el cual, al mismo tiempo que significa conservar las verduras en salsa o con aceite, en su forma coloquial mexicana se entiende como un asesinato. Como decía anteriormente, en la versión más reciente, cantada por un niño, incluso la acción violenta desaparece cuando en el último verso solo se mencionan las hortalizas que buscan al galán:

Un día domingo que se andaba emborrachando
a la cantina le corrieron a avisar:
«Cuídate, Juan, que ya por ahi te andan buscando,
son muchos hombres, no te vayan a matar».[29]

Un día domingo que se andaba emborrachando
los jitomates le corrieron a avisar:
«Cuídate, Juan, que por ahí te andan buscando
son muchos nabos, no te vayan a matar».[30]

Un día domingo que se fueron al mercado,
al chile verde le corrieron a avisar
que se cuidara porque lo andaban buscando,
cinco chayotes lo querían escabechar.[31]

Un día domingo que se andaba emborrachando
a la cantina lo mandaron avisar:

[28] Dicha afición al alcohol es una característica poco heroica, diría Aurelio González, sin embargo, es una marca del héroe novelesco de corrido porque es «parte de la actividad cotidiana de los hombres, pero que se relaciona de forma natural con la violencia, la traición y la muerte. Desde luego que esta no es una característica que se puede relacionar con una dimensión épica del personaje, pero sí refuerza la condición novelesca del héroe» (González, 2015: 156-157).

[29] A partir de ahora, enunciaré solamente el nombre del informante. Víctor Cordero.

[30] María Eugenia Orozco García.

[31] Juanita de la Torre.

«Cuídate, chile, que por ahi te andan buscando
cuatro camotes, dos ejotes y un pipián».[32]

El momento culminante, al mismo tiempo que es en el que se nota más la emasculación del galán seductor (y con ello queda concretado el efecto paródico indirecto de las narradoras), está marcado en el cuarteto siguiente: en el corrido no paródico, somos testigos del momento en que Juan Charrasqueado intenta montar en su caballo. La acción no permite que sepamos si es con fines de emprender la huida o si, por el contrario, Juan intenta subir a su montura con el fin de que lo encuentren preparado para el combate. En la versión de 1958 existe un factor de comicidad que a la postre nos permite tener compasión del pepino enamorado. El pobre no puede correr por causa de una lesión en el pie. En las otras dos versiones, la comedia cede paso a la cobardía, de nuevo atravesada por un elemento asociado con lo femenino: la canasta. Mientras en la versión de 2014 el chile verde intenta subir a la canasta, lo que puede dar un sentido más cercano a montar el caballo, en la versión del 96, el chile intenta ocultarse; la imagen recuerda la de un niño escondiéndose tras la falda de la madre. En este último cuarteto al que hago referencia, la comedia se traslada hacia la respuesta del chile verde, la cual implica que no se pierde el carácter de lo seductor simbolizado en lo picante del chile. La versión del 58 respeta la temeridad de Juan Charrasqueado y la de 2014 usa ya el término *macho* con el mismo fin.

No tuvo tiempo de correr pues tenía un callo,
chayote en mano se le echaron de a montón
—No soy cobarde —les gritaba— y soy buen gallo
—cuando un ejote traspasó su corazón.[33]

No tuvo tiempo de subir a la canasta
de ejote a mano se le echaron de a montón
él les decía —soy muy chile y soy muy macho—,
cuando un frijol le atravesó su corazón.[34]

[32] Álex López.
[33] María Eugenia Orozco García.
[34] Álex López.

No tuvo tiempo de meterse a la canasta,
ejote en mano se le echaron de a montón;
Él les gritaba —Soy picante y muy relleno,
cuando un ejote le llegó por el pulmón.[35]

Me interesa centrarme en el remate del corrido con el fin de mostrar cómo es que una de las versiones cantadas o transmitidas por mujeres cierra la parodia con un aviso a los hombres escuchas. En la versión que cantan en la película, el cierre es el siguiente:

Y aquí termino de cantar este corrido
de Juan ranchero, charrasqueado y burlador
que se creyó de las mujeres consentido
y fue borracho, parrandero y jugador.[36]

Como vemos, en este último cuarteto se acumulan los adjetivos que nos sirven para cristalizar el espíritu seductor de Juan Charrasqueado, y con ello, convertirlo en un personaje tema muy cercano al burlador o don Juan. En el caso de la versión que canta mi mamá, la atención sobre las características del seductor se rompe en el último verso y se traslada hacia los nabos que ejecutaron al pepino enamorado. Así, al utilizar el adjetivo hablador para caracterizar al galán, también se le presenta como mentiroso y exagerado, lo cual, eventualmente, lo ridiculiza y sirve como una enseñanza para quien escucha el corrido paródico:

Y aquí termino de cantar este corrido
de aquel pepino que era muy vacilador
que se creyó de las verduras consentido
y en la hortaliza le quitaron lo hablador. [37]

Cuando inicié este trabajo, pensé en la posibilidad de explicar la metamorfosis de Juan Charrasqueado por un pepino o un chile verde en función de una posible elección de verduras que representan formas fá-

[35] Juanita de la Torre.
[36] Víctor Cordero.
[37] María Eugenia Orozco García.

licas. En este sentido, planteaba la posibilidad de ver a las hortalizas con formas más redondeadas cambiando su lugar con personajes femeninos: lechugas y cebollas por citar ejemplos concretos. Sin embargo, con la aparición de nuevas versiones me di cuenta de que esta hipótesis no es del todo correcta. Me explico, los chayotes (o patastes), así como los nabos que emboscan al protagonista (dependiendo de la versión) tienen formas más redondeadas, por lo cual la metáfora fálica se viene abajo; sucede un proceso semejante con los jitomates que le avisan del posible enfrentamiento. En una versión de Sergio Eduardo Fierro, incluso cambia el género: no son los jitomates, sino las habichuelas quienes advierten del peligro. Así pues, me atrevo a pensar, dado el contexto en el que se canta la canción, que esta parodia sí tiene dos fines didácticos: el primero consistiría en enseñar el nombre de las distintas verduras, independientemente de la latitud; el segundo y de un carácter gramatical, la asignación de los géneros masculino y femenino para dichos sustantivos. Esta canción tiene una función didáctica y por ello es que se sigue transmitiendo.

No quisiera terminar esta mínima exposición sin mencionar la expansión del corrido del pepino enamorado (y su variante, el chile verde) a lo largo del continente. Mi madre aprendió esta canción en su natal Tapachula, casi en la frontera entre México y Guatemala. La recolección de otras variantes a través de la internet me permitió encontrar muestras que proceden de El Salvador y Colombia. Aunque no usé todos los textos recolectados como parte de mi análisis, las fijo y las incluyo en el anexo de este capítulo para quien desee hacer una comparación más profunda. Como decía al inicio, la versión de mi mamá es muy cercana al corrido cantado por el Mariachi Vargas en la película de Pedro Armendáriz. Ello me permitiría formular una hipótesis para otro trabajo, que es la expansión de este corrido y su forma paródica gracias al esplendor de la época de oro del cine mexicano. Encontré asimismo, un par de grabaciones del llamado «Corrido de las verduras» a cargo de Chalo González, El Piporro II (grabación cercana a 1993) y de Los Tremendos Rancheritos (esta última ya es de 2018). Me parece sintomático observar que son hombres (tanto solistas como agrupaciones) en su mayoría quienes graban el corrido de las verduras, pero me resulta fascinante ver que la transmisión del pepino enamorado, o del chile verde, es cantada des-

de muy temprano solamente por las mujeres o por niños. Los hombres son los dueños del corrido en el mundo discográfico, pero las mujeres son las transmisoras de este contrafáctum en el territorio de la oralidad. Si bien *Juan Charrasqueado* es un corrido que escuchamos cantado en la mayoría de las ocasiones por hombres, es necesario observar que la burla expresada por esta parodia es transmitida por las mujeres con un fin didáctico (enseñar el nombre de hortalizas, pero también advertir los peligros de comportarse como un seductor y mentiroso a los niños que la escuchan). Son las mujeres quienes tradicionalmente han estado más cerca de las verduras y de la cocina, por ello pueden usar estos conceptos y refuncionalizar el corrido original. Como lo afirma Aurelio González:

> El estilo del corrido, aunque es popular, no siempre se desarrolla en forma tradicional […] al analizar [corpus] amplios de versiones de un corrido [refiriéndose a *Rosita Alvírez*] se encuentran cambios que no se pueden atribuir únicamente a una deficiente memorización, sino más bien a una verdadera voluntad creadora que se mueve en el ámbito de un estilo, un lenguaje, una forma de expresión propia de toda una comunidad (González, 1988: 29).

En los comentarios de Youtube de varias grabaciones, leo que muchas personas conocen los corridos porque sus amigos los cantaban cuando eran niños. Esta afirmación me sirve para reafirmar lo dicho párrafos arriba: que las cantantes, las transmisoras de esta parodia son quienes nos enseñan, a través de la burla, cómo se ha desgastado la figura del galán seductor, de un don Juan que primero fue mexicano y luego viajó por América Latina. Por medio de la parodia nos cantan la forma en la que mal acaba un galán borracho, pendenciero y hablador. Quiero creer que esta canción de las verduras vivirá transformándose a lo largo de los años. Mientras eso sucede, yo agradezco a las coordinadoras de este libro por permitirme hablar de ella y de fijar la versión que mi mamá me enseñó. Esta es mi pequeña contribución. Como lo decía Irene Vallejo, y como lo hacen todos ustedes que se dedican a la tradición oral, yo también «escribo para que no se rompa el viejo hilo de voz» (Vallejo, 2021: 385).

Anexos

Juan Charrasqueado
Víctor Cordero, «El corrido de Juan Charrasqueado», en la película *Juan Charrasqueado*, dirección de Ernesto Cortázar, México, Filmadora Chapultepec, 1948.

Voy a cantarles un corrido muy mentado
lo que ha pasado allá en la hacienda de la Flor
la triste historia de un ranchero enamorado
que fue borracho, parrandero y jugador.

Juan se llamaba y lo apodaban Charrasqueado
era valiente y arriesgado en el amor
a las mujeres más bonitas se llevaba
de aquellos campos no quedaba ni una flor

Un día domingo que se andaba emborrachando
a la cantina le corrieron a avisar:
—cuídate, Juan, que ya por ahi te andan buscando
son muchos hombres, no te vayan a matar.

No tuvo tiempo de montar en su caballo
pistola en mano, se le echaron de a montón
—estoy borracho —les gritaba— y soy buen gallo
—cuando una bala atravesó su corazón.

Creció la milpa con la lluvia en el potrero
ya las palomas van volando al pedregal
bonitos toros llevan hoy al matadero
que buen caballo va montando el caporal.

Ya las campanas del santuario están doblando
todos los fieles se dirigen a rezar
y por el cerro los rancheros van bajando
a un hombre muerto que lo llevan a enterrar.

En una choza muy humilde llora un niño
y las mujeres se aconsejan y se van
solo su madre lo consuela con cariño
mirando al cielo llora y reza por su Juan.

Y aquí termino de cantar este corrido
de Juan ranchero, charrasqueado y burlador
que se creyó de las mujeres consentido
y fue borracho, parrandero y jugador.

El pepino enamorado
Informó: María Eugenia Orozco García, setenta años. Lo aprendió de Irma Gordillo, compañera de primaria. Todos los viernes les hacían cantar una canción en segundo año de primaria, alrededor de 1958. Recogió: Fernando A. Morales Orozco el 3 de diciembre de 2020.

Voy a cantarles un corrido muy mentado
lo que ha pasado allá en la Hacienda de la Flor
la triste historia de un pepino enamorado
y una lechuga que era novia de un frijol.

Juan se llamaba y le apodaban Charrasqueado
era abusado y valiente en el amor
a las verduras más bonitas se llevaba
de aquellos campos no quedaba ni una flor.

Un día domingo que se andaba emborrachando
los jitomates le corrieron a avisar:
«Cuídate, Juan, que por ahí te andan buscando
son muchos nabos no te vayan a matar».

No tuvo tiempo de correr pues tenía un callo
chayote en mano se le echaron de a montón
—No soy cobarde —les gritaba— y soy buen gallo
—cuando un ejote traspasó su corazón.

En la hortaliza las mujeres van llorando
las verdolagas aconsejan y se van
y por los cerros chiles verdes van bajando
al pepinillo que lo llevan a enterrar.

Y aquí termino de cantar este corrido
de aquel pepino que era muy vacilador
que se creyó de las verduras consentido
y en la hortaliza le quitaron lo hablador.

Juanita de la Torre. También interviene María Luisa Vera. Entrevista de Claudia Avilés Hernández, en el Primer Festival Campesino en Plazuela, Rioverde, San Luis Potosí; 7 de septiembre de 1996. Datos de las informantes: Juanita de la Torra, *ca*. 65 años, animadora de la Comunidad Eclesiástica de Rioverde, ama de casa, costurera, estudios de enfermería. María Luisa Vera, *ca.* 48 años, miembro de la Cofradía de las Magdalenas, Aprendió la parodia de «Juan Charrasqueado» en unas jornadas de catecismo. Transcripción de Claudia Avilés Hernández.

Voy a cantarles la canción de las verduras,
lo que ha pasado en la hortaliza de Zenón,
donde verduras, jitomates y lechugas
revientan fuerte con un suave vacilón.

Una lechuga que se tiene perfumada,
de un chile verde ella pues se enamoró,
pero un chayote que también la enamoraba,
al chile verde de muerte lo amenazó.

Un día domingo que se fueron al mercado,
al chile verde le corrieron a avisar
que se cuidara porque lo andaban buscando,
cinco chayotes lo querían escabechar.

No tuvo tiempo de meterse a la canasta,
ejote en mano se le echaron de a montón;

él les gritaba —soy picante y muy relleno—
cuando un ejote le llegó por el pulmón.

En la cocina lloran tristes las cebollas,
todas las papas se aconsejan y se van,
y por el cerro los nopales van bajando
a un chile verde que lo llevan a enterrar.

Nava L., E. Fernando, Claudia Avilés Hernández, Rafael Velasco Villavicencio y Juan Antonio Pachecho (1998). «El corrido», en *Voces y cantos de la tradición: textos inéditos de la fonoteca y archivo de Tradiciones Populares*, ed. de Yvette Jiménez de Báez. México; El Colegio de Mexico, pp. 137-140. https://doi.org/10.2307/j.ctv47w7wq.12

El pepino enamorado
Sergio Eduardo Fierro Moreno, «El pepino enamorado», en El Pepino Enamorado | PDF (scribd.com)

El profesor Fierro Moreno, según el perfil de Scribd, sube documentos pertenecientes al Colegio Gimnasio Moderno Infantil, en Ibagüé, Colombia. La profesora de primaria que creó el material originalmente se llama Diana Paola Rodríguez Monsalve.

Esta es la historia de un pepino enamorado
que fue valiente y arriesgado en el amor
a las verduras más bonitas se llevaba
y en aquellos campos no quedaba un coliflor…

Un día domingo en que se andaba paseando
las habichuelas le corrieron a avisar:
«Cuídate, Pepe, que por ahi te andan buscando
son los tomates que te vienen a matar…».

No tuvo tiempo de montar en su canasto
cuando una arveja atravesó su corazón…
en la cocina la cebolla está llorando
y la remolacha moradita de dolor.

El pepino enamorado
Youtube de Dayana Duque, «Video Pepino enamorado», Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=70EIJXYGyZo (consultado el 3 de noviembre de 2022).

Esta es la historia de un pepino enamorado
que era valiente y arriesgado en el amor
a las verduras más bonitas se llevaba
en esos campos no quedaba un coliflor.

Un día domingo que se andaba emborrachando
hasta su casa lo vinieron a buscar:
«Cuídate, Pepe, que por ahi te andan buscando
cinco tomates, no te vayan a pelar».

No tuvo tiempo de montar en su canasto
cuando una arveja atravesó su corazón
en la cocina la cebolla está llorando
la remolacha, moradita de dolor.

Y aquí termino de cantar este corrido
del buen pepino que con nada maduró
que se creyó de las verduras consentido
y era valiente y arriesgado en el amor.

Youtube de Marisela Ríos. «Pepino enamorado» Canta Gab"s. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=WKPy5D2jGIY (consultado el 31 de mayo de 2023).

Esta es la historia de un pepino enamorado
que era valiente y arriesgado en el amor
a las verduras más bonitas se llevaba
y en los campos no dejaba un coliflor.

—Don Pepino que por ahí te están buscando
que los tomates no te vayan a matar—

no tuvo de mont… de esconderse en su canasto
cuando una arveja atravesó su corazón.

La cebolla está llorando en la cocina
y la remolacha está amarilla del dolor
esta es la historia de un pepino enamorado
que fue valiente y arriesgado en el amor.

Las verduras
Chalo González, el Piporro II, el mejor imitador de Eulalio González el Piporro. «Las verduras». Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=rfcD1pZtFnY (consultado el 31 de marzo de 2023).

Voy a cantarles la historia de las verduras
de la hortaliza que tenía don Nicanor
donde cebollas, chiles verdes y lechugas
se rebanaban un sabroso vacilón.

Una lechuga se encontraba enamorada
de un chile verde que era muy vacilador
pero un chayote muy coqueto y condenado
a la lechuga le pagaba con traición.

Un día domingo que se fueron al mercado
al chile verde le corrieron a avisar:
«Cuídate, chile, que por ahí te andan buscando
unos ejotes te quieren escabechar».

No tuvo tiempo de meterse a la canasta
ejote en mano se le echaron de a montón
—Yo soy buen chile —les gritaba— y estoy relleno
—cuando un chayote le llegó por el pulmón.

Aquí termino de cantar este corrido
del chile verde que era muy vacilador

que se creyó de las lechugas consentido
que fue buen chile, parrandero y juguetón.

La historia de las verduras
Los Tremendos Rancheritos, «La historia de las verduras». Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=-V5ZM9xKPRw (consultado el 31 de marzo de 2023).

Voy a cantarles la historia de las verduras
de la hortaliza que formó don Nicanor
del chile verde, los tomates y cebollas
se reventaban un sabroso vacilón.

Una lechuga se encontraba enamorada
de un chile verde que era revacilador
pero un chayote muy borracho y parrandero
a la lechuga le pagaba con calor.

Un día domingo que se fueron al mercado
al chile verde le corrieron a avisar:
«Cuídate, chile, que por ahi te andan buscando
cinco chayotes te quieren escabechar».

No tuvo tiempo de meterse a la canasta
ejote en mano se le echaron de a montón
él les gritaba: «Estoy bien verde y soy muy macho»
cuando un camote le llegó por el pulmón.

En la cocina la cebolla está llorando
todas las papas se aconsejan y se van
y por el cerro los nopales van bajando
al chile verde que lo llevan a enterrar.

Aquí termino de cantar este corrido
de la hortaliza que sembró don Nicanor

del chile verde, los tomates y cebollas
se reventaron un sabroso vacilón.

El corrido de las verduras
Durante la visita del secretario general del SICA, ingeniero Hugo Martínez, a la Zona Fronteriza Lenca, ubicada entre El Salvador y Honduras, se realizó el 6 de febrero de 2014 una Feria de la Seguridad Alimentaria y Nutricional en el municipio de Cabañas, La Paz, Honduras. En esta feria, el pequeño Alex López, habitante del municipio de Opatoro, del departamento de La Paz, cantó una canción titulada «El corrido de las verduras», en la que los protagonistas son diferentes tipos de verduras, hortalizas y legumbres.

Youtube de Presanca. «El corrido de las verduras». Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=aRV_ohE4TyE (consultado el 31 de marzo de 2023).

Voy a contarles el corrido"e las verduras
de una hortaliza que tenía doña Leonor
de una lechuga consentida, enamorada
de un chile verde que era un vacilador

Y el pataste muy peludo y espinoso
a la lechuga se dispuso a enamorar
el chile verde se sentía muy ofendido
y a la cantina lo mandaron a citar

Un día domingo que se andaba emborrachando
a la cantina lo mandaron avisar:
«Cuídate chile que por ahí te andan buscando
cuatro camotes, dos ejotes y un pipián».

No tuvo tiempo de subir a la canasta
de ejote a mano se le echaron de a montón
él les decía: «Soy muy chile y soy muy macho»
cuando un frijol le atravesó su corazón.

En aquel cerro están llorando las bichuelas
mientras las papas se acojan y se van
en la cocina están llorando las cebollas
por el chile verde que lo llevan a enterrar.

Y aquí termino de cantar este corrido
de una hortaliza que tenía doña Leonor
de una lechuga consentida, enamorada
de un chile verde que era un vacilador.

Referencias

Altamirano, Magdalena (2007). «De la copla al corrido: influencias líricas en el corrido mexicano tradicional», en Aurelio González (ed.), *La copla en México*. México: El Colegio de México, pp. 261-271. https://www.jstor.org/stable/j.ctvhn07z8.19 (Consultado el 13 de junio de 2023).

Bazán, Rodrigo (2015). «Incógnitos, travestidos y charrasqueados: cómo identificar a un seductor cantado», en Claudia Carranza y Mercedes Zavala (eds.), *Los personajes en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*. México: El Colegio de San Luis, pp. 101-113.

Cortázar, Ernesto (dir.) (1948). *Juan Charrasqueado*, México: Filmadora Chapultepec.

González, Aurelio (1988). «¿Cómo vive el corrido mexicano? ¿Quién canta corridos? ¿Quiénes cantaron corridos?», *Caravelle* núm. 58, pp. 23-30. https://www.jstor.org/stable/40853356 (Consultado el 13 de junio de 2023).

González, Aurelio (2015). *El corrido. Construcción poética*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

González, Aurelio (2020). «Lágrimas, risas y burlas. Formas y función en el corrido», en Mercedes Zavala, Danira López y Claudia Carranza (coords.), *Reír y llorar. Lo trágico y lo cómico en formas narrativas de la tradición oral de México*. México: El Colegio de San Luis, pp. 151- 175.

Nava L., E. Fernando, Claudia Avilés Hernández, Rafael Velasco Villavicencio y Juan Antonio Pacheco (1998). «El corrido», en Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Voces y cantos de la tradición: textos inéditos de la fonoteca y archivo de Tradiciones Populares*. México: El Colegio de México.

Vallejo, Irene (2021). *El infinito en un junco. La invención de los libros en el mundo antiguo*. Madrid: Siruela / Penguin Random House.

Zavala Gómez Del Campo, Mercedes (2018). «La lírica infantil mexicana actual: una reelaboración lejos del papel o *vino nuevo en odres viejos*», en Gloria Chicote, Mariana Masera y Verónica Odile (coords.), *Lyra mínima de la voz al papel: difusión oral y escrita de los géneros poéticos populares*. Morelia: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 389-413.

LOS OTROS VIAJES DE TELÉMACO: RECURSOS, FUNCIONES E INTERTEXTUALIDAD EN DOS ALELUYAS DEL SIGLO XIX

Mayra Patricia Castañón Dávila
(El Colegio de San Luis)

¡Télemaco! Ya no te cumple mostrar vergüenza en cosa alguna, habiendo atravesado el Ponto con el fin de saber noticias de tu padre: cuál tierra lo tiene oculto y qué suerte le ha cabido.
Homero, La Odisea

En el contexto de los impresos populares, existen diversos ejemplos que logran ser un puente entre la literatura culta y la literatura de masas y que logran conciliar, mediante el texto y la imagen, un equilibrio entre el mero entretenimiento y la instrucción. Sin embargo, la aseveración anterior requiere de ciertos matices, pues tampoco se puede establecer una línea tajante que divida a la literatura de autor (también denominada como culta) de la literatura de masas (a veces también llamada popular), ya que incluso en el contexto previo, en aquel en el que la literatura popular pervivía de manera casi exclusiva en el soporte de la voz, esta aparecía recreada bajo la impronta de algún autor. Ante este escenario, entonces, se podría hablar más de una nueva forma de encuentro entre dos tipos de literatura que de una conciliación —pues al no existir división ni conflicto entre ellas, se trata más bien de un acercamiento mediante una estrategia diferente—.

Una muestra de ello es el objeto de estudio del siguiente artículo, que consiste en dos impresos populares que comparten un personaje en común, el joven Telémaco, hijo de Odiseo. El primero es *Aleluyas de el joven Telémaco* (Ferrer y compañía, 1867) y el segundo lleva por nombre *Aventuras de Telémaco* (Imprenta de Ignasi Estivill, s.a.); ambos se analizarán a partir de los elementos literarios y gráficos que los componen, así como de sus funciones —tanto lúdica como publicitaria— y el contexto en el que fueron publicados (la España de mediados del siglo

XIX). Asimismo, se revisarán los vínculos intertextuales entre el primer aleluya (el de la imprenta de Ferrer) y la obra de teatro de la cual toma el argumento: *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco. En este sentido, se estudiarán las semejanzas y diferencias entre ambos textos, sobre todo en lo que se refiere a personajes, tono, temas, motivos y recursos poéticos (ya que ambas composiciones están escritas en verso). Otras relaciones intertextuales que serán exploradas son las existentes entre los aleluyas y la novela *Aventuras de Telémaco* (1699) de François Fénelon, así como con el referente clásico de *La Odisea* de Homero.

Telémaco: las raíces de un personaje

En primer lugar, se describirá el origen de Telémaco como personaje, sus principales características y su tránsito por diversas y distintas obras de la literatura, hasta llegar a los dos aleluyas del siglo XIX: *El joven Telémaco* y *Aventuras de Telémaco*.

El origen de Telémaco se remonta a su aparición en *La Odisea* de Homero (s. VIII a. C.). Si bien los lectores se suelen centrar en las aventuras de Odiseo en su retorno a Ítaca, suele olvidarse la presencia de su hijo Telémaco, que, aunque secundario, también emprende un viaje para buscar a su padre debido al constante asedio de los pretendientes a su madre y a la disminución de los bienes paternos. Esta acción resulta de vital importancia, pues en ella se sintetizan, por un lado, la añoranza del hijo por su padre; y por el otro, la necesidad de restablecer el orden que se ha roto con la irrupción de los pretendientes en el hogar de su familia. Como explica M. I. Finley (2014: 104), Telémaco se encuentra ante una doble situación que debe solucionar de inmediato, instado, por supuesto, por la diosa Atenea. Cabe recordar las palabras que dirige Telémaco en el ágora a los ancianos, previo a su partida:

> Ahora sabrás que quien ha reunido al pueblo fui yo, que me hallo sumamente afligido. Ninguna noticia recibí de la vuelta del ejército, para que pueda manifestaros públicamente lo que haya sabido antes que otros, y tampoco quiero exponer ni decir cosa alguna que interese al pueblo, sino un asunto particular mío, la doble cuita que entró por mi casa. La una es

> que perdí a mi excelente progenitor, el cual reinaba sobre vosotros con la suavidad de un padre; la otra, la actual, de más importancia todavía, pronto destruirá mi casa y acabará con toda mi hacienda (Homero, 1999: 37).

Ante esta circunstancia, Telémaco es consciente de sus capacidades y limitaciones, sabe que no posee experiencia en la guerra y que su juventud a menudo le resulta contraproducente para emprender la misión de alejar a los pretendientes de Penélope. Aunque esta situación no se hace explícita en las obras posteriores basadas en el personaje de Telémaco (ni en Fénelon, Blasco o en los aleluyas) aparece quizá como una condición implícita, condición que lo lleva a necesitar la compañía de Atenea, personificada como Mentor, para que le guíe y le dé consejo en la travesía de la búsqueda de su padre. La compañía de Mentor aparece, ante este escenario, como una condición necesaria, pues Telémaco no puede emprender el viaje solo; en este sentido, cabe recordar que una de las condiciones del viaje del héroe es la ayuda de un ser sobrenatural o divino, la mayoría de las veces.[1]

Antes de continuar, resulta pertinente hacer una aclaración sobre la caracterización de Telémaco hecha a partir de las tres obras seleccionadas (*La Odisea* de Homero, *Aventuras de Telémaco* de Fénelon y *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco) para posteriormente compararla con la de los aleluyas. En este sentido, la selección de rasgos no pretende ser exhaustiva, así como tampoco el análisis comparativo de motivos (entendidos como acciones a partir de las que se estructura el relato), ya que esto requeriría de un trabajo aparte debido a la extensión y a los objetivos del presente trabajo. Por ello, solo se hará una caracterización general de Telémaco a partir de los rasgos que comparte en las obras ya mencionadas, con el objetivo de identificar qué cualidades hicieron que Telémaco perviviera como personaje a lo largo de los siglos mediante diversas recreaciones literarias.

[1] Al respecto, puede traerse a cuento la reflexión que hace Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (2014: 84): «Para aquellos que no han rechazado la llamada, el primer encuentro de la jornada del héroe es con una figura protectora (a menudo una viejecita o un anciano) que proporciona al aventurero amuletos contra las fuerzas del dragón que debe aniquilar».

En *La Odisea*, Telémaco aparece como un joven dubitativo y tímido que triunfa gracias a la ayuda y sabiduría de Atenea. En más de una ocasión se alude a su poca experiencia como gobernante y a su nulo conocimiento de la guerra. A grandes rasgos, en la obra se narran las andanzas de Telémaco por Pilo y Esparta, donde visita a Néstor y a Menelao, respectivamente, con la esperanza de obtener noticias sobre su padre. Sin embargo, pasa una larga estadía en la tierra de Menelao, hasta que Atenea le indica que debe regresar a Ítaca, pues está previsto por los dioses que padre e hijo se reencuentren y recuperen su casa de manos de los pretendientes de Penélope.

En este sentido, desde *La Odisea* se establece un paralelismo del motivo del viaje en dos personajes: Odiseo y Telémaco. Sin embargo, el viaje se efectúa en sentido inverso, ya que uno quiere regresar a Ítaca con su familia y el otro sale de Ítaca para buscar a su padre. De alguna forma, ambos buscan reestablecer el orden alterado por la guerra de Troya.
Más allá de la diferencia genérica entre las obras literarias (epopeya, novela y teatro), existen algunas particularidades en la manera como ambas obras tratan la caracterización de Telémaco y las situaciones a las que se enfrenta. En primer lugar, la trama, pues si bien todas coinciden en el viaje que realiza Telémaco para encontrar a su padre Odiseo, el desarrollo de dicho viaje resulta distinto, pues en *La Odisea* solo se narra la llegada de Telémaco a las tierras de Néstor y de Menelao, mientras que en la novela de Fénelon la historia comienza *in media res*, esto es, a partir del momento en que Telémaco y Mentor llegan a la isla de Calipso, donde empiezan a narrar su historia y el motivo de su viaje. Aquí se puede notar una diferencia fundamental entre ambas obras, pues en *La Odisea* no se menciona que Telémaco llegue a la isla de Calipso o a la de Circe (lugares que resultan cruciales en el recorrido de Odiseo); sin embargo, en la obra de Fénelon este lugar adquiere una importancia capital, pues, además de ser el lugar de llegada de Telémaco y Mentor, es el lugar donde el joven le narra sus hazañas a la diosa Calipso. Esta, fascinada por el joven y por su narración, busca que Telémaco se quede con ella (para la cual además pide ayuda a la diosa Afrodita). Después de una serie de intrigas y acontecimientos, tanto el hijo de Odiseo como su tutor logran escapar de la isla; no obstante, el escapar de ahí representa apenas el inicio de una nueva serie de aventuras, ya que llegan a otros sitios, donde se

enfrentan a otros retos (como participar en guerras, establecer alianzas, ayudar a reyes e incluso descender al inframundo en busca de Odiseo). Esta diferencia resulta fundamental, pues la recreación de la historia de Telémaco hecha por Eusebio Blasco se centra en el pasaje de la isla de Calipso, especialmente en la sucesión de enredos que se dan a partir del enamoramiento de Calipso y todos los ardides que realiza para conseguir que Telémaco se quede en la isla.

Este hecho no deja de ser curioso porque demuestra, en primer lugar, la evolución de la historia de Telémaco a partir de la selección de pasajes específicos, y en segundo, que dicha especificidad responde a las funciones asignadas a cada una de las recreaciones. A estas alturas, poco importa la fidelidad al argumento original (el de *La Odisea*), en su lugar, importa analizar la selección y función de ciertos pasajes, así como la modificación de las características de los personajes a partir de dicha refuncionalización y pensar en cómo estos rasgos llegan, con mayor o menor éxito, a un documento de dimensiones tan específicas como el aleluya de mediados del siglo xix.

A propósito de dicha refuncionalización, resulta pertinente hacer una aclaración sobre la función de las obras y sobre cómo esto determina, en gran medida, el tono que estas adquieren. En el caso de las *Aventuras de Telémaco*, el lector se halla ante una obra concebida como un instrumento de formación para el sucesor de Luis XIV (el duque de Borgoña) y, por tanto, de carácter didáctico. Esto destaca el tono serio y formativo de la obra, el cual perviviría, incluso, en las traducciones al castellano que circularon durante los siglos xviii y xix en España. Como ejemplo, tomemos el siguiente fragmento de la introducción «Fenelón y Telémaco» realizada por Mariano Antonio Collado a su traducción del año 1843:

> Mas parece inútil detenerse a hacer su elogio: baste decir es una obra maestra que se aprende en Europa de memoria hace más de dos siglos: que es el libro de los reyes y de los pueblos: escrito para la educación de un príncipe, ha servido para educar a la gran familia humana; y cuando el arzobispo de Cambray introdujo en su obra las previsiones de su política liberal y los derechos de los pueblos, como los deberes de los reyes, era muy remota la época de que a más de una admirable utopía, llegara a ser una realidad. Omitiremos, pues, el elogio del Telémaco que nunca pudiera alcanzar

> a su mérito: ¿qué puede decirse de un libro que a la vez nos ofrece un código político digno de Montesquieu, un poema que puede decirse obra de Homero; libro a propósito para los niños, de historia para los adultos, novela, en fin, para entretener a todos, y catecismo político para los reyes? Todas las pasiones nobles se hallan retratadas con su más bello colorido en la obra de Fénelon, y al mismo tiempo se encuentra en ella el modo de establecerse y acabarse los imperios, fundarse las ciudades y dictarse las leyes; y al seguir al sabio Mentor en su marcha profunda, compadecemos a Calipso y experimentamos cierta simpatía amorosa hacia la tierna Eucharis. En su parte dramática ¿puede darse cosa que más afecte que la historia de Filoctetes? Como poema ¿qué cosa más grande que el regreso de Ulises, ese bello trozo que parece haberse arrebatado a la Odisea? ¿Y qué ficción podrá comprender más moral ni afectar más el corazón humano que la de ver conducido a Telémaco por la sabia Minerva a la morada de Plutón, entre los manes felices de los Elíseos y a los más acerbos tormentos del averno? En cuanto al lenguaje, es el autor del Telémaco uno de los primeros maestros de la lengua francesa por haberle dado gracia y melodía no acostumbradas. La ha vestido de la toga romana y del manto griego; pues a la manera que suavizó el carácter del duque de Borgoña sin exceso ni violencia, así ha hecho obedecer a la lengua rebelde, especialmente en las Aventuras de Aristonoo, escrita con la mayor perfección y de la manera más ateniense.[2]

La cita anterior condensa, en gran medida, el objetivo de la obra, así como propone una pista sobre la recepción de la obra en la España del siglo XIX, situándola como una obra didáctica al tiempo que le concedía un gran valor estético, hecho por el cual compara uno de sus fragmentos con uno de *La Odisea*. El tipo de un lenguaje serio que ensalza y ennoblece las acciones de los personajes, así como los múltiples consejos y reflexiones de Mentor, contribuyen a generar el efecto de una novela de formación.

A pesar de los rasgos antes expuestos, de acuerdo con Juan F. García Bascuñana, desafortunada e inevitablemente hubo más de una lectura

[2] «Fenelón y Telémaco», disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aventuras-de-telemaco-seguidas-de-las-de-aristono—0/html/ffoe5ef6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_

de dicha novela, hecho que causó conflictos para su amplia difusión y que incluso llamó la atención del Santo Oficio y causaría el recelo del monarca francés Luis XVI.[3]

Pese a ello, prevalecería el tono didáctico de la obra y se llevarían a cabo numerosas traducciones, incluidas al español, lo cual abriría las puertas de la España del siglo xviii a la obra de Fénelon, y la convertiría en una lectura obligada para los integrantes de las familias de clase alta, ya fuera como libro de aprendizaje de francés o como libro de lectura en su traducción.

A su vez, resulta posible identificar un tono jocoso y lúdico de la obra de Eusebio Blasco; destaca, para empezar, la selección concreta de un pasaje de la novela de Fénelon, el de la isla de Calipso; a partir de él, se desarrolla una comedia donde todos los personajes son más o menos irreverentes, con excepción de Mentor, quien siempre conserva la sabiduría y la prudencia, y donde aparecen numerosas referencias de actualidad (como nombres de publicaciones periódicas o de canciones populares),[4] las cuales se trasladaron también al aleluya *El joven Telémaco*. Este carácter meramente lúdico se reafirma en el *post scriptum* que incluye la edición de la Imprenta de R. Labajos, en el que el autor dice:

[3] García Bascuñana menciona lo siguiente: «De hecho, se puede afirmar sin reparos que el *Telémaco* fue leído y mucho en España en el siglo xviii, como sugiere Álvarez Barrientos, y nosotros mismos hemos podido comprobar al acercarnos a su difusión en nuestro país en el siglo xviii. De ahí que los censores del Santo Oficio no dudaran, llegado el momento (en 1771), en condenar una obra que en principio no tenía que plantear problemas de difusión dado que su autor era un reputado eclesiástico —aunque es cierto que con problemas con la ortodoxia católica debido a algunas de sus posiciones, consideradas heterodoxas a raíz de la polémica sobre el quietismo—. Se podría pensar sobre todo en razones políticas para intentar entender ese rechazo de la obra de Fénelon, puesto que desde el primer momento de su publicación en 1699 provocó una reacción airada de Luis xiv, que veía tras ese libro destinado a la educación del que estaba llamada a sucederle, su nieto el duque de Borgoña, una crítica más o menos encubierta a su forma de gobernar» (2015: 278).

[4] Compárese, por ejemplo, el fragmento de la obra:

Calipso. *(Con mucha dulzura.)*
¿Qué lees?
Mentor. *(Con sequedad.)*
El Cascabel.
Calipso. ¿Quisieras prestarme oídos?
Mentor. No, porque no tengo más que estos, y los necesito»

con el pareado del aleluya «18) Mentor es constante y fiel / en leer El Cascabel». En ambos, se hace referencia al periódico *El Cascabel*, publicado en Madrid entre 1863 y 1877.

> Mucho tiempo hacía que mi íntimo amigo Francisco Arderius y yo pensábamos en la necesidad que se sentía en Madrid de un teatro dedicado exclusivamente a la caricatura. Hoy la idea está realizada y el éxito ha superado nuestros deseos merced a la buena acogida del ilustrado público de Madrid, que al aceptar el género tal como se le ha ofrecido y al comprenderlo tal como es, ha animado con su constante y decidido apoyo a la empresa y a los autores dramáticos, para que una y otros le ofrezcan en lo sucesivo obras del género cómico exagerado, sin más pretensiones que la de divertir al espectador. Cuando Arderius me indicó que había tomado el teatrito de Variedades, que pensaba titularle de Los Bufos Madrileños, y que deseaba que yo le escribiera la primera obra, emprendí la tarea con grande temor, porque la iniciativa me parecía expuesta. Todo dependía de la actitud que tomara el público ante la novedad del espectáculo. El público no ha podido ser más amable y sería una ingratitud de mi parte no darle un millón de gracias, al mismo tiempo que al empresario, a mi querido compañero, el maestro Rogel, y a los distinguidos artistas que han ejecutado mi pobre obra (Blasco, 1866: 73).

Esta aclaración sobre la naturaleza de la obra de Blasco confirma y brinda más información sobre la evolución de la trama y el personaje de Telémaco, la cual ya no está al servicio de la educación ni de la moral, sino al del mero divertimento. En este caso, se cambia la construcción del protagonista y se le convierte en un joven despreocupado e irreverente que, aunque sigue buscando a su padre, se involucra en una relación amorosa con la ninfa Eucaris en cuanto llega, a causa de un naufragio, a la isla de la diosa Calipso. Solo para dar una idea del cambio de tono, basta comparar el sufrimiento de esta al ser abandonada por Odiseo, dolor que se alivia ante la posibilidad de que Telémaco ocupe su lugar; no obstante, mientras «compadecemos a Calipso» en la obra de Fénelon, en la de Blasco mueve a risa su obstinación por el joven, al tiempo que muestra su complejidad en tanto que diosa inmortal, a la vez que también es partícipe de emociones meramente humanas, al grado de calificársele como una «Calipso artera»[5] (Colombani, 2019: 70) que ofrece placeres e inmortalidad a los hombres que llegan a su isla. Cabe recor-

[5] Al respecto, consúltese el artículo «Calipso. Los ofrecimientos de la ninfa: muerte, memoria y deseo. Una lectura antropológica del Canto v de *Odisea*» (2019) de María Cecilia Colombani.

dar, además, que Mentor es consciente de ello en todo momento[6] y por eso advierte constantemente a Telémaco.

Volviendo al personaje principal, ya desde *La Odisea* se configura la personalidad de Telémaco, así como la transformación de un joven temeroso y preocupado por el bienestar de su hogar y familia (Penélope y Odiseo) a su posterior evolución a un hombre prudente que puede tomar decisiones sobre su destino. Lo que en *La Odisea* coincide con los

[6] Calipso. Yo tengo un corazón.
Mentor. Yo tengo otro.
Calipso. Pero el mío
sufre y espera anhelante
satisfacer su capricho.
Telémaco me ha flechado;
desde el punto en que le he visto
he olvidado a su padre
si es que en mí cabe el olvido,
y lo que al padre debía
voy a pagárselo al hijo.
Tú que á Telémaco guías,
tú que riges sus destinos,
haz que a mi pasión naciente
rinda desde hoy su albedrío.
Mentor. ¡Ahora salimos con eso!
diosa, tú, por lo que miro,
eres capaz de albergar
en tu pecho a veinticinco!
No ha de ser ese muchacho.
Calipso. ¡Habla!
Mentor. Está comprometido.
Yo velo por él, sus pasos
por mar y por tierra sigo,
vamos buscando a su padre
que anda por ahí escondido,
y hasta que no le encontremos
no puede casarse el chico.
No te alteres ni principies
a darme voces y gritos,
es todo inútil; comprendo
que usarás mil artificios,
porque eres hábil y artera
y nunca has jugado limpio;
pero mientras yo esté alerta
no podrás sacar partido (Blasco, 1866: 19).

designios divinos de Atenea, en este caso, en la obra de Fénelon se convierte en consejo y en guía, igual de Atenea, pero mediante la imagen de Mentor. Al final, la diosa interviene en las reflexiones y elecciones del joven Telémaco y, por tanto, lo orienta en sus periplos. En Blasco, sin embargo, aparece como un joven despreocupado que se deja llevar por las circunstancias, el naufragio lo conduce a los brazos de Eucaris, para después llevarlo de regreso a su tierra natal con su familia y la ninfa de la que se ha enamorado.

En el siguiente apartado podrá observarse cómo se traspasa esta caracterización a las aleluyas, qué rasgos narrativos prevalecen, así como algunos recursos gráficos y textuales que posibilitaron la vigencia de la historia del joven Telémaco.

Los aleluyas: imagen y palabra

En términos generales, un aleluya es un pliego impreso en una hoja de papel de baja calidad de aproximadamente treinta por cuarenta centímetros, en el que mediante

> imágenes, generalmente 48 viñetas o escenas (distribuidas en 8 filas de 6 viñetas) y un pequeño texto supeditado a ellas (en la mayor parte de los casos escrito en unos pocos versos rimados), se narra un acontecimiento destacado —histórico, social o político—, una biografía, la historia contenida en un romance o en una obra literaria conocida, o se habla de personajes diversos (santos, soldados, protagonistas literarios, animales), o se describen juegos y actividades lúdicas, costumbristas o didácticas, en un amplio y dispar repertorio temático esencialmente visual (Cerrillo y Martínez, 2012: 15).

De acuerdo con Jesús Ma. Martínez González (2012: 6-7), los aleluyas pertenecen al grupo de impresos llamados «pliegos de imágenes ordinarios», en concreto, al de los «pliegos canónicos ordinarios narrativos o expositivos».[7]

[7] «Y así, por sus características formales, contenidos, funcionalidad y tamaño, pueden diferenciarse, al menos inicialmente, tres grandes grupos: A. El primero es el constituido por los

Salvador García Castañeda (2011: 190) explica que el aleluya tiene, de acuerdo con Gayano i Lluch, cuatro periodos de existencia: 1) de consolidación, de 1578 a 1749; 2) de transición, de 1750 a 1857; 3) de apogeo, de 1858 a 1897; 4) de desuso, de 1898 a 1936. Al respecto, también menciona que la mayoría de los aleluyas de temas literarios proviene del periodo de 1858 a 1897, el cual muchas veces se vio nutrido por las propias ilustraciones o motivos gráficos de las obras ilustradas (principalmente de las novelas). No obstante, en el caso de los aleluyas aquí analizados no se encontraron correspondencias iconográficas con *Les Aventures de Télémaque* ni con *El joven Telémaco*, ya que no se tiene noticia de ediciones ilustradas, o por lo menos no de las ediciones consultadas para la presente investigación.

Antes de continuar, cabe hacer un par de precisiones sobre los dos aleluyas, para lo que se utilizarán las siguientes siglas para identificarlos: 1) ADT (*Aventuras de Telémaco*, s.a.) para el impreso basado en la novela francesa *Aventuras de Telémaco* (1699) de François de Salignac de la Mothe Fénelon y 2) EJT (*El joven Telémaco*, 1867) que se basa en la obra de teatro homónima (1866) de Eusebio Blasco.

De manera general, ambas obras se centran en el viaje de Telémaco, quien sale en busca de su padre, Odiseo, motivado por el constante asedio de los pretendientes a Penélope y por el consejo de la diosa Minerva.

A continuación, se presentará una comparación del estilo de ambos aleluyas a partir de los siguientes parámetros: estilo (gráfico y textual), caracterización y desarrollo de personajes y función de los impresos. Como objetivos específicos, resulta indispensable presentar las obras de las que provienen los aleluyas, sus características principales, así como sus semejanzas y diferencias (temáticas, formales, de estilo y tono), ya que esto será útil para el análisis comparativo de los impresos.

---

denominados PLIEGOS DE IMÁGENES ORDINARIOS. Son las hojas de aleluyas españolas, las estampas de Epinal francesas, las *Bilderbogen* alemanas o los *centspreten* de los Países Bajos. Su funcionalidad práctica será, principalmente, la instrucción y el entretenimiento, y la carga instructiva o lúdica que conllevan se incluye explícitamente en los lenguajes icónicos y textuales presentes en ellos. 2. Estaría formado por cuatro tipos de impresos: A.1 Pliegos canónicos ordinarios narrativos o expositivos. A.2 Pliegos para recortar y jugar (recortables): soldados, teatros, sombras chinescas y títeres. A.3 Pliegos de santos y otras imágenes o escenas religiosas. A.4 Otros: Juegos (p. e. La Oca), linterna mágica, para colorear, etc. (Martínez, 2012, pp. 6-7).

Al respecto, un concepto útil para establecer las relaciones entre texto e imagen en los impresos populares, en general, y en los aleluyas, en lo particular, es el de imaginatura, entendido por Jean-François Botrel como

> la expresión con imágenes, de manera exclusiva o predominante, de alguna idea o historia en soportes varios, para una lectura e interpretación *sui generis*. Un objeto bastante distinto de la ilustración gráfica, ya que de tener un carácter subalterno o subsidiario, en la imaginatura, la imagen se vuelve el elemento principal y definitorio.Dicha imaginatura puede ser de creación ex nihilo o de adaptación vía una traducción o interpretación gráfica de un texto (un iconotexto), una como transmutación con otro código expresivo (2012: 214).

El concepto propuesto por Botrel resulta de gran utilidad para comprender el funcionamiento de un impreso popular tan diverso como el aleluya, pues si bien este puede crearse a partir de la nada (de una narración de reciente invención, por ejemplo), también aplica para la adaptación o interpretación gráfico-textual de una obra ya existente (como es el caso de las obras aquí revisadas). Ante este escenario, resalta que en los aleluyas ningún contenido es más relevante que el otro, tanto imagen como texto son dos componentes esenciales del discurso en la medida en que ambos componen un todo que vuelve inteligible la historia y que construye una narrativa, así como a los personajes —aunque a estos últimos de forma más somera algunas veces—.

Se puede afirmar, entonces, que en los aleluyas existen dos grados de unión y funcionamiento de la imagen y el texto: de coexistencia —donde palabra e imagen conviven en un mismo espacio— y de interreferencia —debido a que existe una relación de referencia mutua— (Kibédi, 2000: 120). En las dos imaginaturas de Telémaco resulta visible ese vínculo entre la imagen y el texto, al grado de que no se puede comprender lo uno sin lo otro; sin embargo, no basta mencionar esta relación a partir de su sola existencia, pues resulta indispensable estudiar ambos elementos por separado y fusionados para constatar dichas condiciones. Para ello, se podría hablar del establecimiento de un lenguaje pictórico y uno poético que funcionan a la par.

Respecto al lenguaje pictórico, los aleluyas contienen múltiples imágenes, acomodadas de manera secuencial, que construyen una historia.[8] Si bien se ha insistido en que el carácter de estas imágenes no es autónomo, es decir, no puede explicar por sí mismas la narración, sí contiene elementos que construyen un lenguaje identificable y decodificable por los lectores del siglo XIX, expresado en lo que Botrel denomina códigos expresivos.[9] Asimismo, el aleluya contiene elementos quinestésicos y proxémicos que se encargan de dar información adicional sobre las emociones o los espacios en los que se ven inmersos los personajes. Algunos ejemplos de lo anterior se observan en los aleluyas ADT y EJT:



Fuente: Tomada de https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-TAB-B-00725-00173/1



Fuente: https://www.cervantesvirtual.com/obra/aleluyas-de-teatros-el-joven-telemaco/

[8] «De ahí una narración a base de una sucesión ordenada de imágenes hieráticas, como en los cuadros vivos (*tableaux vivants*), correspondientes a unos momentos o situaciones, con permanentes elipsis no subsanables por un narrador gráfico cuyos recursos resultan mucho más limitados que para su homólogo textual» (Botrel, 2012: 223).

[9] Botrel (2012: 222-223) menciona que «los códigos expresivos de la visualización suponen, por ejemplo, la atribución de una corporeidad y figura (incluso evolutiva) a los protagonistas y personajes para su correcta identificación, y una materialidad visual a los objetos u otros elementos del paisaje. Para expresar las posturas y los sentimientos, el artista tiene que valerse de un código gestual fundamentalmente analógico (un cuerpo tumbado remite a la idea de sueño o muerte, coger el cielo con las manos equivale a dolor o desesperación, etc.), con muy limitadas posibilidades, en la época, para expresar el movimiento, incluso con respecto al teatro con el que las historias narradas con aleluyas mantienen un evidente parecido».

En las viñetas anteriores, las escenas son semejantes: ambas representan el inicio del viaje de Telémaco con Mentor, desde el momento en que suben al barco y hasta el naufragio. A simple vista, se observa cómo el aleluya ADT sintetiza en solo dos viñetas el viaje. Si bien lo que ocurre en este no resulta demasiado relevante, cuando se contraponen las dos secuencias de los aleluyas sobresale, además de la extensión (dos y cuatro viñetas, respectivamente), el hecho de que en el aleluya EJT se dedique dos viñetas adicionales a describir las condiciones de los protagonistas después del naufragio, además de una viñeta disparatada donde se muestra a los personajes montados en dos peces, lo cual también es un claro indicio del cambio en el tono del aleluya. También se pueden comparar los versos que acompañan a las viñetas:

ADT

(2) Telémaco, con Mentor, / se embarca con gran valor.
(3) Un gran temporal sufrió, / y cerca Sicilia abordó.

EJT

(9) Va Telémaco a buscar / a su padre por el mar.
(10) Con la tormenta naufragan / y mucho líquido tragan.
(11) Como la barca perdieron / en dos peces se subieron.
(12) Con toda la ropa rota / llegan a una isla ignota.

En cuanto a recursos visuales, se observa la importancia de los espacios para situar al lector en el contexto de los personajes. Por ejemplo, en los fragmentos citados sobresalen elementos del ambiente (que reafirma además la idea del viaje y de la salida de los héroes de la tierra natal) como el mar y el cielo, así como la embarcación de la que se valen Telémaco y Mentor para su empresa. Resalta, también, el tamaño de las naves de cada uno de los aleluyas, ya que en ADT aparece un barco de mayores dimensiones, mientras que en EJT apenas se distingue una pequeña balsa en la que solo caben Telémaco y su acompañante —acaso quizá relacionado con el carácter paródico y lúdico del aleluya teatral en contraposición con el novelístico, más solemne y serio—. Dicho aspecto destaca aún más si se toman en cuenta el tamaño de los peces en que se suben Telémaco y Mentor después de que su barco se hunde con la tor-

menta («Como la barca perdieron / en dos peces se subieron»), pues el tamaño de dichos peces parece superar el de la pequeña balsa en la que navegaron al inicio. Este hecho también disminuye el carácter heroico de los personajes, trastocándolo en algo humorístico y disparatado. Este efecto se complementa, además, por el lenguaje utilizado en los pareados que acompañan a las viñetas (uso de epítetos, rima, ironía, etcétera), rasgos que se analizarán más adelante.

La representación gráfica en los aleluyas resulta de vital importancia para comprender el funcionamiento de los aleluyas y su relación con el texto base. En primer lugar, hay que entender que el impreso pasa por un proceso de selección, adaptación, interpretación y representación de dicho texto base, en este caso, de la novela de Fénelon y del drama de Blasco.

> Como escribe Joaquín Marco, los pliegos sueltos de *relaciones* teatrales de los siglos XVII y XVIII, principalmente, resumían el argumento de las comedias representadas en Madrid, en Barcelona y en los teatros de provincias, o publicaban fragmentos significativos, aptos para la recitación. Y en el XIX era frecuente poner a la venta ediciones baratas de las obras teatrales antes de su estreno en Madrid o en Barcelona para que los lectores acudieran a verlas representar si las hallaban de su agrado. A nivel popular estaban las versiones en aleluyas dedicadas también a un público no alfabetizado o cuyas posibilidades económicas no le permitían frecuentar los teatros, aunque estaba más o menos familiarizado con los nombres de los espectáculos en boga (García, 2012: 190).

Por ejemplo, uno de los rasgos que llaman la atención en que el aleluya teatral es la viñeta introductoria o de presentación que alude a la naturaleza del impreso, a la vez que es un claro indicio del género de la obra en la que se basa: «(1) EL JOVEN-TELEMACO 1. Es de los Bufos la gloria, / de Telémaco la historia». En esta introducción sintetizada en la fusión de la viñeta con el texto se otorga información sobre la obra, el personaje que aparece en ella (Telémaco), así como el lugar donde se representaba la obra (el teatro de Los Bufos en Madrid).

Hay que considerar, adicional a lo anterior, que las obras literarias de Telémaco contaban con relativa popularidad —en mayor medida la

de teatro y en menor, para esa época, la novela—, y por tanto no es de extrañar que los lectores identificaran con facilidad a qué obra aludían los aleluyas, en caso de que este conocimiento fuera necesario.

Viñeta de presentación.



Aunado a lo anterior, los aleluyas condensan en un único pliego información adicional ya no solo sobre la obra representada —entendida en términos de trama—, sino también datos extratextuales sobre la puesta en escena: los rasgos de los personajes, la vestimenta, los escenarios. No obstante, estos rasgos habrían de ser expuestos con cierta tosquedad debido a las limitaciones técnicas y de espacio de los impresos populares. A pesar de ello, «Vi è l'impressione di far prevalere l'intenzione di attestare una memoria iconografica dello spettacolo, basata solo sulla trama» (Visone, 2011: 85), además de brindar un producto atractivo que diera a conocer la obra de teatro o, en términos más simples, la historia del joven Telémaco. Por ello, los editores debían tener gran habilidad para expresar y narrar, con eficacia, en cuarenta y ocho viñetas pasajes concretos de la trama en cuestión. Asimismo, había que ordenarlas en secuencias narrativas acorde con la intención del impreso (gráficas y poéticas), de manera que se mantuviera la coherencia para que, pese al uso casi inevitable de la elipsis como recurso para suprimir información, se conservara en la medida de lo posible la esencia de la trama y algunas características de los personajes.

Dichas secuencias se construyen mediante el recurso de la cronografía, que es una «de las cuatro estrategias discursivas de presentación de personajes, objetos animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, situaciones, etc. […] Es también una estrategia discursiva» (Beristáin, 2010: p. 139).

Primeras viñetas del aleluya de *El joven Telémaco*, en las que se presenta a los personajes.



Fuente: Tomadas de: https://www.cervantesvirtual.com/obra/aleluyas-de-teatros-el-joven-telemaco/

En los aleluyas, la cronografía, a pesar de su carácter eminentemente descriptivo, se vincula con la narración mediante el uso de «verbos de acción» (Beristáin, 2010: 137) que denominan las actividades de los personajes mediante la inserción de un narrador que, además de presentar los hechos, da una cierta impresión de realidad de los hechos narrados mediante el léxico utilizado y «una relación de presuposición, en el relato clásico, entre el personaje y su ambiente ("décor") porque "la aparición del primero implica la inmediata aparición del segundo, y a la inversa"» (2010: 138) Dicho de otra forma, se establece un vínculo entre la trama narrada y descrita, el orden en que se transmite, el vocabulario utilizado por el narrador —que en este caso se apega a la forma de la obra de teatro o a la novela— y el entorno de los lectores en el cual se inserta el aleluya (ya sea el de los que estaban familiarizados con Telémaco o los que recién tenían contacto con el referente).

Sin embargo, aunque ambos aleluyas coinciden en el uso de la cronografía como recurso literario, se debe especificar que en el de la imprenta de Ferrer y compañía (basado en la obra de Blasco) se pone mayor énfasis en la caracterización de los personajes, en particular del protagonista Telémaco, a lo largo del impreso. Si bien al inicio del aleluya se incluye

una presentación —a manera de viñetas y texto— de los personajes, en algunos momentos se retoman rasgos de los personajes que tienen relevancia dentro de la narración, por ejemplo, en el caso de Telémaco tenemos los siguientes versos:

(2) Este joven que aquí ves, / Telémaco mismo es.[10]
(9) Va Telémaco a buscar / a su padre por el mar.
(15) A Eucaris con gran rubor / Telémaco hace el amor.
(17) En cuanto a solas se ven, / se juran quererse bien.
(20) Busca Telémaco allá / a su querido papá.
(23) Telémaco casi a oscuras / les cuenta sus aventuras.
(24) Dice que le gustan todas / y a Eucaris le pide bodas.
(37) Telémaco, libre ya, / se acuerda de su mamá.
(38) Así le encuentra el amor / y consuela su dolor.
(39) Le ofrece su protección / si da fe de su pasión.
(40) Telémaco se la da, / y por Eucaris se va.
(43) Hijo y padre, que se juntan, / su apellido se preguntan.
(44) Ambos relatan su historia / que la saben de memoria.
(45) Al fin se reconocieron / y un fuerte abrazo se dieron.

En estos versos se pueden identificar dos secuencias narrativas: la del joven Telémaco que busca a su padre y la de Telémaco enamorado. La primera secuencia es la que detona la historia principal de Telémaco, que abarca desde la salida de Ítaca hasta su regreso y posterior encuentro con Odiseo; la segunda tiene lugar en la isla de Calipso, donde conoce a Eucaris y tiene que librar una suerte de conflictos con la diosa Calipso para poder casarse con la ninfa. En el aleluya de Ferrer y compañía, el personaje de Telémaco se configura como un joven inexperto que decide buscar a su padre en compañía de su maestro Mentor. Si bien el marco en el que se ven envueltas las acciones de Telémaco es la búsqueda de su padre Odiseo, lo cierto es que el impreso pone particular énfasis en resaltar las peripecias ocurridas en la isla de Calipso, y por tanto, quizá con el propósito de ser más efectivo, se centra solo en este momento del viaje del joven aqueo, dejándose de lado los otros episodios mencionados en *La*

[10] Los números entre paréntesis al inicio de cada verso indican el número de viñeta en la que aparece el pareado.

Odisea. Tan es así, que también se omite la revelación de Mentor como la diosa Atenea, pues quizá resulta de poca relevancia para el aleluya. A este respecto, cabe recordar la capacidad de síntesis que debe existir en el aleluya para poder transmitir una historia en específico, de tal manera que casi se podría afirmar el triunfo de dicho impreso al poder contar, de manera más o menos eficaz, las dos situaciones a las que se enfrentan Telémaco y Mentor: el naufragio, la llegada a la isla de Calipso, el enamoramiento, el encierro y castigo, el escape, la petición a Cupido para que lleve a Eucaris con Telémaco, el regreso a Ítaca y el reencuentro con el padre, así como la resolución feliz con la ninfa.

Situación similar ocurre con los versos que describen a Calipso y sus acciones:

(4) Calipso, que no podía/ consolarse, era una arpía.
(13) Una ninfa muy traviesa / les ofrece casa y mesa.
(14) Calipso un tanto se abate, / y hasta toma chocolate.
(19) Dice Calipso: ¡Te amo! / y Mentor dice: ¡Me escamo!
(26) Astutamente la lleva / a una oscura cueva.
(27) La mete en un subterráneo / para que se rompa el cráneo.

A diferencia de lo que ocurre con Telémaco, se puede observar una sola secuencia narrativa en los versos citados. A grandes rasgos, contienen una síntesis del encuentro de Calipso con el hijo de Odiseo y su maestro; sin embargo, existe un componente adicional, el hecho de que la diosa acaba de ser abandonada por Odiseo y aún no puede superarlo. Ante la aparición de Telémaco, decide hacer todo lo posible para quedarse con él, a pesar de las advertencias de Mentor y del romance que surge entre la ninfa Eucaris y Telémaco. Sobre este último aspecto, la *narration imagée*[11] se enfoca en la estrategia de la diosa para deshacerse de la ninfa («Astutamente la lleva / a una oscura cueva. / La mete en un subterráneo / para que se rompa el cráneo»). Tanto en la obra de teatro como en el aleluya, reluce el carácter caprichoso de Calipso, que resalta más cuanto que busca apelar al patetismo como estrategia para conmover, sin éxito, incluso al propio Mentor. Aunque este último rasgo

[11] Botrel define la *narration imagée* como «una narración gráfica, con texto integrado en la viñeta» (2012: 219).

no se aprecia con claridad en el aleluya, la configuración del personaje se concentra en las frases «era una arpía» —que predispone a pensar en su naturaleza poco fiable—; «una ninfa muy traviesa», aludiendo al coqueteo que se da entre Calipso y Telémaco cuando este llega a la isla; «un tanto se abate», debido a su condición de inmortal que, pese a ello, no obtiene lo que desea.

Para explicar el funcionamiento del léxico y el entorno en la cronografía, como estrategia discursiva de los aleluyas, se puede comparar el verso 14 del aleluya con el siguiente fragmento de la obra de teatro:

> Calipso. Yo no puedo consolarme de la partida de Ulises; mi dolor es tan grande que tengo por una desgracia el ser inmortal. ¡Ah! qué fastidio! ¡Bonita noche he pasado! ¡a ver, el chocolate! (Blasco, 1866: 10).

Resulta curioso que la descripción abone, y no disminuya, el efecto narrativo, pues complementa la narración del encuentro con Calipso, en lugar de limitarse ya a la descripción de los caracteres, ya a la enumeración de acontecimientos.

La atención, u omisión, al detalle dentro de las narraciones, sea cual sea el soporte, resulta esencial para el desarrollo de una estrategia narrativa efectiva, así como para la configuración de los personajes, y aunque no sea precisamente para destacar su aspecto heroico, aporta datos sobre la construcción de ellos y su recorrido por la historia:

> Lejos del campo de batalla hay centenares de pequeños detalles sin importancia esencial para el aspecto narrativo o para la acción de los héroes […] la visita de Telémaco al almacén, todos estos son detalles demasiado fragmentarios para que tengan interés como escenas independientes, y en cierto sentido son totalmente innecesarios para el movimiento de la epopeya. No obstante, el poeta los presenta en cada página brevemente, en unas cuantas frases o líneas, pero con gran habilidad y atención. Tanto el lado artístico de la narración como la convicción con que fue recibida se apoya en amplia medida en estos incidentes. Enmarcan o dilucidan el comportamiento, dan color a los procedimientos y recuerdan al auditorio una y otra vez la fidelidad de la narración. Y actualmente ayudan a comprender un complicado sistema social y sus valores (Finley, 2014: 99).

De acuerdo con esta idea, el reto de los aleluyas deriva de una limitación espacial tanto gráfica como textual, pues debido a las dimensiones del soporte (el pliego de cuarenta y treinta centímetros, aproximadamente) deben suprimirse los detalles que contribuyen a dar profundidad al personaje. No obstante, la eliminación de estos rasgos deviene en una necesidad de síntesis que se limita a los rasgos elementales de la historia o, mejor dicho, a la historia seleccionada por el editor para ser transmitida a los lectores. En el caso del aleluya EJT, al representar y sintetizar una obra que en sí ya concentra solo uno de los episodios de la travesía de Telémaco, resulta más fácil concentrar una serie de acciones llevadas a cabo en un único sitio, que desarrollar diversas acciones en varios escenarios (como es el caso del aleluya ADT). Cabe hacerse, entonces, una serie de preguntas sobre las cualidades formales de los aleluyas: ¿cómo equilibrar la imagen con el texto?, y ¿cómo hacer que la secuencia de las viñetas y de los pareados construyan una narración efectiva para los lectores? Y aún más, ¿cómo conseguir que además se transmitiera una enseñanza moral?

Se podría argumentar la existencia de un léxico particular, como lo entiende Beristáin, para establecer una diferencia fundamental a partir del lenguaje de ambos aleluyas. En cuanto al aleluya teatral, sobresale que el lenguaje contribuya a dar el tono de una comedia, para realzar el hecho de que se trata de una historia de amor envuelta en una serie de peripecias, las cuales son retomadas con humor. Como muestra de lo anterior, baste la ausencia de adjetivos en muchos de los versos, o bien la función humorística que tienen los adjetivos presentes en EJT. No obstante, lo anterior no resultaría tan significativo si no fuera porque en el aleluya ADT existe una adjetivación específica, que en términos de técnica se asocia con el uso de epítetos. En este sentido, la presencia de epítetos en los aleluyas corresponde con lo dicho por Walter J. Ong:

> Los elementos del pensamiento y de la expresión de condición oral no tienden tanto a ser entidades simples sino grupos de entidades, tales como términos, locuciones u oraciones paralelos; términos, locuciones u oraciones antitéticos; o epítetos. La tradición popular oral prefiere, especialmente en el discurso formal, no al soldado, sino al valiente soldado; no a la princesa, sino a la hermosa princesa; no al roble, sino al fuerte roble (2022: 84).

El uso de expresiones como: «(5) Un respetable anciano, / calma su dolor insano»; «(10) Idomeneo impaciente, / mata a su hijo inocente»; «(20) Mentor, siempre bueno y fiel, / evita una guerra cruel»; y «(24) Telémaco á Filotetes jura, / amistad eterna y pura», por mencionar unas pocas, enriquecen el discurso narrativo-descriptivo del aleluya y contribuyen a reforzar las características de los personajes, a la vez que, muy probablemente, generaron un mayor efecto en los receptores (fueran lectores u oyentes).

En este sentido, se refuerza el hecho de que la novela de Fénelon era bien conocida por los lectores de los aleluyas, y que la obra de Eusebio Blasco también tuvo cierto eco entre los consumidores de impresos populares y aquellos que podían conseguir una entrada de teatro. Hay que traer a la discusión, entonces, que los aleluyas funcionaron como un medio de síntesis, pero también de transmisión mediatizada, pues, como explica Diego Visone, los aleluyas tenían la función de dar a conocer cuáles obras teatrales que se representaban tenían éxito. Funcionaban como escaparate, pero a la vez como recomendación o publicidad directa,[12] sin olvidar, por supuesto, la función moral que muchas de estas conllevaban.[13]

[12] «Il lettore non doveva trovarsi a vedere e a leggere un qualcosa che aveva già visto, o che avrebbe potuto vedere a teatro, perché tali stampe servivano a comunicare moniti moralistici e a diffondere la conoscenza di intrecci teatrali che avevano avuto grande esito nelle messinscene. […] Dal 1867, invece, la narrazione è inequivocabilmente incentrata sulla restituzione visiva delle relative rappresentazioni a teatro. Contrariamente ai casi precedenti, la stampa deve fugare ogni dubbio sulla sua natura teatrale e il lettore deve ritrovare nella sua lettura per lo meno l'idea della realtà scenica degli spettacoli, per ciò che concerne i costumi, le scenografie, ma anche certi stili recitativi e certi passaggi coreografici, come nel caso delle stampe inerenti agli spettacoli di Arderiús. Ciò è comprensibile se cogliamo la funzione attribuita a tali stampe, cioè la pubblicità degli spettacoli, o una sorta di programma di sala, dal momento che erano vendute all'ingresso dei teatri. L'intenzione di promuovere una messinscena è efficace nella misura in cui le immagini riescono a presentare al lettore/spettatore la realtà dello spettacolo stesso» (Visone, 2011: 100-101)

[13] «In esse, riscontriamo una funzione educativa di carattere morale o culturale. La trasmissione dell'educazione fa leva sulla memoria: l'essere umano ha l'esclusiva di trasmettere ad altri ciò che ha imparato, altresì è in grado di creare un bagaglio culturale che può essere trasmesso da una generazione a un'altra» (Visone, 2011: 100-101).

A modo de conclusión

El anterior ejercicio no pretende hacer una valoración cualitativa de los aleluyas en cuanto al tratamiento de un mismo tema y personaje, sino comparar los métodos y estrategias visuales y discursivas que cada pliego utilizó para dar a conocer una historia bien conocida hasta mediados del siglo xix. Sirva, además, para demostrar algunas de las herramientas formales utilizadas por los editores de aleluyas con el propósito de dar a conocer un producto que tuviera múltiples funciones: narrar una historia original, recrear y adaptar una obra previa, enseñar a leer, transmitir una enseñanza moral, o simplemente divertir a los lectores.

Cabe recordar, asimismo, la importancia del tono de las obras base para observar cómo se traspasa a los aleluyas, de modo que se pueda distinguir el uso de la ironía, la caracterización de personajes y la descripción o representación de espacios que contribuyan a mantener la intención de los editores tanto en términos creativos como en términos comerciales (atraer más espectadores a las obras o más lectores a los impresos populares).

Este apenas resulta un acercamiento a los aleluyas decimonónicos que tratan el motivo del viaje y que retoman un personaje de la literatura clásica; sirva como punto de partida para otros encuentros dentro de los textos y de las relaciones entre la literatura culta y la literatura popular.

Referencias

Obras consultadas

Beristáin, Helena (2010) [1985]. *Diccionario de retórica y poética.* México: Porrúa.

Blasco, Eusebio (1866). *El joven Telémaco, pasaje mitológico-lírico-burlesco en dos actos y en verso*. Madrid: Imprenta de R. Labajos. Disponible en http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000065370 (consultado el 30 de noviembre de 2022).

Botrel, Jean-François (2012). «De imaginatura: la adaptación escriptovisual de la narrativa en los pliegos de aleluyas», en *Literatura popular. Simposio sobre Literatura Popular. Imágenes e Ideas: La Imaginatu-*

ra, 2011. España: Fundación Joaquín Díaz, pp. 213-246. Disponible en https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf (consultado el 07 de enero de 2023).

Campbell, Joseph (2014) [1949]. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, trad. Luisa Josefina Hernández. México: Fondo de Cultura Económica.

Cerrillo, Pedro C. y Jesús Ma. Martínez González (2012). *Aleluyas. Juegos y literatura infantil en los pliegos de aleluyas españoles y europeos del siglo XIX*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colombani, María Cecilia (2019). «Calipso. Los ofrecimientos de la ninfa: muerte, memoria y deseo. Una lectura antropológica del Canto V de *La Odisea*», *Revista de Investigaciones Científicas de la Universidad de Morón*, núm. 4, pp. 61-73.

Fénelon, François de Salignac de La Mothe (1843) [1699]. *Aventuras de Telémaco seguidas de las de Aristonoo*, trad. Mariano Antonio Collado. Valencia: Librería de Casiano Mariana. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aventuras-de-telemaco-seguidas-de-las-de-aristono—0/html/ffoe5ef6-82b1-11df-acc-7002185ce6064_2.html#I_0_ (consultado el 20 de noviembre de 2022).

Finley, Moses I. (2014) [1954]. *El mundo de Odiseo*, trad. Mateo Hernández Barroso. México: Fondo de Cultura Económica.

García Bascuñana, Juan F. (2015). «Lecturas españolas del *Telémaco* de Fénelon en los siglos xviii y xix», en María Dolores Gimeno Puyol y Ernesto Viamonte Lucientes (coords.), *Los viajes de la razón: estudios dieciochistas en homenaje a María-Dolores Albiac Blanco.* España: Institución Fernando el Católico, pp. 275-289.

García Castañeda, Salvador (2012). «El teatro del xix en los pliegos de cordel», en *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: La Imaginatura, 2011*. España: Fundación Joaquín Díaz, pp. 76-103. Disponible en https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf (consultado el 15 de febrero de 2023).

Homero (1999). *La Odisea*, trad. Luis Segala y Estalella, ed. Pedro Henríquez Ureña. México: Losada.

Kibédi Varga, Áron (2000). «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen», en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*. España: Arco/Libros, pp. 109-138.

Martínez González, Jesús Ma. (2012). «Ediciones en español de imaginería popular europea durante el siglo xix» , en *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular. Imágenes e ideas: La Imaginatura, 2011*. España: Fundación Joaquín Díaz, pp. 76-103. Disponible en https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf (consultado el 15 de febrero de 2023).

Ong, Walter J. (2022) [1982]. *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.

Visone, Diego (2012). «Le aleluya teatrali», en *Literatura popular, Simposio sobre Literatura Popular. Imágenes e Ideas: La Imaginatura*, *2011*. España: Fundación Joaquín Díaz, pp. 76-103. Disponible en https://funjdiaz.net/imagenes/actas/2011literatura.pdf (consultado el 15 de febrero de 2023).

Impresos

Aleluyas de teatros: el joven Telémaco, Madrid, Despacho [de Marés y Compañía], ca. 1866. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aleluyas-de-teatros-el-joven-telemaco/html/ (consultado el 15 de noviembre de 2022).

Aleluyas de teatros: el joven Telémaco, Madrid, Ferrer y compañía, 1867. Disponible en https://funjdiaz.net/aleluyas.php (consultado el 15 de noviembre de 2022).

Aventuras de Telémaco, España [s.p.i.], ca. 1850. Disponible en https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/PR-TAB-B-00725-00173/1 (consultado el 01 de febrero de 2023).

IV. EL MAL Y SUS PERSONIFICACIONES

LA SERPIENTE, PERSONIFICACIÓN DE LO MALIGNO EN LA LIRA POPULAR CHILENA (SIGLOS XIX-XX)

Dagoberto López Castro
(El Colegio de San Luis)

Entonces Dios le dijo a la serpiente: «Por esto que has hecho, maldita seas, más que todo animal doméstico; ¡más que todo animal salvaje! Mientras tengas vida, te arrastrarás sobre tu vientre y comerás el polvo de la tierra».
Génesis (3: 14-24).

Entre las publicaciones de los impresos de *La Lira Popular*[1] en Chile, hacia finales del siglo xix y principios del siglo xx, una considerable cantidad alude a diferentes motivos referentes a la presencia de serpientes en castigos divinos. Cada uno de los pliegos presentan una carga moral en sus relatos, sobre todo cuando se trata del castigo por transgredir las normas establecidas por la sociedad —con una visión eminentemente judeocristiana—.

En el presente trabajo me interesa mostrar, a partir de una selección de impresos populares, cómo se presenta el motivo del castigo a la mujer infiel o libidinosa, quien es apresada o transformada en una serpiente a partir de la maldición, ya sea de la madre o del esposo. Cabe señalar que por el momento me concentraré en la selección de algunas de las hojas sueltas de *La Lira Popular*, y aunque varias tratan el tema de la serpiente,

[1] «El término "Lira Popular" pertenece al poeta J. B. Peralta, que lo usó a semblanza de "La Lira Chilena" que se publicó entre 1898 y 1907. A diferencia de ésta, que tenía alta calidad de impresión y un equipo de artistas de renombre, las liras populares se imprimieron con costos muy bajos y en las imprentas más baratas. Esto aumentó la cantidad de errores presentes en los impresos». El 15 de agosto de 1899, el poeta Peralta «comenzó a publicar hojas de versos a las que tituló «La Lira Popular en versos de ocho sílabas». Ese nombre se usará posteriormente para describir a todo el conjunto de versos impresos». Véase «Algunas consideraciones» (https://www.lirapopular.cl/lirapopularxix/2019/06/18/algunas-consideraciones/).

no es en el sentido de lo sobrenatural o vinculadas a la mujer y la bestia. Asimismo, en otras latitudes también existen impresos populares en los que se presentan este tipo de castigos divinos.[2]

En las diversas culturas del mundo, el reino animal adquiere una connotación tanto positiva como negativa. Es decir, los animales considerados como malignos en la cultura occidental representan todo lo contrario en la cultura oriental, aunque en algunos casos mantienen un carácter ambivalente en ambas culturas. Sin embargo, animales como la serpiente considerada como símbolo de vida en Oriente o el cocodrilo como símbolo de sabiduría para los egipcios e hindúes, son seres monstruosos y maléficos para el bestiario medieval. Esta valoración negativa se debe a que muchos de los animales heredaron el legado del mundo pagano o bíblico y se convirtieron en símbolo moralizante (Morales Muñiz, 1996: 235-236). Como señalan Carlos Montes Pérez y José Manuel Barcia Paraje, «los animales, las llamadas bestias, han servido de modelo de conducta moral, de valores y sentimientos, y, por tanto, [son] considerados como portadores de un significado humanamente proyectado» (2017: 202). Es decir, por las características de los animales y la mentalidad de cada época, han sido imaginados más allá de su naturaleza biológica y situados en otro tipo de universos como seres meramente maravillosos que simbolizan tanto los valores o formas de conducta como los deseos más ocultos del ser humano.

En el caso de la serpiente, más que tomársele como un animal común, se le han otorgado elementos mágicos, divinos o monstruosos. En las más antiguas civilizaciones ha desempeñado diferentes funciones, como «proteger la casa, simbolizar la fertilidad o la fuerza creativa vital femenina, representar la naturaleza cíclica de la vida (en rituales celtas), personificar el órgano sexual masculino, o ser el atributo del dios del tiempo en la sociedad romana» (Giallongo, 2002: 175). No obstante, para la tradición judeocristiana representa todo lo contrario, pues en

[2] Entre los siglos XIX y XX, los impresos populares en México presentan varios sucesos de transformación de la mujer en animales o bolas de fuego; por ejemplo, la transformación de una bruja en serpiente, aunque no en el sentido de la maldición, pues, según la hoja volante, ella es descubierta en dicho acto: «Suceso nunca visto. ¡¡Una mujer que se divide en dos mitades, convirtiéndose en serpiente y en esfera de fuego!! (López, 2022: 181-204). Véanse también los impresos populares en México en López (2020).

los textos bíblicos reencarna todos los aspectos negativos. Por un lado, es la causante de la desobediencia de Adán y Eva contra Dios, por lo que fue condenada a ser maldita entre todos los animales para toda la eternidad por su carácter de embaucadora y seductora (según el capítulo 3 del Génesis);[3] por otro, es el dragón del Apocalipsis con quien el ejército celestial de Dios luchará al final de los tiempos (como se describe en el capítulo 12 del Apocalipsis).[4] Es decir, no solo es la tentadora y la que incita a tomar ciertas decisiones —como la revelación que ocurre en el jardín de edén—, sino también la que intentará provocar el fin del mundo.

Lo cierto es que, la visión que se tenía en la Antigüedad en torno a la serpiente como símbolo de vida o protección desaparece con el surgimiento del cristianismo de la Europa medieval, ya que se le despoja de todos los elementos positivos. Durante este periodo se mantuvo la creencia de que reencarnaba el poder maligno asociado al infierno y al diablo (Giallongo, 2002: 176-177). De hecho, la serpiente es uno de los animales con mayor representación iconográfica en los bestiarios medievales, en donde se reúnen sus múltiples formas y transformaciones, así como sus diversos aspectos simbólicos derivados de la imaginación del hombre medieval (Montes y Barcia, 2017: 203). Al respecto, Morales Muñiz menciona:

> El hombre de esta época no distingue, o no quiere distinguir, entre lo visible y lo invisible, o dicho de otra manera, entre lo real y lo ficticio. Dominado en extremo por una concepción religiosa del mundo, sabe que el componente clave de aquella creencia es la fe, es decir, aquello que no se ve, pero que, sin embargo, existe. Ver no es necesario para creer, y esto se demuestra en la tendencia verdaderamente irremediable, o el interés que demuestra el hombre medieval por los animales fantásticos y monstruosos, que no se ven, pero… al menos, existe lo que simbolizan (1996: 237).

Así, esta imaginación herencia del medievo respecto al mundo animal se plasmará en diversas manifestaciones artísticas y religiosas, pues, si de bestias se trata para representar los males de este mundo, «el animal emblemático por excelencia de la mujer será la serpiente, y la an-

[3] «La tentación y la caída», Génesis 3:1-15.

[4] «La mujer y el dragón», Apocalipsis 12: 1-18.

cestral relación de esta y el reptil adquirirá en la iconoesfera europea, y a través de los siglos, distintos caracteres» (Bornay, 1995: 298). La vinculación de la bestia con la mujer tuvo impacto más allá del viejo continente, pues esta ideología repercutirá en otras latitudes —como en el continente americano—. En el caso de los impresos populares publicados en Chile entre siglos, los poetas recurrían a la antigua tradición de relacionar a la mujer transgresora con la serpiente.

La serpiente en castigos divinos en los impresos de *La Lira Popular*

Transgredir ciertas normas establecidas por la sociedad implica diversas sanciones. Más aún, si se trataba de una sanción sobrenatural, las consecuencias derivadas de ella eran fatales. Es importante recordar que la desobediencia a un precepto divino implicaba un castigo, y de las acciones de las que se trataba, cabía la posibilidad del perdón o la condena eterna de la persona. A propósito de los castigos sobrenaturales, Claudia Carranza señala que durante la Edad Media la serpiente era el instrumento para la punición sobrenatural hacia los pecadores (2017: 123). Siglos más tarde, este mismo motivo se repite en algunos de los impresos de *La Lira Popular* en Chile.

Desde una visión decimonónica, los pliegos de la *Lira Popular* relacionados en el ámbito de lo femenino mantenían un carácter no solo noticioso o sensacionalista, sino didáctico que invitaba a las reflexiones en torno a la moral y los valores de la época. Asimismo, «entre las funciones que buscaba cumplir la imprenta popular se cuentan entretener, admirar, divertir y enseñar» (Carranza, 2022: 205). Como se verá adelante, a las composiciones en décima les antecede una estrofa exhortativa para el lector de las consecuencias a los castigos divinos. Aunque en los pliegos que se expondrán los versos insisten en que se relatan sucesos reales, más bien se trata de sucesos sobrenaturales o maravillosos propios de la oralidad (Orellana, 1996: 102-103), en donde intervienen la ficción, la leyenda o el rumor. Asimismo, la iconografía que la acompaña era una influencia de la tradición que trajeron los españoles durante el periodo de la Conquista (Váquez, 2017: 81-82).

Los pliegos sueltos que se comentan a continuación resaltan en sus contenidos el carácter noticioso y, sobre todo, tremendista. Además, presentan casi siempre la misma estructura: la hoja, por lo regular, es de un tamaño que oscila entre 55 y 39 cm, dividida en seis o siete columnas en que se presenta una composición en décimas[5] que alude a diferentes temas, pero una es la que encabeza el título de las publicaciones con su respectivo grabado, esto es, los sucesos que hablan del castigo divino, probablemente para llamar la atención del público con un tema que, más que miedo, genere fascinación. Como apunta Danira López Torres, «dichas publicaciones no solo llegaban a un público lector, sino también oidor y analfabeta, que observaba el impreso junto con el atractivo grabado que lo encabezaba, además de escuchar la narración y presenciar su interpretación performática (2022: 184).

Ahora bien, los versos que conforman los pliegos de *La Lira Popular*, por su contenido religioso y mitológico, se pueden situar no nada más en el ámbito de la tradición escrita, sino también en la tradición oral. Al respecto, Claudia Carranza también considera que, en este tipo de documentos, no solo podría tener un origen oral, sino también escrito, ya que muchos de los pliegos se pueden identificar, incluso, con las «historias ejemplares» y los rumores, así como con «las relaciones de sucesos», cuyos contenidos tremendistas nos hablan de castigos o asesinatos desde la visión del discurso religioso (2017: 187).

En cuanto al motivo del castigo divino, me ocuparé solamente de la mujer que es condenada por la maldición de la madre o del esposo, por el simple hecho de haber cometido un acto de infidelidad. En este sentido, cuando se trata de castigos divinos sobresale la figura de la serpiente para representar la inmoralidad y el quebrantamiento de las normas sociales. Como se ha mencionado al principio, la serpiente representa la indecencia y su vínculo con la mujer «se ha cruzado, por un lado, con la tradición judeocristiana, que había equiparado a Lilith con Satanás y con la serpiente; y por el otro, con la corriente subterránea de la ideología misógina de la cristiandad medieval, muy implicada en la identificación de la mujer con la tentación e, inevitablemente, con el pecado» (Giallongo, 2002: 186).

[5] «Forma predilecta de la poesía popular en Hispanoamérica» (Rodríguez, 2014: 132).

En los pliegos que se examinan en este trabajo pervive la idea de la tentación y el pecado asociada a la figura femenina —clara influencia del cristianismo medieval—, ya que es la mujer a quien se le vincula con todos los aspectos perniciosos; antes que nada, ella es quien causa cualquier acto inmoral, ella es la culpable y no el hombre, y por tanto, es convertida en monstruo.

Como se puede notar en el pliego número 19, publicado en 1901, por el poeta Juan Bautista Peralta Gálvez, se presenta el siguiente encabezado: «Espantoso suceso. Una niña es envuelta por un culebrón»,[6] como subtitulo: «Detalles completos»; en la primera de las seis columnas, la composición en décima lleva por título «Sobre la niña endemoniada y envuelta por un culebrón».


LIRA POPULAR NUMERO 19

Espantoso suceso-Una niña es envuelta por un culebron

DETALLES COMPLETOS

Fuente: Archivo de Literatura Oral. Colección Alamiro de Ávila.[7]

El suceso se trata de la maldición que le lanza la madre a la hija por tener al «padrastro por marido». Al enterarse de esta indecencia, curiosamente, la madre no maldice al padrastro, sino a la hija, es decir, la mujer es sobre quien recae la culpa y es a quien se castiga y condena. La mal-

[6] «Espantoso suceso-una niña es envuelta por un culebron detalles completos», *Lira Popular* núm. 19.

[7] *Id.*

dición lanzada por la madre a la hija consiste en que un culebrón enrosque todo su cuerpo, así que el castigo divino se cumple.

En verdad causa impresion
De ver lo que pasa hoi dia,
Una niña es maldecida
I por esa maldicion
Hoi la envuelve un culebron
A la pobre criatura
Desde la misma cintura,
I, según lo que recuerdo,
Lo llega hasta el hombro izquierdo
Ya ven que no es travesura.
El castigo le ha venido,
Según ña Cata decia,
Porque la niña tenia
Al padrastro por marido;
La madre habiendo sabido
La maldijo con razon
Pidiendo que un culebron
La envolviese por entero
I de un cinturon de cuero
Se cumplió la maldicion.

En dichos versos se puede mostrar cómo la creencia infundida por la tradición judeocristiana resalta la lujuria, pues relacionarse de modo sentimental con un familiar cercano es cometer un pecado, ya que implica quebrantar las leyes de Dios.[8] Así, los siguientes versos afirman:

[8] Levítico 18:6-30 señala lo siguiente: «Entre ustedes, nadie debe tener relaciones sexuales con una mujer de su propia familia, y mucho menos con su propia madre, pues sería una terrible falta de respeto a su propio padre. Yo soy el Dios de Israel. Nadie debe tener relaciones sexuales con la mujer de su padre, ni con su propia hermana, aun cuando solo sea su hermana por parte de padre o de madre, y aun cuando haya crecido con otra familia. Nadie debe tener relaciones sexuales con su nieta, ya sea por parte de su hijo o de su hija. Nadie debe tener relaciones sexuales con la hija de una mujer que llegue a ser esposa de su padre. Sería como tener relaciones sexuales con su propia hermana». Disponible en *La Biblia App*, bible.com (consultado el 14 de julio de 2023).

«El castigo le ha venido, / Según ña Cata decía, / Porque la niña tenía / Al padrastro por marido». Es interesante, en esta décima, advertir que se presentan elementos de la oralidad al evocar a la tercera persona «ña Cata decía», como una clara influencia de la voz colectiva, es decir, lo que se cuenta. En cuanto la maldición se lleva a cabo, se desarrolla otro de los motivos: el encierro de la mujer maldita junto a la bestia.

Donde don Miguel Leon Prado
Se trajo a la desgraciada;
En una pieza encerrada,
Según agrega la jente,
Está la desobediente,
Lamentando [ ] su suerte,
I esperando ya [ ] muerte
En poder de la serpiente.

También se puede dar cuenta de que los versos resaltan los aspectos negativos de la mujer al considerarla «la desgraciada» o «la desobediente». No obstante, pese a la maldición a que se le sentenció, se planea una romería a Roma para expiar sus pecados, con que inicia una procesión en la ciudad:

Por fin que la procesion
Ese dia no salió
I en vano el pueblo esperó
La niña i el culebron;
Reinaba tal sensacion
En el público agolpado
Que tuvo el cura nombrado,
Con la mayor sangre fría,
Correr con la policía
Al público estacionado.

En la segunda columna, la décima lleva por título: «Los comentarios de la endemoniada». Aquí se pone en duda la existencia de la mujer endemoniada, como lo demuestran los siguientes versos:

Yo a uno le pregunté
¿I a la niña Ud. la vió?
Nó, amigo, me contestó,
Pero la vió ño José
¿I cree de buena fé
Que existe la desgraciada?
Sí, porque aquella malvada,
Creáme lo que le digo,
Que ha recibido el castigo
Por ser gorrera i porfiada.

Como se puede percibir, en el núcleo narrativo de la décima existe una tensión entre leyenda y cuento, pues mientras uno cree sin haber visto, aun así confía en el testimonio del otro: «Pero la vió ño José», mientras otro trata de desmentir la historia. Si bien desde el inicio de los versos se presenta una voz colectiva e insiste que la sanción sobrenatural realmente ocurrió, al final el autor de la décima se despide del público afirmando que solo se trataba de un simple rumor:

Para concluir el cuento
Diré a mis dignos lectores
Que nadie ha visto, señores,
La niña del argumento;
Yo agrego con fundamento
Que ésta ha de ser ilusion,
Porque no hai tal culebron,
Ni hai tal niña maldecida,
Solo es mentira crecida
La que está en circulacion.

El siguiente pliego, número 26, cuya autoría es de José Hipólito Casas Cordero, lleva como encabezado: «La niña espirituada por medio del culebrón».[9] Se trata de una versión más de «Sobre la niña endemoniada y envuelta por un culebrón». Cabe señalar que no solo en Chile, «sino

[9] «La niña espirituada por medio del Culebron» El Hombre que se suicidó en el Parque Cousiño. La Muerte porfiada».

en otras partes, se llaman *espirituados* los que tienen el demonio dentro del cuerpo» (Vicuña, 1915: 110).



Fuente: Archivo de Literatura Oral. Colección Alamiro de Ávila.[10]

En el suceso de «La niña espirituada por medio del culebrón», en la primera estrofa se alude al castigo divino, aunque no de forma exhortativa:

Este horrible culebron
Tiene la niña enroscada,
Para siempre castigada
Será por la maldicion.

En los siguientes versos se describe al culebrón como un escorpión; de hecho, es la versión que presenta más semejanza con el mítico culebrón en la tradición oral chilena. Según Julio Vicuña Cifuentes, «el culebrón es una víbora rechoncha, con cabeza y hocico en cada extremo. A veces le salen cabecitas por los costados y tiene cerdas a lo largo del espinazo. Chupa la sangre a los corderos pequeños» (1915: 327).

[10] *Id.*

Es de los Bajos de Mena
Esta niña mencionada
Que nació tan desgraciada
Que de mirarla da pena;
El escorpion es cadena
Cuando le da el apreton
El mas duro corazon.
Se electriza solo al ver
Cuando la quiere morder
Este horrible culebrón.

En esta versión, la serpiente martiriza a la víctima envolviéndole el cuerpo como una cadena; además se le describe como «horrible culebrón», puesto que se trata de un ser espeluznante. Sin embargo, en los siguientes versos, el padrastro trata de acabar con el monstruo, pero este se aferra más al cuerpo de la víctima. Es decir, la aterradora escena de la niña y el culebrón simboliza las consecuencias del castigo divino e infunde miedo u horror en el lector.

Cuando al padrastro divisa
Esta serpiente infernal
Quiere ocasionarle el mal
I convertirla en ceniza;
La niña casi agoniza
Llorando desesperada
Cuando la tiene apretada
Con sus fuerzas mui atroz
Este animal tan feroz
Tiene a la niña enroscada.

Sin duda, este tipo de sucesos sobrenaturales fueron atractivos para el público, ya que no solo llamaba la atención la representación iconográfica de la sanción sobrenatural, sino también las descripciones que se presentaban. Prueba de ello es que se publicaban muchas versiones de un mismo suceso, por parte de diferentes autores. En una entrega más, el siguiente pliego, cuyo encabezado reza: «La niña del culebrón», de

Adolfo Reyes,[11] se describe la liberación de la mujer del culebrón gracias a la intervención del «Santo Papa», pues quién más que él como autoridad en la tierra para domar a la bestia:

El gran culebron del Llano
que ha causado tánto asombro
se a despegado del hombro
el animal inhumano
ella por su propia mano
lo retira como guapa
lo samarrea de yapa
si tiene el ocico abierto
i dicen de que por cierto
lo despegó el Santo Papa.



Fuente: Archivo de Literatura Oral. Colección Alamiro de Ávila.[12]

En la siguiente décima se resalta que la víctima, después de ser sometida por la bestia, logra ser liberada, lo cual causa asombro en los demás, tal como se narra en los versos anteriores con la intervención del papa.

[11] «La niña del culebron — Envenamiénto — Servicio militar».
[12] *Id.*

Por fin es justa razon
que esté la jente alarmada
I la niña endemoniada
está libre en la ocacion
el malvado sulebron
se desligó bien de ella
hoi con libertad resuella
que se admira el barrio todo
I por cierto de buen modo
al bóder su mal estrella.

Ciertamente, en los pliegos que se presentan se puede notar el peso de la maldición de la madre a la hija y las consecuencias sobrenaturales que se desencadenan. Aunque en el último pliego citado se describe que la víctima fue liberada de la maldición, en otros casos, la sanción no es revocada. Un ejemplo de esto último se presenta en el siguiente pliego de Adolfo Reyes, donde al parecer no se privilegia el encabezado con el suceso del castigo sobrenatural, sino el de «Los tres niñitos asesinados por hambre», sin duda, de carácter tremendista. Pero en la cuarta columna, la composición en décimas lleva por título: «La hija desobediente que se la tragó la tierra por maldición de la madre», el cual sintetiza muy bien el discurso del castigo divino. Además, al principio se nos presenta una estrofa con sentido exhortativo:

Escucha lector prudente
este caso que ocurió
una hija desobediente
la tierra se la tragó.

En los siguientes versos se desarrolla el motivo del castigo divino. La hija se empecina en asistir a una fiesta, y al no obtener el permiso, «una rabia de serpiente» se apodera de ella y ataca a su madre. Como he señalado, todos los males del mundo se vinculan a la serpiente; en este sentido, el ataque de la niña se debe a que una fuerza maligna se apodera de ella.

La niña quiso salir
a un convite sin permiso
la madre entonce no quiso
con rigor dejarla ir
mui luego empesó a sentir
una rabia de serpiente
contra ella de repente
se abalanza sin reselo
tomó a la madre del pelo
una hija desobediente.

La picara sin temor
con hira la maltrataba
peor que una fiera brava
sasió todo su furor
despues le mandó el señor
tal castigo que se vió
la niña siempre salió
oculta de su buen padre
por maldicion de la madre
la tierra se la trago.

Como se puede observar, los versos evocan la transgresión de la hija y la sanción divina que recibe del cielo de un Dios omnipresente que hizo que la tierra se la tragara: «Le mandó el señor / tal castigo». Atacar a la propia madre o desobedecerla es motivo de una sanción del cielo, y si bien este suceso no narra ninguna transformación de la víctima, sí que es enterrada viva, acaso una escena más pavorosa para el lector.

Otro ejemplo de este tipo de castigos divinos se encuentra en la tradición oral chilena, que a principios del siglo XIX recoge Julio Vicuña Cifuentes en la ciudad de Serena, según la leyenda de la Serena o Sirena, que trata sobre la hija desobediente que se transforma en un ser monstruoso por la maldición que le lanza la madre.

Hace muchos años vivía allí una anciana con su hija, la cual tenía por nombre Serena y era una muchacha de carácter duro y voluntarioso. Un día

> que su madre estaba enferma y no podía acompañarla, quiso ir a bañarse al rio, y como la anciana mujer trató de impedírselo, la hija descastada puso en ella la mano, hiriéndola en el rostro. Entonces la madre la maldijo. Pero la muchacha no hizo caso de la maldición, y se encaminó sola al río, como lo tenía pensado. El río venía crecido, y envolvió en su turbia corriente a la hija maldita, arrastrándola hacia el mar […] la madre, horas después, fue a buscarla, unos pescadores le dijeron que habían visto pasar, con la cabeza erguida sobre las aguas, un monstruo horrendo, mitad mujer, mitad pescado, que agitaba los brazos y la cola como si quisiera contrarrestar la corriente para ganar la orilla (Vicuña, 1915: 86).

La transformación de la mujer en una sirena a partir de una maldición es un motivo que se encuentra en mitologías de diversas culturas del mundo, así como mujeres mitad humana y mitad animal en la literatura de tradición oral hoy en día.[13] Personajes híbridos como la Medusa, por ejemplo, han sido algunas de las mujeres castigadas y transformadas en mitad humana y mitad bestia, como el caso de la mujer serpiente que se analizará más adelante.

No solo la maldición de la madre a la hija tiene un poder devastador; también existe un caso en que el esposo maldice a su mujer, pues ella es castigada y condenada para la eternidad, como el siguiente suceso en que la mujer recibe una maldición por haber cometido un acto de adulterio. El pliego presenta el siguiente encabezado: «La mujer que se volvió culebrón», cuya autoría se atribuye a Juan Historia.[14] En la primera columna, el verso lleva por título: «Historia de la mujer que se volvió culebrón por traicionar al marido», que también sintetiza el discurso del castigo divino, para el lector. Posteriormente, se presenta una estrofa en un sentido exhortativo:

[13] Por ejemplo, en la literatura de tradición oral de México se cuenta sobre la Xtabay (mujer sobrenatural que habita en los bosques y que se asocia con la serpiente, por ahorcar a sus víctimas, generalmente, los donjuanes); otro ejemplo es sobre las mujeres sobrenaturales conocidas como Ña"a ku"u, que se caracterizan por poseer patas de aves y perder a los hombres, entre muchas otras entidades femeninas asociadas con animales, que castigan a sus víctimas.

[14] «La mujer que se volvió culebron. Contrapunto del diablo con la muerte. Todos versos nuevos».

Señores van a saber
si ponen mucha atención,
la historia de una mujer
que se volvió culebron.

Cabe señalar que la composición en décimas se divide en cinco partes: «Amor vendido», «El culebrón», «La cueva», «El viajero» y «El castigo». En la primera parte se describe cómo una bella mujer se casa con un mercader, pero al poco tiempo se enamora de otro hombre y abandona al marido. Este no soportó el abandono y muere, pero antes le lanza una maldición a la mujer, quien es merecedora de un castigo divino.

Al morir su labio airado
maldijo a la ingrata infiel;
i despues que murió él
con el otro se ha casado;
pero el Cielo ha castigado
el crimen sin compasion,
pues cuenta la narracion,
siendo este caso mui cierto,
con la madicion del muerto,
que se volvió culebron.

De nueva cuenta, el cielo se encarga de enviar el castigo a la «ingrata infiel». Después de que muere el esposo, ella se convierte en un culebrón en señal de su falta, «pero el Cielo ha castigado / el crimen sin compasión». En esta décima no se pone en duda tal suceso, pues se reitera en los dos últimos versos: «Siendo este caso mui cierto / con la maldicion del muerto, / que se volvió culebrón». A partir de esta nueva condición monstruosa de la mujer, se desencadenarán más tormentos; en la segunda parte, se desarrolla el motivo del descubrimiento de la mujer como un ser inhumano: una noche, el marido de la viuda pierde la conciencia al descubrir que su esposa es una mujer serpiente.[15]

[15] Un motivo que también se encuentra en leyendas sobre nahuales; por ejemplo, en la tradición oral de los mixtecos de la costa oaxaqueña. En algunos casos, al descubrir que su esposa es una mujer serpiente, el varón pierde la vida por el susto.

El marido de la viuda
llega una noche a su pieza,
con un culebron tropieza
i de puro miedo suda;
prende una vela i sin duda
grande fué su confusion
Cuando ve sin dilacion
que aquel mónstruo es su mujer
al punto empezó a perder
la conciencia i la razon.

En la tercera parte, el monstruo reside ya en una cueva, como señala el verso «huyendo la luz del día». Es decir, el poeta recurre a un antiguo tópico, la sombra o la ausencia de luz como el elemento predilecto que caracteriza la morada oculta de algunas bestias.

En negra roca sombria
hai una cueva horadada,
toda de sangre manchada,
sangre de asquerosa orjía.
Huyendo la luz del dia
i en silencio el mas completo,
reposa allí un esqueleto
que, según la historia reza,
cuernos tiene en la cabeza
i en el pecho un amuleto.

En la cuarta, el poeta evoca que en una cueva solitaria mora una «monstruosa serpiente» que oprime y lame un esqueleto, «como sucede con la adúltera que se describe en el Códice Calixtino, la que fue condenada a besar la calavera de su amante durante la eternidad en el infierno, luego de ser sorprendida por su esposo cometiendo infidelidad» (Vázquez, 2017: 91). El culebrón, como lo llama el poeta, no solo fue la mujer condenada a perder su condición humana, sino que sería atormentada para la eternidad.

Con audasia temeraria,
aunque con mirada incierta,
llegó un viajero a la puerta
de la cueva solitaria.
La tiniebla funeraría
su mirar rasgó indiscreto,
i en el recinto secreto
vió clara i distintamente
a la monstruosa Serpiente
enroscada al Esqueleto.

Oyó que récio crujia
aquella armazon de huesos
cuando en fúnebres excesos
el Culebron la oprimía.
La calavera lamia
el monstruo, con vano empeño,
i el Esqueleto en su sueño
parece que remedaba
el afan que le brindaba
aquella que fué su dueño.

Finalmente, en la quinta parte, el seductor recibe su castigo; el poeta destaca de nuevo que su pecado o «crimen» de seducir a una mujer casada fue la causante de su condena. Tradicionalmente, la mujer siempre es sobre quien recae el castigo divino; sin embargo, en este caso, también se sanciona al seductor, quien, aunque no pierde su condición humana, recibe como castigo la muerte. Se puede notar que en estas últimas décimas se resalta el sentido del discurso exhortativo como en los siguientes versos: «Tú lo hiciste desgraciado / seduciéndole a su esposa; / pues oye: la misteriosa / justicia de Dios te advierte / que hallarás aquí la muerte / donde la muerte reposa»; después se narra el destino del condenado: «I el desgraciado cayó / sin levantarse jamas; / así el seductor audaz / su horrendo crimen pagó».

En el misterio profundo
quedó el cuadro sumerjido,
i el viajero oyó un rujido
como eco de otro mundo.
Perturbado i furibundo
escucha airada sentencia….
En medio de su impotencia
siente garras que le oprimen,
como el vértigo de un crimen
que destroza su conciencia.

¡Oh, viajero desdichado!
Tú fuiste el vil seductor
que sumiste en el dolor
a aquel mercader honrado.
Tú lo hiciste desgraciado
seduciéndole a su esposa;
pues oye: la misteriosa
justicia de Dios te advierte
que hallarás aquí la muerte,
donde la muerte reposa.

I el desgraciado cayó
sin levantarse jamas;
así el seductor audaz
su horrendo crimen pagó.
Todo en silencio quedó
i solo escucha la jente,
que pasa medrosamente,
en fria noche i oscura,
un quejido en la espesura
i un silbido de serpiente.



Fuente: Colección Lira Popular de la Universidad de Chile[16]

El motivo de la transformación de la mujer en serpiente como castigo por sus actos lascivos se encuentra en diversas culturas del mundo. Este tipo de personaje híbrido, mitad mujer, mitad serpiente a causa de una maldición, como se ha señalado, mantiene una similitud con Medusa en la mitología griega, o Lilith, quizá de origen asirio-babilónico y figura relevante en la demonología hebraica, a quien se le representa con una serpiente alrededor del cuerpo (Bornay, 1995: 25-26). Son mujeres que han sido señaladas por su insubordinación y, como consecuencia, condenadas a vivir en la sombra: convertidas en bestias, son apartadas de la sociedad, como nos lo recuerdan los versos de «La mujer que se convirtió en culebrón».

Comentarios finales

A lo largo de este capítulo se ha desarrollado el motivo de la serpiente en castigos divinos, que se encuentra en diferentes pliegos de la *Lira Popular*. Los impresos populares del siglo xix y principios del siglo xx resaltaban en sus publicaciones que infringir una regla implicaba fatales

[16] «La mujer que se volvió culebron…».

consecuencias; la infidelidad al cónyuge, la desobediencia al progenitor, entre otras faltas, ameritaban un castigo sobrenatural que muchas veces determinaba el destino del transgresor.

Como se ha observado en los impresos populares, la maldición que lanza la madre a su hija o el hombre a su esposa adquiere un sentido catastrófico, ya que, al desobedecer a ambas figuras —desde una visión judeocristiana—, la mujer cometía un pecado mortal, y por tanto era merecedora de una sanción sobrenatural. Asimismo, a la mujer infiel de inmediato se le asociaba a la figura de la serpiente como antiguo símbolo destructor, ya que infringía las normas del sacramento del matrimonio. En lo que respecta a la infidelidad del padrastro con la hijastra, la sanción recae en esta última, pues era la culpable de alterar los valores y la moral, una tradición milenaria —y en sentido misógino— que el poeta plasmaba en este tipo de imprenta popular. En este tenor, la mujer transgresora, una vez que se le maldecía, era convertida en aquella figura mítica en señal de sus pecados.

El castigo divino que se intenta plasmar en este tipo de impresos populares, como señala Claudia Carranza, tiene que ver con estrategias para controlar o mantener cierto control en la sociedad no solo en el plano terrenal, sino en el espiritual, resultado de la desobediencia (2017: 185). Así, la intervención de la serpiente en este tipo de sanción divina ante una falta es tanto el instrumento ejecutor por excelencia como la personificación de lo maligno.

Referencias

Bornay, Erika (1995). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Cátedra.

Carranza Vera, Claudia (2022). «Trayectoria del duende en diferentes ejemplos de la imprenta popular», en Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords. y eds.), *Los géneros en la literatura popular. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 205-227.

Carranza Vera, Claudia (2017). «La presencia de la serpiente en castigos sobrenaturales de diferentes relaciones de sucesos hispánicas (siglos xvi-xx)», en Claudia Carranza Vera, Arturo Gutiérrez del Ángel

y Héctor Medina Miranda (eds.), *La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana*. México: Fundación Joaquín Huerta, pp. 184-200. Disponible en https://funjdiaz.net/pubfich.php?id=525&qry=figura+de+la+serpiente (consultado el 12 de julio de 2023).

Giallongo, Ángela (2002). «La serpiente, personificación medieval de alteridad», *History*, vol. 32, núm. 3, pp. 405-421.

La Biblia (2005). España: Verbo Divino.

López Torres, Danira (2022). «De la tradición oral a la hoja volandera. El motivo del descubrimiento de la identidad de la bruja en leyendas y relaciones de sucesos», en Danira López Torres y Grecia Monroy Sánchez (coords. y eds.), *Los géneros en la literatura popular. La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (siglos XIX-XX)*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, pp. 181-204.

López Torres, Danira (2020). *La imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, una diversidad de temas y formatos*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.

Montes Pérez, Carlos y José Manuel Barcia Paraje (2017). «Representaciones bífidas: antropología e iconografía en torno a la figura de la serpiente en la Europa medieval», en Claudia Carranza Vera, Arturo Gutiérrez del Ángel y Héctor Medina Miranda (eds.), *La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana*. México: Fundación Joaquín Huerta, pp. 202-216. Disponible en https://funjdiaz.net/publicacionesdigitales.php?pag=4 (consultado el 12 de julio de 2023).

Morales Muñiz, M. Dolores (1996). «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Espacio, tiempo y forma*, *Serie III*, *Historia Medieval*, núm. 9, pp. 229-255. Disponible en https://doi.org/10.5944/etfiii.9.1996.3607 (consultado el 12 de julio de 2023).

Orellana, Marcela (1996). «Lira Popular: un discurso entre la oralidad y la escritura», *Revista Chilena de Literatura*, núm. 48, pp. 101-112.

Rodríguez Ferrer, Rocío (2014). «Poesía de cordel española y lira popular chilena: una lectura desde la materialidad y su apropiación popular», *Revista de Humanidades*, núm. 30, pp. 129-165.

Vásquez Hulsbus, María Catalina (2017). «De sierpes, serpientes, culebras y culebrones: propuesta para un estudio iconográfico de los pliegos de Lira Popular chilena», *Revista Eviterna*, núm. 1, pp. 80-93.

Disponible en https://doi.org/10.24310/Eviternare.v1i1.10084 (consultado el 12 de julio de 2023).
Vicuña Cifuentes, Julio (1915). *Mitos y supersticiones. Recogidos de la tradición oral chilena*. Chile: Imprenta Universitaria.

Impresos citados

«Espantoso suceso. Una niña es envuelta en un culebrón. Detalles completos», *Lira popular*, núm. 19. Disponible en https://www.lirapopular.cl/lirapopularxix/lira-popular-numero-19.
«La niña espirituada por medio del Culebron. El Hombre que se suicidó en el Parque Cousiño. La Muerte porfiada». Disponible en https://www.lirapopular.cl/lirapopularxix/la-nina-espirituada/
«La niña del culebron — Envenamiénto — Servicio militar». Disponible en https://www.lirapopular.cl/lirapopularxix/la-nina-del-culebron/
«La mujer que se volvió culebron. Contrapunto del diablo con la muerte. Todos versos nuevos». Disponible en https://www.lirapopular.cl/lirapopularxix/la-mujer-que-se-volvio-culebron/

«¿TE GUSTA HACER ASÍ, COMO EL DIABLO? / PUES HOY DÍA NO ME GANAS NI DE MALDICIÓN, NI DE MILAGRO»: EL USO DE ALGUNOS TÓPICOS Y PERSONAJES DE LA RELIGIOSIDAD POPULAR EN EL *FREESTYLE* IBEROAMERICANO

Karla J. Carreón Tapia
(El Colegio de San Luis)

La improvisación poética no es poesía en sí misma, sino una técnica, un procedimiento, un modo de hacer poesía (Díaz, 2014: 14). La poesía oral improvisada es un arte tradicional, universal y enraizado en casi toda Iberoamérica y, en consecuencia, testimonia una serie de códigos compartidos que otorgan identidad a ciertos grupos, así como sentidos que trascienden el mero performance poético. Me refiero aquí a aquellos en los cuales el conocimiento popular halla camino en los versos y rimas, para así entregar un mensaje efectivo a quien escuche. Díaz Pimienta identifica cuatro componentes que delinean la gran complejidad de estas ejecuciones poéticas:

> El literario (textos en décimas, quintillas, sextillas, octavillas, cuartetas, redondillas y coplas, fundamentalmente); el musical (acompañamiento de instrumentos cordófonos como el laúd, la guitarra, el tres, la jarana, el requinto, el triple o el cuarto, para interpretaciones en tono mayor o menor de cantes, torrentes o tonadas con una gran variedad de nombres y líneas melódicas); el teatral (puesta en escena y actualización en performance de rituales individuales y colectivos con similitudes y diferencias en cada país y en cada ejecutante, con diversos elementos paralingüísticos y paramusicales que completan el cuadro comunicativo); y el repentismo propiamen-

> te dicho (las técnicas, los mecanismos de creación y las reglas específicas de este arte lúdico-creativo (2003: 281).

Entre estas variadas manifestaciones, hallamos el *rap* o *freestyle*, términos que se han utilizado indistintamente de manera contemporánea para referir un mismo fenómeno. Elijah Wald afirma que el antecedente del *freestyle* es el juego afroamericano de nombre *dozens*, un duelo entre niños o adultos que improvisaban insultos en verso y cuyo blanco principal era la madre del otro. Consta que desde principios de la década de los ochenta del siglo pasado se celebraban batallas de este tipo en Nueva York, de las que se recuerda a contendientes como Kool Me y Busy Bee Starki. (2012: 7-11). Francesco Adinolfi describe esta última escena con un desplazamiento importante, ya no solo como un enfrentamiento, sino como un estilo de vida popularizado en dicha ciudad, «concretamente en los ghettos afroamericanos, donde pronto floreció una serie de manifestaciones musicales entre las que se halla el "rap", entendido como canción hablada, monólogo o diálogo entre MC[1] sobre una marcada base rítmica» (1989: 235).

En virtud del contexto anterior, me interesa en este texto analizar el uso de algunos recursos en los *punchlines* de las batallas de *freestyle* internacionales de habla hispana, específicamente y tal como indica el título de este texto, aquellos en los cuales se recurre a la mención de personajes de la religiosidad popular. Me parece preciso, no obstante, otorgar al lector un panorama breve del origen de estas batallas y de algunos elementos constitutivos de este tipo de improvisación, para así poder examinar la figura del rapero como fuente de una memoria colectiva poseedora de tópicos y motivos, y posteriormente al análisis del corpus.

El término *freestyle* se usa para designar el acto de improvisar verbalmente, ya a capela, ya acompañado de una pista musical (1989: 379), y

[1] Es importante en este punto aclarar términos centrales sobre estas batallas, como MC y *rapero*. El MC es aquel improvisador cuya práctica es más bien profesional, es decir, que hace de la improvisación un medio de subsistencia con actividades diversas que la complementan (conciertos, grabaciones, colaboraciones y competencias), mientras que el rapero puede ser una persona que improvisa; sin embargo, dicha actividad puede ser un entretenimiento y modo de vida, aunque no se procura como una práctica profesional. En este artículo, ya que el corpus refiere a batallas internacionales de *freestyle* o a composiciones grabadas, estaremos refiriéndonos a los MC; no obstante, para fines de estilo y corrección, se utilizarán ambos términos de manera indistinta.

tiene una larga y amplia tradición en Iberoamérica, llevada a cabo en diversas modalidades. El fin último de esta competencia es «tirar» al oponente, es decir, señalar sus carencias como improvisador, pero también, lo sabemos, muchas veces las intervenciones y la «tiradera» se enfocan en aspectos emocionales o físicos («tirar baratas»). El núcleo de esta versificación se halla en el *punchline,* categoría utilizada en Hispanoamérica, que se podría traducir como la línea de remate o golpe; es, sin más, el punto culminante de distensión, que se confecciona con la finalidad de «terminar de tirar» al oponente.

De manera gradual, esta dinámica se replicó en varios países de habla hispana, y las calles, plazuelas, parques y esquinas fueron y han sido hasta nuestros días el escenario cotidiano de estas contiendas, las cuales describe de la siguiente manera el rapero moreliano Sien: «Un punto de encuentro del *hip hop*; más bien el pretexto son las batallas. La intención fue unificar, no importa cuál es *la crew* [colectivo] o cuál es el MC [rapero]». Las batallas callejeras comenzaron a estructurar una serie de reglas y modalidades controladas «en tanto que se acuerda estar en guerra, con tiempos, roles, restricciones y criterios de validez específicos que indican cómo participar y apreciar cada acto que aquí sucede» (Ángeles, 2019: 280-281) No obstante, a partir de 2005 estas contiendas comenzarían a tener lugar en grandes escenarios a manera de conciertos interactivos y transmitidos en vivo en las plataformas más populares, de manera análoga al fenómeno mediático del cine durante los ochenta, tal como lo describe Néstor García Canclini:

> Se promueve un «cine-mundo» que busca usar la tecnología visual más sofisticada y las estrategias de *marketing* para lograr insertarse en un mercado de escala mundial […] Se trata de fabricar un espectáculo tan deslumbrante que persuada a los telespectadores de que una o dos veces al año vale la pena dejar el sofá hogareño para ocupar ese otro, menos confortable, de la sala oscura (1995: 3).

Hoy en día, hay varias competencias internacionales, pero sin duda las más conocidas son la Red Bull Batalla, la Batalla de Maestros (BDM) y la Freestyle Master Series (FMS), cada una con un origen y rasgos propios; sin embargo, es claro que fue a partir de la Red Bull Batalla que

otras organizaciones tomaron iniciativa para fundar sus propias competencias, lo cual dio inicio a la prolífica gama de eventos de este tipo en América Latina.

La Red Bull Batalla es una competencia anual internacional de habla hispana, con el emblema «Muchos hablan, pocos riman, solo los mejores improvisan».[2] Su primera edición se llevó a cabo en 2005 en Puerto Rico, y el primer campeón de *freestyle* en habla hispana fue Frescolate (Argentina). El último año resultó campeón mundial el MC mexicano Aczino.[3] Más tarde, en 2009, tuvo lugar por vez primera la Batalla de Maestros, de origen chileno y fundada por Satul y MC Moder; ha tenido veinte ediciones en total, incluyendo sus regionales, las BDM Gold y las BDM Deluxe (Internacional), esta última, con una primera edición en 2015, en la cual participaron países como Chile, México y Argentina; a partir de la edición de 2016, se integraron España, Colombia, Perú, Costa Rica, Uruguay, Puerto Rico, Bolivia y El Salvador.[4] Por otro lado, la Freestyle Master Series (FMS) es una liga profesional de improvisación en la que se enfrentan los doce freestylers de más alto rendimiento de cada país, en un esfuerzo por crear un sistema de clasificación parecido a los *rankings* deportivos como el Ranking ATP. Esta liga dio inicio en 2017, en España; luego, en 2018 se sumó Argentina, en 2019 México y Chile, en 2020 Perú, en 2022 Colombia, y en febrero de este año, se confirmó la FMS Caribe.[5]

El *rapper* y el MC como depositarios de la memoria colectiva

En 2017, cuando Alain Ángeles de Villanueva preguntó en una entrevista al *freestyler* moreliano Rideck qué es el *punchline*, este respondió:

[2] https://www.redbull.com/int-es/event-series/red-bull-batalla

[3] Es importante señalar que solo dos mujeres han sido campeonas en esta competencia: la venezolana Kim en 2007 y la colombiana Marithea en 2021.

[4] https://bdmdeluxe.com/home/

[5] https://fms.tv/

> En este caso depende mucho del tipo de momento en que estés pa meter un *punchline* […]. Que te lo entiendan también depende mucho, […] con una idea que sea conocida, que todos la entiendan […]. El *punchline* no te lo haces tú, te lo hace la gente, es como espontáneo, es algo que no puedes firmar (2019: 413).

Esta descripción, sin duda, sitúa varios rasgos propios del repentismo; por un lado, la importancia de los elementos de la *performance*, y por el otro, y el que interesa para llevar a cabo este análisis, la elaboración de sentidos que pertenecen a la colectividad, construidos por medio de la creatividad del *rapper* o MC, quien echa mano de una memoria compartida y adaptada en un momento preciso de la batalla para acentuar alguna deficiencia del oponente. El *punchline* se nutre del público, de la comunidad que comparte una amalgama de códigos con los raperos. David Toop los describe de la siguiente manera:

> Por lo que respecta a la figura del *rapper*, el «buen hablador», no es difícil relacionar su función social en el seno de la comunidad *hip hop* con la de los *griots* africanos, cantantes y recitadores profesionales, miembros de una casta hereditaria poseedora de la palabra, depositaria de la memoria colectiva a través de cantos genealógicos, técnicas oratorias épicas y, por supuesto, de la música (en Santos, 1999: 236).

Para el *rapper* y la comunidad que participa de estas batallas, memorizar un verso o escribirlo y utilizarlo en la contienda denota poca o nula virtud para improvisar; sin embargo, el MC sí que es depositario de una memoria vasta y maleable de la cual puede echar mano; un fenómeno muy distinto a la memorización. De manera análoga a lo que Albert B. Lord explica en relación con los cantores yugoslavos, el rapero recurre al *remembering* o «concentración». Dependiendo de que el intérprete, en la actuación, cante, recite o lea en voz alta, su acción se verá manejada por normas más o menos rígidas; pero de todas formas, la actuación compromete su todo personal: «El conocimiento, la inteligencia, la sensibilidad, los nervios, los músculos, la respiración, un talento para la reelaboración en un tiempo muy breve» (Zumthor, 1989: 170), es el arte de la voz.

> Para la manifestación de la fluidez del pensar, se requiere la imaginación, la libre asociación de los elementos recordados, la libre expresión, la afluencia de relaciones, el sentimiento, la producción convergente, las asociaciones y el establecimiento de múltiples conexiones (Velásquez Burgos, de Cleves y Calle Márquez, 2012: 333).

Algunos MC o raperos han insistido en el lenguaje popular como basamento de la improvisación, y se refirieren a aquel lenguaje de uso cotidiano y práctico que los oyentes puedan reconocer fácilmente:

> Creo que lo que más me mantiene como con lenguaje [*sic*] es el ser observador de todas las palabras que hay, porque si te das cuenta simplemente al voltear alrededor hay muchas palabras, sinónimos, antónimos, un montón de cosas. No tiene tanto que ver con tecnicismos o con palabras rebuscadas. Creo que hay muchas palabras elegantes que hay en el lenguaje popular, que sirven mucho estéticamente para el oído. Entonces, yo siento que es más ser observador y exprimir la riqueza del lenguaje popular («¿Por qué crees lo que crees? Entrevista a Aczino», 17: 18).

Lo anterior apunta a que las palabras por sí mismas pueden tener componentes atractivos al oído, pero es el improvisador quien, al enunciarlas en el momento justo, con los recursos adecuados, podrá darle el sentido preciso para tirar a su oponente. Es, al fin y al cabo, un privilegiado depositario y recreador de la tradición.

Algunos personajes y tópicos de la religiosidad popular en el *freestyle* iberoamericano

Tanto las batallas callejeras como las internacionales cuentan con múltiples modalidades formales y semánticas predispuestas por los organizadores de cada encuentro. Si revisamos las construcciones versales, notamos que estas pueden conformarse con intervenciones de 4x4, una de las más recurrentes, en la cual cada turno se compone de cuatro versos; otros, de ocho versos cada uno, y algunos de hasta veinticuatro. La métrica en la mayoría de los casos se confecciona en octosílabos, aunque también

hay modalidades de endecasílabos y de catorce sílabas. Además, a pesar de que por lo general se llevan a cabo entre dos MC, también se halla la modalidad por equipos. En el corpus de este análisis todas las batallas seleccionadas se conforman de dos improvisadores.

De acuerdo con Alain Ángeles Villanueva, los elementos que integran estos enfrentamientos tienen que ver con actores, objetos, espacios y actividades:

a. El lugar
b. Contendientes
c. Organizadores
d. Jueces
e. Audiencia: audiencia conocedora, audiencia que califica por conveniencia, audiencia desentendida, audiencia hostigadora, audiencia desconocedora.
f. Música
g. La estructura de la batalla (2019: 381).[6]

Los enfrentamientos también pueden tener dinámicas interesantes, lúdicas y retadoras, en las cuales los organizadores indican si es preciso seguir un tema en específico, o bien si se debe desarrollar la improvisación a partir de un dicho, refrán, concepto, o bien de objetos que se van mostrando cuando ya se inició la batalla. Los raperos deben incorporar estos elementos a su versificación, y adaptarlos para «tirar» al contrincante. Como ejemplo, véase la primera cuarteta de la intervención de Sara Socas en la Goldbattle Nacional en 2021, cuando se indicó que debía utilizar el dicho «Hierba mala nunca muere»:

Mira, ahora te tengo contestar
Hierba mala no muere, la tengo que arrancar
Te contesto con la de antes, crío, porque soy Rubén Darío
Y sé que todos los ríos hoy van al mar.
(Goldbattle Nacional, 2021, 8:36).

[6] La estructura se refiere a los *rounds* que componen cada batalla y su orden: «Estos episodios son macropartes que albergan zonas más pequeñas», de acuerdo con el autor.

La gran variedad de modalidades dota estas improvisaciones de gran plasticidad, y aunque algunas veces resultan desafortunadas en su atino poético, como suele ocurrir con el repentismo, otras muestran gran creatividad en sus entretejidos semánticos. Estos se desarrollan muchas veces a partir de tópicos cuyo basamento se halla en el origen mismo de esta tradición:

> Por lo general conocer el ambiente callejero es igual a ser auténtico, por lo general reconocer a la *old school* [los raperos veteranos] es respetable, por lo general *keep it real* [mantenlo real] es un principio respetable, por lo general ser congruente entre lo que se canta y se vive es respetable, por lo general ser *undergound* [independiente de la industria musical] es respetable, por lo general el *trap* no es un tipo de rap respetable, por lo general el rap romántico no es un tipo de rap respetable, por lo general fluir[7] en la base es sinónimo de buen rapero, por lo general preparar las rimas (escribirlas) es mal visto, etc. (Ángeles, 2019: 398).

Si bien podemos entender estos tópicos como propios del rap o *freestyle*, también hay otros cuya sedimentación no parte de estas competencias, cuyo acervo y usos parten de la tradición oral. Este es el caso de los tópicos y personajes de la religiosidad popular, muy recurridos a la hora de improvisar tanto en competencias callejeras locales como internacionales. La religiosidad popular «es algo tan presente como imprescindible en la vida y cultura» iberoamericana, tal como lo señala Maximiano Trapero en su libro *Religiosidad popular en verso*, cuyos rasgos precisos son

> corporeidad de su expresión, una ritualidad marcada por la tradición, la preponderancia de los aspectos más «humanos» de los misterios cristianos, la petición de gracias temporales a Dios y a los santos y el carácter festivo de la celebración. El catolicismo popular […] como todo sistema religioso, está formado por un conjunto peculiar y complejo de creencias, de ritos, de formas de organización, de sentimientos y de normas éticas. Los católicos populares creen en Dios, en los santos y en el demonio (2011: 36).

[7] Este término se ha sustituido por su traducción literal al inglés *flow*.

Más allá de que algunos MC muestran abiertamente su inclinación por la religiosidad popular, afirmándose católicos y seguidores de ciertos santos, son interesantes las marcas que, en las batallas, los evidencian como partícipes de un sistema de códigos en el cual estas manifestaciones son cotidianas. Como se observará, los improvisadores se valen de dicha memoria para conseguir el fin último: ganar la batalla.

Las dinámicas con temas religiosos pueden ser muy generales, en las que se invita a los improvisadores a elegir diversos tópicos. En el encuentro entre Aczino (México) y Chuty (España) en la Final del Torneo Internacional de Batallas de Freestyle BDM, Santiago de Chile, 2018, con el tema «El paraíso / el cielo», observamos un desplazamiento del tema central a momentos precisos de la narrativa católica:

Aczino: Está en las nubes el Youtuber
Ya viene para acá, mira cómo tomo vuelo
Hoy ya viene, qué, ¿te vas a esconder?
Querías llegar al cielo y yo te derrumbo como Torre de Babel.
(BDM Deluxe, 2018, 7:0).

En este primer ejemplo observamos cómo el uso de ciertos momentos reconocibles por la comunidad abona a que el *punchline* sea preciso y claro, ya que el rapero ocupa el lugar de actante y se sitúa al oponente como agente pasivo del motivo religioso. En este caso, la imagen de la caída de la Torre de Babel es consecuencia de las acciones de los hombres en su relación con Dios; ya que los primeros quieren alcanzar el cielo, pero Dios es quien mantiene el orden divino al aplicar el castigo a los hombres: derrumba la Torre. Aquí se desarrolla por medio de esta imagen la reafirmación de la idea de que en el *freestyle* hay niveles y categorías de improvisadores, pues quien enuncia toma el lugar de aquel Dios que mantiene estas jerarquías, mientras que el oponente es terrenal y se halla imposibilitado a alcanzar su estrato.

Además de la reapropiación de estos momentos emblemáticos, la aparición de personajes santos es recurrente, y en la mayoría de los casos los versos sugieren que fungen como aliados del MC, a tal grado que se les coloca en su aspecto más humano, incluso como habitadores del barrio del improvisador, tal como ocurre en la intervención de Chuty

contra Aczino en la Final del Torneo Internacional de Batallas de Freestyle BDM en Santiago de Chile, 2018. La modalidad de este enfrentamiento fue de 4x4 con el tema «el paraíso o el cielo»:

> CHUTY: Como Kase O., ¿qué pasa? Vas a ver que es una farsa
> ¿No lo ves? Cómo mi nivel te sobrepasa
> Tranquilo, que mato a esta farsa
> Pero le he dicho a san Pedro que te espere por mi casa.
> (BDM Deluxe, 2018, 6:31).

Como se sabe, a san Pedro se le concedieron las llaves del Reino de los Cielos y por ello en su repertorio iconográfico se le representa con una llave. Este conocimiento popular es reelaborado para así situar al rapero con un halo celestial, puesto que se sugieren dos situaciones: 1) que san Pedro mantiene una relación cotidiana con este y 2) que cerca de la casa del MC se hallan las puertas del cielo. Como ocurre frecuentemente con la religiosidad popular relacionada con santos, estos interceden de manera inmediata en el día a día para hacer algún favor a aquel que le rinda culto. Este es un recurso para que Chuty se coloque por encima de Aczino, ya que con él se halla el favor santo, e incluso se comprende que él tiene cierto poder sobre el destino de su adversario.

Hay casos en que la aparición de santos sirve para analogar las facultades del rapero con las de estos personajes. Así, en la batalla de *freestyle* cristiano de Creyente.7 contra el diablo (una batalla netamente hipotética, puesto que el diablo aquí no tiene voz, sino que es objeto de los versos del MC), el improvisador enuncia:

> Se copia de la Biblia las palabras que yo traigo
> Me escuchaste,
> chequea mi vocablo
> Tu fuerza y vanagloria las reprendo como Pablo.
> (Creyente.7-Contra el diablo, 2019, s. 44).

San Pablo es el santo reconocido por ser el primero en escribir textos canónicos cristianos, así que es el santo de las palabras, y en consecuencia,

observamos que en estos versos se apunta una afinidad entre el rapero y el santo, pues ambos se valen de las palabras para combatir al maligno.

El enfrentamiento contra el diablo: un motivo del *freestyle*

Centro ahora mi atención en ejemplos puntuales que muestran la hipótesis que se demuestra en este texto: la relevancia de elementos de la religiosidad popular en el *freestyle*, en este caso, el enfrentamiento con el diablo. En 2012, Canserbero lanzó su segundo y último álbum, titulado *Muerte*. El rapero venezolano es considerado popularmente como una de las más grandes figuras del *freestyle* latinoamericano, y un hito para las siguientes generaciones de raperos y MC en Iberoamérica. *Muerte*, aunque con letras escritas y posteriormente grabadas, contiene una serie de composiciones narrativas con recursos propios de la improvisación, y llegó a fijar en habla hispana un motivo esencial en la historia del *freestyle*: el enfrentamiento del rapero contra el diablo. La canción más reproducida en Spotify del rapero venezolano, incluida en dicho álbum y titulada «Es épico», resulta en un desarrollo pormenorizado de este motivo, y sus versos continúan siendo citados en las batallas internacionales que aquí se estudian. A continuación, se analizará cómo se desarrolla este motivo en la canción para posteriormente explorar algunos ejemplos de batallas de *freestyle* internacionales recientes.

«Es épico» se narra en primera persona por parte de Canserbero, quien, de modo ficticio, decide cobrar venganza por el asesinato de su hermano en las calles. Al hacerse de un arma e ir al sitio para llevar a cabo su objetivo, el rapero muere y va al infierno, donde solicita tener un enfrentamiento de versos contra el diablo para que le devuelva su alma y, por ende, volver a la vida. En la tradición hay varios motivos que se relacionan con esta narrativa. De acuerdo con el *Motif-Index of Folk-Literature* de Stith Thompson, se halla indexado el motivo H500 «Test of cleverness or ability», que tiene que ver con la prueba de habilidades del héroe de la narración, y muchas veces es relativo al uso de la palabra, como resolución de acertijos, pero específicamente nos podríamos hallar aquí ante varias subcategorías: H503 «Test of musical abili-

ty»; H503.1 «Song duel»; H 509.4 «Tests of poetic ability», y por último, el H509.4.1.1 «Contest in adding a verse wich makes the first poet ridiculous» (2016: 1380). Me parece que el último se acerca mucho más a lo que se refiere a este tipo de contiendas, sin embargo, podemos afirmar que este es una extensión de los anteriores, cuya generalidad apunta a un hecho similar. En «Es épico», el momento en el que el personaje de Canserbero llega al infierno, echa mano de esta tradición fincada también en su país y que, en este caso, echa luz sobre una manera de salir de ese terrible lugar:

> Recordé que en la tierra donde había nacido
> Existía una leyenda del diablo con un tal Florentino
> Obviamente un cuento, pero inteligente
> Para irme de este infierno, infierno literalmente.
>
> Vociferé durante meses, que podía con el jefe
> Recitando versos entre fuego y heces
> Hasta que un día, apareció un viejo con traje
> Que me dijo: Pierde y me llevo a tu padre de homenaje.
>
> Qué situación tan complicada en la que me encontraba
> Pero yo nunca he sido de los que se cagan
> Además, había compuesto demasiados versos
> Que más la improvisación harían temblar al universo.
> (Canserbero, «Es épico», 2012, 3:25-3:55).

«Florentino y el diablo» es un poema compuesto en 1940 por el venezolano Alberto Arvelo Torrealba, en el cual se narra en dos capítulos el enfrentamiento entre el diablo y un coplero llanero llamado Florentino, por medio de la improvisación en verso. Es importante entonces apuntar que se testimonia en este breve corpus que este motivo, como muchos otros, se ha desplazado de la oralidad a la escritura de manera continua. La referencia al poema por parte de Canserbero nos sirve para corroborar lo que previamente se ha desarrollado acerca del rapero como depositario y emisor de la tradición. Toda la canción desarrolla diversos tópicos reconocibles en la religiosidad popular católica, como

la descripción del infierno, que aquí se trenza con la tradición clásica, de igual manera reconocible:

Montañas negras de azufre con un olor a mierda
Cuerpos deformados que sufren, caí sobre una piedra
Un barco viejo con un viejo me esperaban
No me respondían nada, almas el barco golpeaban

Él me llevó donde Cerbero (ah)
Que dijo no morderme porque le gusta mi nombre de rapero, ja
Si lo ves de esa forma, pude tener suerte
Irónica es la vida, pero también irónica es la muerte.
(1:53-2:12)

Ahora bien, no revisaré de manera pormenorizada los versos que se refieren al motivo del enfrentamiento en esta composición, dada su extensión, y ya que no es el propósito de este análisis. Sirvan algunos, sin embargo, para ejemplificarlo:

Diablo:
¡Antes que nada, te maldigo!
¡Voy a hacer que sufras el peor de todos los castigos!
¿Cómo te atreves a retarme en castellano?
¡Y en este ritmo tan pobre como el suelo donde te has criado!

Canserbero:
Con más razón, tú deberías avergonzarte
Perder un combate con un *Homo sapiens*
Además, te explico:
Se llama Venezuela donde nació este tipo (¡ey!)

Diablo:
Eres muy peculiar, y mi deber es explicar
Que no puedes ganar porque yo lo sé todo
Domino los idiomas, los modos, la historia
Incluso sé los más recónditos miedos de tu memoria.

Canserbero:
Debo aclarar que hay un factor clave que olvidas
Los miedos se van en el momento en que pierdes la vida
Se dice que el amor masacra tus insultos
Pero yo te mataré con más odio, para ser justo (¡ey!)

Diablo:
¡A mí tú no me engañas, mediocre adversario!
¿Cómo hablar de odio si tu brazo grita lo contrario?
Tú le has mentido a todos tus seguidores
Con múltiples contradicciones en muchas de tus canciones

Canserbero:
No entiendes nada a los humanos
Yo sueño con amor porque sé que, en el fondo, nosotros amamos
Si canto rabia, es para desahogar por dentro
Como cuando Cristo echó a los comerciantes de su templo (¡ey!)

Diablo:
¡De nuevo hablando tú de cosas que no sabes!
Eres un imitador como tu voz, la cual no es tan grave
Lo único grave es que te crean
Pero, aunque la mentira tiene patas, tarde o temprano, cojea.

Sean suficientes estas estrofas a modo de diálogo para entender cómo se desarrolla este motivo en la versión de Canserbero, pues a partir de ellas identifico algunos elementos que servirán para analizar cómo funciona en algunas batallas de *freestyle*. Primero, nos hallamos ante un diablo maldiciente y punitivo, funciones propias del personaje en la tradición, aunado a su caracterización con un perfil soberbio, su rasgo definitorio. En otras palabras, el diablo no duda de sus habilidades para ganar una competencia ante cualquier adversario, y por otro lado, se caracteriza a sí mismo como conocedor del lenguaje, ya que, como se observa en un verso subrayado, es poseedor de un repertorio de refranes que le sirven para poner en evidencia a Canserbero. Por último, el diablo señala cómo el rapero posee características análogas a las del maligno, al seña-

lar: «Eres un imitador como tu voz, lo cual no es tan grave / Lo único grave es que te crean»; como es bien sabido, este personaje se relaciona de forma estrecha con el engaño, el disfraz y la imitación, que se puede entender a partir del motivo de la transformación. Todo lo anterior es empleado por el personaje con la finalidad de persuadir al otro para lograr sus objetivos.

Lo anterior fija la versión de un motivo esencial de la cultura del rap. No queremos decir aquí que la composición de Canserbero inició dicha tradición, sino más bien es señalada como una versión que se popularizó a tal grado que enraizó una serie de imágenes a las que se ha recurrido tanto en las batallas callejeras como en las internacionales. Así, el diablo es uno de los personajes de la religiosidad que más menciones tiene en las batallas de *freestyle* internacionales, y se le emplea con diversos fines y representa con variados avatares. Es recurrente que el MC se identifique con el diablo, y muchas veces adopte alter egos estrechamente vinculados con él. Así, en la batalla de Skill vs Nekroos de la FMS Perú, 2022, Skill improvisa los siguientes versos:

> ¿Cómo lo hago?
> No me quedé callado
> Parado yo me encuentro,
> No me encontraré sentado
> Hasta con el beat apagado
> *Yo no quería, pero estoy endemoniado.*
> (FMS Perú, 2022, 20:01).

En estos corpus se halla un entretejido complejo e interesante entre el buen uso de la palabra, el personaje del diablo y el rapero como depositarios de esta habilidad, ya que a buen seguro el MC tiene presente el hecho de que una de las facultades del enemigo es el uso de las palabras para así ejecutar sus engaños y robar almas. Tal como afirma Claudia Carranza: «A partir del pacto [con el diablo] se conformó una construcción teológica compleja, en la cual se señala la oposición del hombre con Dios mismo, así como su caída en desgracia a través de sus acciones y palabras que lo llevan a renegar de Dios y entregarse al enemigo» (Carranza, 2020: 310). Así, el demonio es un verdadero maestro

de la argumentación, un avezado del lenguaje que se vale de él para ganar su propia batalla contra Dios; por tanto, la identificación entre los MC iberoamericanos y este personaje se ha convertido ya en un tópico del *freestyle*. También, recordemos que uno de los versos de «Es épico», de Canserbero, es muy parecido al que utiliza como *punchline* Skill: «Y tú no puedes maldecirme, porque ya yo estoy maldito». En el caso del mexicano Aczino, este muchas veces se presenta con ademanes que lo caracterizan como el diablo, por lo que en la Final del Torneo Internacional de Batallas de Freestyle BDM, Santiago de Chile, 2016, Teorema apunta este rasgo del mexicano en su *punchilne*:

Aczino:
Te voy a hacer llorar como niñita
Si tú estás tirando puras rimas escritas
Tú en el hip hop hispano
Eres como tu genética, la mitad de un mexicano

Teorema:
¿La mitad de un mexicano?
Hoy ve a Dios asesinar al reptiliano
¿Te gusta hacer «así», como el diablo?
Pues hoy día no me ganas ni de maldición, ni de milagro.
(BDM Deluxe, 2016, 18:38).

En este *punchline* se reafirman las facultades del diablo por medio del uso de la palabra, esta vez, con las maldiciones, una transgresión que solo es posible al ser enunciada, pero también la ejecución de milagros que no llegan al nivel del rapero chileno; las fuerzas sobrenaturales no intervienen en su habilidad para improvisar.

En algunos casos, el diablo tiene la función de reafirmar la experiencia y el ingenio del MC, quien ya no solo se relaciona con él en una situación de igualdad, sino que se coloca en un estadio muy superior. Como ejemplo de lo anterior, en la God Level Grand Slam World Edition Monterrey, 2021, en el enfrentamiento entre la colombiana Marithea y Aczino, ambos enuncian acerca del Dios y el diablo:

Marithea:
Vas perdiendo
Y te estoy hablando claro
Porque tú te trabas y yo no erro los disparos
El que sabe de free entenderá de lo que yo hablo
Soy la madre de Dios y la abuela del diablo.

Aczino:
¿Es la madre de Dios? Uy, qué cabrón
¿Quieres hablarme de la religión?
Pues yo en el microphone
Hago llorar a María como en la crucifixión.
(9:49).

Aquí, la relación de parentesco entre raperos y personajes sobrenaturales de la religiosidad popular denota una jerarquía en la cual la experiencia de vida es fundamental para establecer la virtuosidad del MC. Así, cuando Marithea indica que es madre de Dios, se caracteriza como una mujer más experimentada que el mismo «Creador del mundo» y «Padre» de la humanidad; no obstante, el *punchline* tiene un efecto definitivo en su segunda parte, pues al afirmarse abuela del diablo, sugiere que su destreza es incluso superior a la del maligno. En la construcción de roles tradicionales, las abuelas fungen muchas veces como educadoras de sus nietos, por tanto, la MC colombiana alude a que ella le enseñó al diablo todas sus argucias y engaños. A pesar de que la liturgia ortodoxa e incluso la religiosidad popular afirmen muchas veces que Dios es más poderoso que el diablo, y por tanto, que toda la humanidad, en estos versos observamos que el rapero llega a colocarse por encima de este supuesto orden divino.

El parentesco con el diablo se ha representado de diversas maneras en varios discursos populares, pero llama la atención la cercanía que tiene el uso de estos recursos tanto en el *freestyle* como en la copla tradicional:

> La otra figura religiosa muy difundida entre las coplas tradicionales es el diablo, pero un diablo muy alejado de la concepción ortodoxa de la religión cristiana y muy cercano a una figura carnavalesca y de burla. Un per-

sonaje que pocas veces asusta y las más recibe un trato familiar (Masera, 2001: 444).

Además, es interesante cómo las mujeres han sido representadas en muchas coplas tradicionales como más allegadas al diablo, casi como sus amigas. Tómese el siguiente ejemplo del *Cancionero Folklórico de México*:

Son ángeles las mujeres
Dice el apóstol san Pablo,
Pero al fin son hijas de Eva
Y valedoras del diablo.
(Frenk, 1975: 4744).

Para cerrar este análisis y continuando con la misma batalla, la respuesta inmediata de Marithea demuestra la gran inventiva y creatividad que concede el desplazamiento semántico de la religión a la versificación por medio del término «oración»:

Marithea:
¿Haces llorar a María como en la crucifixión?
Esa porquería me pareció de ficción
¿Vieron que se estaba trabando en la anterior?
Conviértete a cristiano para que termines una oración.

Concluyo este análisis insistiendo en que la poesía improvisada, específicamente el *freestyle* o batallas de rap iberoamericanas se han transformado con el pasar de los años y tienen distintas modalidades y dinámicas hoy en día mediatizadas, consecuentes al surgimiento de las batallas internacionales, las cuales disgregaron a las plataformas más populares estos auténticos espectáculos. El rapero es una figura que abraza y contiene un gran repertorio de tópicos y motivos propios de la literatura de tradición oral que le permiten lograr el objetivo principal de las batallas: tirar a su oponente. Por ello, el *punchline* o línea de remate destaca como un verso aglutinante de sentido en relación con estas imágenes reconocibles por gran parte de la población espectadora de estos enfrentamientos.

Aquí se procuró encauzar la atención en el análisis de algunos *punchlines* en relación con motivos y personajes de la religiosidad popular. Por un lado, destaca de manera contundente la presencia de santos en su papel tradicional como intercesores de los raperos y como personajes cercanos a estos, e incluso como sus vecinos. Por el otro, el motivo del enfrentamiento del rapero con el diablo es central en la tradición del *freestyle*, al presentar al enemigo en al menos tres modalidades para tirar al oponente: como personaje análogo al rapero en su acepción de buen hablador, experto en el lenguaje, imitador y audaz; como un personaje que, aun teniendo estas características es derrotado por el rapero, situándose este último como superior al personaje maligno de la religiosidad popular; por último, como pariente del rapero en un sentido en el cual los roles señalan al rapero como mentor del diablo, como se ejemplificó en los versos de Marithea, quien se vincula al diablo como su abuela.

Observamos, por tanto, que el uso de distintos personajes, tópicos y motivos de la religiosidad han sido utilizados en las batallas de rap de manera continua hasta hoy para aludir a la superioridad del rapero, puesto que las jerarquías divinas y religiosas aquí son rediseñadas en favor de este, quien forma parte de esta cartografía divina. En este punto, es claro que el rapero, en cada composición versal y en cada estrofa, procura confeccionar siempre sentidos que lo colocan como superior a todos los órdenes, aunque siempre en referencia a su capacidad de improvisación. El rapero no alude solo a una serie de referencias religiosas, sino que engarza en cada intervención de este corpus, otros modos de aludir a la tradición.

Haría falta, para continuar este análisis, ampliar el corpus para así identificar más motivos y tópicos de la religiosidad popular en las batallas internacionales de rap, aunque también es preciso poner atención a las batallas callejeras e indagar sobre la recurrencia de este tipo de elementos en ellas. Por ahora, este corpus me parece suficiente para destacar ya no necesariamente una muestra representativa del *freestyle* en general, sino algunos de los usos de los personajes y tópicos de la religiosidad popular en los *punchlines.*

Referencias

Obras consultadas

Adinolfi, Francesco (1989). *Suoni dal ghetto. La musica rap dalla strada alle hit-parade*. Genova: Costa & Nolan.

Ángeles Villanueva, Alain (2019). «Rap beligerante. Tipos de ataques y punchline en contiendas de raperos morelianos», *Revista de literaturas populares*, vol. xix, núm. 2, pp. 380-381.

Carranza, Claudia (2020). «Fórmulas y estructuras narrativas para realizar pactos explícitos con el diablo en la tradición oral de México», *Escrituras Americanas*, vol. 4, núm. ½, pp. 307-329.

Díaz Pimienta, Alexis (2014). *Teoría de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent.

Díaz Pimienta, Alexis (2003). «La poesía oral improvisada: un ritual desconocido», en *Ritualidades latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 281-304.

Díaz Pimienta, Alexis (s.a.). «La improvisación poética es un "juego muy serio". Aprender improvisando, improvisar aprendiendo», VI Congreso Internacional de la Lengua Española, disponible en https://www.academia.edu/33790249/SECCI%C3%93N_III_HISPANOAM%C3%89RICA_Y_LA_ESENCIA_DE_LA_LENGUA

Frenk, Margit (1975). *Cancionero Folklórico de México*, tomo 2. México: El Colegio de México.

García Canclini, Néstor (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.

Masera, Mariana (2001). «La religiosidad en el cancionero popular mexicano: De la Virgen al diablo», en *De la canción de amor medieval a las soleares: Profesor Manuel Alvar in memoriam.* Actas del Congreso Internacional «Lyra minima oral III», Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001.

Santos Unamuno, Enrique (1999). «El resurgir de la rima: los poetas románicos del rap», en *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]: Roma*, pp. 235-242.

Thompson, Stith (2016). *Motif-index of folk-literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*. Bloomington,

Indiana. https://archive.org/details/Thompson2016MotifIndex/mode/2up?view=theater (Consultado el 18 de mayo de 2023).

Trapero, Maximiano (2011). *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*. México: Frente de Afirmación Hispanista.

Velásquez Burgos, Bertha Marlén, Nahir Remolina de Cleves y María Graciela Calle Márquez (2010). «La creatividad como práctica para el desarrollo del cerebro total», *Tabula Rasa*, núm. 13 (julio-diciembre), pp. 321-338.

Wald, Elijah (2012). *The dozens. A history of rap's Mama*. Nueva York: Oxford University Press.

Zumthor, Paul (1989). *La letra y la voz de la literatura medieval*. Madrid: Cátedra.

Videos

bdm Deluxe (2018). Aczino vs Chuty Gran Final | 2018 bdm Batalla de Maestros. 17 de noviembre. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=jxcpWKVDy8A

bdm Deluxe (2016). Teorema vs Aczino Final| 2016 bdm Batalla de Maestros, 17 de diciembre. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=fSb99HO1fIw

Creyente.7- Contra el diablo (2019). Contra el diablo. 3 de junio. [Archivo de video. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=AG6RbWVKKKo

fms Perú (2022). Nekroos vs Skill Jornada 5| Urban Roosters [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=a_63XnoOHOk

God Level Gram Slam (2021). Marithea vs Aczino. | Batallón 2021 Freestyle Shoot [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=fEs5SAGXsAM

Goldbattle Nacional (2021). Sara Socas vs Hander Final| Clasificatoria 2021 Goldbattle Nacional España. 20 de marzo. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=MGzVcSDQnvk

Ruzzarin, Diego (2023). ¿Por qué crees lo que crees? | Aczino [Archivo de video] Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=uFICjppp67I

LA VOZ DEL DIABLO EN DIFERENTES EJEMPLOS DE LA LIRA POPULAR CHILENA

Claudia Carranza
(El Colegio de San Luis)

El gran enemigo de la humanidad, pero también el guerrero derrotado y exiliado al inframundo por su propio padre. Antihéroe vanidoso y arrogante, que envidia y a la vez siente atracción por los seres humanos hasta el punto de habitar en sus espacios y convivir con ellos o dentro de ellos, según sea el caso. Cuando habla, su voz refleja todos estos aspectos: la soberbia del príncipe de los cielos y al mismo tiempo el despecho, la ira y el resentimiento por el abandono de Dios, cuando no la vulgaridad, cinismo e insolencia de un personaje que se ha rebelado y que se muestra como el opuesto a lo que se considera como lo bueno o puro, de acuerdo con los valores de las sociedades en las que habita. El maligno y su corte sostienen diferentes relaciones con los seres humanos: pueden ser sus verdugos y tentadores, pero también puede ser un diablillo dicharachero, algo inocente, que será fácilmente vencido e incluso burlado por el ingenio de los humanos.

La imprenta popular recuperó estas facetas de nuestro personaje, ya sea del diablo ortodoxo, terrible y trágico a la vez, del instrumento que emplea Dios para castigar al ser humano, del tentador y personificación del mal y de los vicios, así como del diablillo inocente, a veces algo tonto, locuaz e incluso generoso, de los cuentos. Como indicaría en algún momento María Cruz García de Enterría, la presencia de este ser es casi «obsesiva» en la literatura de cordel española y también lo será en la imprenta popular que se reproduciría en América Latina (García, 1998: 64.).

El personaje migró sin dificultad a los pliegos de cordel chilenos que fueron conocidos como lira popular y que se reprodujeron a finales del xix y principios del xx, no fue sorprendente en tanto que, como ocurrió en otros lugares, Satanás y sus demonios eran personajes recurren-

tes en la tradición oral de este país y su versión más popular habitaba en la lírica popular chilena. Esto se puede apreciar en, por ejemplo, las fiestas de Navidad llamadas «chinganas» o «ramadas populares», festejos carnavalescos que se desarrollaban entre bailes y canciones y que se reproducían a pesar de no ser muy bien vistos por la Iglesia, que calificaba estos como espacios como de «mala alegría», de «vicio, […] con cara de Mefistófeles» (presbítero Manuel Antonio Román, 1900, en Salinas, 1991: 131).[8]

Como ocurre en otros casos, las celebraciones son los espacios idóneos para el encuentro de los poetas y versadores y en ellas, «las arpas y guitarras se rasgueaban y pespunteaban solas, y las cantoras que de los campos vecinos habían acudido cantaban a lo profano, a lo divino y hasta a lo endiablado. ¡Qué tonadas y qué cuecas!» (en Salinas, 1991: 144). De lo endiablado que se menciona, cabe rescatar una copla de la época en la que se invitaba a las muchachas:

> Vamos niñas remoliendo
> vamos cantando y bailando,
> que el infierno está vuelto agua
> y ya el diablo se está ahogando» (Salinas, 1991: 131).

La anterior parece una composición de trabajo, acaso de herencia medieval. El diablillo que se menciona es muy humano, similar al que se pinta en una cueca de la misma época, que decía:

> El diablo se fue a bañar
> y le robaron la ropa,
> la diabla lloraba a grito
> de ver al diablo en pelota.[9]

[8] Es interesante que también para finales del siglo XIX otras publicaciones periódicas se encargaran de descalificar estas fiestas. Salinas señala que los periódicos las describían como algo diabólico. Cf. Salinas 1991: 134-135.

[9] Salinas rescata también otra versión en la que no es el diablo, sino la Muerte, la que protagoniza la vergonzosa escena: «¡Qué admiración no sería / ver a la Muerte en pelota» (Salinas, 1991: 200). La aparición de la diablesa es interesante, alude a esa parte más popular de nuestro personaje, que lo ubica como parte de una familia, que tiene esposa, hijos y, por lo regular, una terrible suegra.

Como en los ejemplos anteriores, la presencia de la entidad femenina, junto con la muerte del diablo, parece constante en la tradición oral de ese periodo. Recordemos, al respecto, otra estrofa que se cita en 1910, en donde se dice que el diablo «murió en Petorca / en la Ligua lo enterraron / en Quillota le hacen honras / y en Puerto cabo de año» (Elías Lizana, «Apuntes para la historia de Petorca», en Salinas, 1991: 201).[10] Como bien reseñara Julio Vicuña Cifuentes, a inicios del siglo xx

> el hombre del pueblo no teme al diablo fuera de la religión: ¿y cómo le ha de temer, si un compadre suyo le vio bailar *cuecas* en el parque Cousiño? ¿Si sabe que unos muchachos le ganaron hasta los cuernos en el juego de las *chapitas*? ¿Si le consta que *ño* Pedro le molió las costillas porque le camelaba a una de sus hijas? ¿Si él mismo lo ha encontrado ebrio muchas veces, «tarde de la noche», al retirarse a su casa, después de haber estado «un ratito» en la taberna?... Ya se comprende, un diablo de esta calaña es un pobre diablo, que puede servir para todo menos para atemorizar a la gente (1915: 48).

Es natural que el protagonista de estas anécdotas fuera retomado por los poetas que componían versos para los impresos populares chilenos que ahora nos interesan.

La búsqueda de los diablos en la lira popular chilena

Marcela Orellana relata cómo fue el cambio entre la poesía oral y la imprenta:

> [Durante la] segunda mitad del siglo xix y primeras décadas del xx, caracterizada por el desplazamiento de la oralidad a la escritura, lo que generó la «Lira Popular» o literatura de cordel. Este cambio supone también un giro de una poesía arraigada en zonas rurales a lo que fue la primera poesía popular urbana chilena. Fue una poesía de ruidosa existencia, con

[10] Esta estrofa se mantiene hasta el día de hoy, como podemos ver en varias páginas electrónicas.

> un formato en hojas sueltas de medio pliego, ilustradas de grabados y viñetas, con un promedio de seis composiciones en versos por hojas y cuya venta a viva voz se realizaba en lugares públicos como mercados, estaciones de ferrocarriles, etc. (2008: 161).[11]

Orellana destaca la importancia de la imprenta, pero también su influencia para los nuevos tiempos, en los que la comunicación con la oralidad era de ida y vuelta, esto se puede ver en los impresos que comentaremos a continuación, textos provenientes del «Archivo de literatura oral y tradiciones populares» de la Biblioteca digital de Chile.[12]

Cabe señalar que para este trabajo los criterios de búsqueda fueron las palabras *diablo*, *demonio* y los diferentes nombres que se le dan al maligno; el interés principal fue desde el inicio el de la voz, de manera que de una amplia selección de impresos en los que aparece el diablo, solamente se eligieron aquellos en los se le diera voz a nuestro personaje. Elegí aquellos textos que se publicaron a finales del XIX y principios del XX, dejando para otro estudio composiciones que se realizaron a mediados del siglo XX en los diarios *Democracia* y *El Siglo*, y que tenían por título «Payando con el diablo», en donde nuestro personaje dialoga con «el pueblo» sobre temas de actualidad.[13]

Los documentos que comento a continuación provienen en su mayoría de la *Lira Popular*, publicación que circuló

> masivamente en los principales centros urbanos de Chile entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Los poetas populares —salvo contadas excepciones, hombres de extracción rural transplantados a la ciudad— pu-

[11] Como señala Gloria Chicote, «a medida que se operaban los grandes reordenamientos poblacionales producto de los procesos de urbanización, se produjo la incursión de la cultura popular, hasta entonces esencialmente oral, en el universo de la escritura» (2017: 236)

[12] Esta página, lo mismo que *Memoria chilena* fueron de enorme utilidad para este trabajo y otros. *Memoria chilena* es una «red de contenidos culturales que ofrece actualmente más de [30 000] documentos patrimoniales —[dos] millones de páginas— de las colecciones de la Biblioteca Nacional de Chile que articulan 925 investigaciones (minisitios) sobre cultura e identidad chilena» (Schütte, 2017: 156).

[13] La mayoría se encuentra en la sección «Lira Popular» de los diarios de *El Siglo*, que fue «publicada entre los años 1952 y 1958». El espacio de estos diálogos se ven como una oportunidad para realizar una crítica política, de manera que el diablo puede verse más como un medio para dar lugar a la expresión de las quejas contra las situaciones que se viven en el país.

blicaban allí sus composiciones en verso, donde comentaban el acontecer social valiéndose de las formas métricas y del imaginario de la literatura de tradición oral (*Memoria chilena*: s.v. «lira popular»).

La *Lira Popular*, como vemos en la siguiente imagen, se imprimía en folios de papel económico, casi siempre con el encabezado y el número de impreso; le seguía por lo regular un grabado que hacía alusión a uno o varios de los relatos o poemas, resaltando en títulos con topografía un poco más grande y en negritas el contenido de las historias.

Figura 1. «Amores del diablo viejo. Un padre da de machetazos a un soldado que intenta violar a su hija».



Fuente: *La Lira Popular*, núm. 62 / Juan B. Peralta. [Chile] : Imprenta El Debate, [1903?].[14]

La voz de nuestro personaje estará en función del género y del tono de la composición; podemos notar, por ejemplo, que las historias pretendidamente verdaderas suelen tener al diablo como personaje secundario

[14] Los títulos que citaré al pie de las imágenes provienen de la página electrónica del Archivo de Literatura oral y tradiciones populares de la Biblioteca Nacional Digital de Chile. En el caso de esta imagen, estos y otros datos se pueden ver en http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616402.html

y este aparece como el tentador y negociante. En estos casos, el maligno se expresa por lo regular en términos breves que suelen ser formularios.[15]

En ocasiones, a este personaje se le escucha en composiciones líricas, contrapuntos en su mayoría, en las que toma la palabra. El poeta se constituye como el sujeto de la enunciación[16] y emplea un discurso con diferentes tonos que obedecen a las facetas de la entidad sobrenatural. Así, entre los resultados recuperados con los criterios arriba señalados, comentaré a continuación cuatro composiciones líricas que consisten en dos contrapuntos, una glosa en décimas y un diálogo en cuartetas:

1. *Contrapunto entre el diablo y la muerte* de Juan Historia. Imprenta Ercilla, [¿1880?].[17]
2. *Contrapunto de el Diablo con el Padre Eterno por haberlo arrojado del cielo,* de Daniel Céspedes. [1896 y 1903].
3. *La llegada del diablo a la Gloria. Gran Contrapunto con San Pedro*, de Juan Bautista Peralta. Imprenta El Debate [¿1902?].
4. *El violín del diablo. Declaraciones fantásticas del autor. Mi programa*, de José Arnero [¿1903?].

Décimas, cuartetas: contrapuntos

Tres de los textos de este trabajo se califican como contrapuntos; dos de ellos se elaboran en décimas, en tiradas de diez estrofas, y el último en cuartetas. Respecto a la décima, esta se convirtió, como señala Díaz Pimienta, en una «herramienta poética tanto para el canto descriptivo y narrativo como para el cante quejoso, el cante amoroso y el cante desafiante de la controversia, la más teatral de sus variantes» (2008: 118).[18] A

[15] Algunos impresos hablan de su muerte o su arrepentimiento; estos relatos suelen desarrollarse en un tono más narrativo que dramático, lo que hace difícil escuchar su voz, y por ello estos impresos serán tema para otros trabajos.

[16] Cf. Beristáin, 1998: 355-358.

[17] Como se puede apreciar, en algunos casos la datación es incierta; la ficha de la biblioteca sugiere que estas se reproducen entre 1880 y 1903.

[18] Como señala el autor, esta forma es una de las más usadas en diferentes países de Iberoamérica. «Pero la décima se ha convertido desde hace mucho tiempo en la estrofa más utilizada para este género poético-musical en Iberoamérica (México, Puerto Rico, Panamá, Cuba,

decir de Orellana, la décima que se encuentra en la *Lira Popular* es una muestra de la forma predilecta de los poetas para expresar su historia, sus sentimientos, pero también la crítica. «Ello le confiere, a nuestro juicio, un rasgo fundamental: es un factor de identidad, de pertenencia al pueblo, y ello explica su vigencia. La décima espinela representa un factor de identidad y de memoria» (2008: 171). La forma se reprodujo en la oralidad lo mismo que en la imprenta, donde rápidamente adquirió popularidad en diferentes países, entre ellos Chile.

En las tres composiciones con estas formas estróficas, las décimas mantienen la estructura de «dos redondillas de tipo abba enlazadas por dos versos intermedios que repiten la última rima de la redondilla inicial y la primera de la final abba-ac-cddc» (Navarro, 1956: 250). Es lo que Díaz Pimienta denomina el «plan discursivo del decimista», refiriéndose al improvisador que se mantiene dentro de las normas establecidas (Díaz, 2008: 108-109). Las composiciones en décima mantienen el verso octosílabo, con alternancias mínimas en versos de siete y nueve sílabas. *El Violín del Diablo* es la única glosa en décimas de nuestra selección. Inicia con una cuarteta entrelazada abab que se desarrollan uno a uno en las siguientes estrofas. Una quinta décima cierra la composición. Es probable que esta composición pertenezca a Peralta o alguno de sus allegados; se trata de un desafío que bien pudo haber ocurrido en un escenario.

En lo que toca al *Contrapunto entre el diablo y la muerte*, se trata de un diálogo entre los personajes que se desarrolla en nueve coplas. La composición concluye en cuatro cuartetas narrativas.

Entre la caída y el «perdón»

Los diálogos que el diablo sostiene con el Padre Eterno y san Pedro son las más cercanos a la historia religiosa; en estos, la voz del maligno oscila entre la soberbia y la desesperación. En dichas composiciones podemos apreciar los tópicos más frecuentes sobre la caída de Lucifer, sus

Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Perú, Ecuador, y, dentro de España, Murcia y Canarias), por encima de las otras formas estróficas. (Díaz, 2008: 112). Véase, como ejemplo, el estudio sobre las topadas de Rodríguez (2020).

vicios y defectos. Comentaré en este apartado las coincidencias y las diferencias entre ambos textos.

En el *Contrapunto del Diablo con el Padre eterno*, el maligno inicia cuestionando la situación en la que se encuentra: «Le pregunto, Padre Eterno, / siendo yo su ángel amado, / ¿por qué me tiene arrojado, / ardiendo en un vivo averno?». A través de su lamento, reconocemos a nuestro protagonista; esta presentación es frecuente en las composiciones en las que aparece. Enseguida, sin embargo, Satanás muestra su rebeldía contra Dios, a quien acusa abiertamente: «Hace lo que se le antoja»:

> Usted no es justo, se infiere
> es injusto, le diré:
> es infinito i sin fé
> y castiga a quien no quiere.

Me parece que la posición que establece el diablo refleja una rebeldía colectiva que, señala Orellana, podría haber sido clave en la *Lira Popular*:

> Durante los más o menos setenta años de existencia de la *Lira* vemos cómo cambia el sistema enunciativo. De un narrador impersonal a la primera persona que luego se desplaza a un nosotros, a una voz colectiva, que viene de la conciencia de pertenecer a un grupo con condiciones de vida y preocupaciones similares, de compartir la misma suerte con algunos y, también, de una idea de cómo situarse en la sociedad y en el país, lo cual supone, por otra parte, diferenciarse de otros (Orellana, 2007: 169).

La voz del diablo fluctúa entre la súplica y la ira, la queja y la provocación. Todos los elementos y los tópicos que suelen caracterizar al personaje que oscila entre la arrogancia, la soberbia y el dolor que lo embarga por haber perdido la Gracia.

Por su parte, Dios le habla al adversario en segunda persona; por momentos recrimina, reconviene y reconforta; su tono es condescendiente en la mayor parte de la composición. Resulta contradictorio que el Creador se exprese con tanta soberbia, rasgo que confirma las palabras de su contrincante y que de alguna manera también se puede ver como la posición de los poetas.

El maligno también se describe de acuerdo con los tópicos bíblicos, contraponiendo su nacimiento —«antes yo era Luz / Bella / quien le cantaba alabanza»— con la situación en la que vive «ardiendo en un vivo averno». Dios, por su parte, contesta a cada una de las quejas señalando todo aquello que lo llevó al castigo: «Tú, viéndote orgulloso, / me quisistes ofender. / Por tu gusto a padecer, / fuisti del cielo arrojado, / con otros acompañado, / desde aquel mismo momento, / por tu mucho atrevimiento, hoy te encuentras condenado».

Muy pronto, el diablo pierde fuerza y se va mostrando más humilde frente al Creador. Dios responde con benevolencia a esta reacción y refrenda su aprecio por el demonio, prometiéndole que a la postre recuperará su lugar en el cielo. En las últimas décimas, nuestro personaje mostrará solamente su desesperación y aflicción:

El Diablo
Señor, le pido la Gloria,
démela por un favor;
su divino i santo amor
siempre lo tengo en memoria.
¿Cuándo cantaré victoria
i que me den mi perdón,
O más bien la salvación
que me darán sin tardanza?
Nunca pierdo la esperanza
de ir a la santa mansión.

El Padre Eterno
Yo no te aborrezco a ti,
oigo tu triste lamento;
aunque es tanto tu tormento,
nunca te olvides de mí.
Si ese castigo te dí,
siempre te tengo piedad;
es tan grande mi bondad,
que yo atiendo todo ruego.
Tendrás que estar en el fuego

Por toda la eternidad.

La gloria parece lejana, pues el Padre Eterno repite afirmaciones como «hasta que se acabe el mundo /estarás en el abismo» o «tendrás que estar en el fuego / por toda la eternidad».

El tono pasa de la pugna a una esperanzadora reconciliación. En su última participación, el diablo incluso asegura: «Pienso que me salvaré / por su santa omnipotencia / i con mucha reverencia / a donde usted llegaré». Dios cierra el diálogo refrendando a su receptor la posibilidad volver a la gloria nuevamente, hasta el final de los tiempos.

El Padre Eterno
Al fin, el último día
se acabará tu castigo,
i así te vendrás conmigo
a gozar de la alegría.
Estando en mi compañía
disfrutarás del placer,
cesará tu padecer
i vas a ser mui feliz;
cuando a mi reino tú entrís
no serás más Lucifer.

En el *Contrapunto de la llegada del diablo a la Gloria*, el interlocutor es el apóstol a cargo de resguardar las puertas del cielo. Esta composición se puede ver como una secuela de un relato chusco publicado en la misma hoja suelta, en el que se daba cuenta de la pelea que tuvo el diablo con su mujer por infiel. El maligno va dar la cárcel y, al salir, acude «a confesarse contento» al Vaticano.[19] El contrapunto responde a la anterior composición.

[19] «Datos sobre el arrepentimiento i muerte del diablo: (telegramas especiales para la Lira Popular, de Roma. Febrero 21 de 1902», *La Lira Popular núm. 40*. Juan B. Peralta. [Chile]: Imprenta El Debate, [1902?]. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616370.html.

Figura 2. Detalle: grabado de la hoja suelta *La Lira Popular,* núm. 40.



A diferencia de las décimas entre el diablo y el Creador, el tono de esta composición parece más relajado. El diablo se dirige a san Pedro de manera informal, en un diálogo, entre iguales. El tono es, por tanto, más relajado desde el inicio, cuando se anuncia la llegada del diablo al cielo con el onomatopéyico sonido de la puerta:

Tas, Tas — Mira, Pedro, abre la puerta,
que ya mui arrepentido
vengo a ver mi Dios querido
en su gloria pura i cierta.
Mi alma ya casi muerta
se encontraba, te diré,
por eso me confesé
i el Papa me ha perdonado:
limpio de todo pecado
vengo a la gloria con fé.

El tono se enardece por un momento, en las décimas cuarta y quinta, en las que se genera un enfrentamiento a través de referencias a la historia de ambos personajes:

Pedro. —Pero tú te rebelaste
contra el Dios que te crió,
i este mismo te arrojó
al infierno que dejaste.
Como ahora abandonaste
ese infierno sin recelo,
cuando eres el rei del suelo,
i a decirte luego vengo
que a cargo esta puerta tengo
i no entrarás al cielo.

El diablo. — ¡Bueno que estáis enterado!
I cuando a Jesús negaste,
por nada te condenaste
i estuviste a mi lado.
Hoy que vengo sin pecado
¿por qué no hallo compasión?
Cuando con resignación
mil tormentos he sufrido,
i hoy que me admitan les pido
en la celestial mansión.

El dueño de las llaves no acepta los argumentos del maligno, que en principio se muestra confiado, pero, al ver que no logra una buena respuesta, busca la conciliación. A lo largo de diez estrofas, se desarrolla una batalla de argumentos en la cual ambos se recriminan sus acciones. A pesar de todo, el demonio mantiene el tono de negociación con el que trata de convencer a su interlocutor de su sinceridad y de la validez del perdón otorgado por el papa.

La oralidad se privilegia en esta composición, y así, las súplicas se desarrollan entre exclamaciones fáticas, con las que el diablo busca negociar: —¡Hombre! «Pero, Pedro…», «Por fin, Pedro, caridad», mientras que en Pedro vemos una posición inflexible: «Mientras yo sea portero / tú jamás podrás entrar», «Te diré que hablas en vano». El guardián del cielo no da su brazo a torcer en ningún momento. Mientras que el discurso de Satanás se vuelve cada vez más suplicante, su interlocutor responde dándole un portazo en la cara:

Pedro.—Por fin, trato más contigo
yo no tendré ni un segundo.
I ya puedes irte al mundo,
que Dios no será tu amigo.
Mas condenado te digo
que estás, i no quiero verte.
Márchate a ese abismo fuerte
Que, por tu causa especial,
vino el pecado mortal
i vino el juicio i la muerte.

Llama la atención que, en su negativa, san Pedro también menoscaba el poder del máximo jerarca de la Iglesia:

Si el Papa te ha perdonado
te diré por darte luz
que él por ti en ninguna cruz
ha muerto, pues, por salvarte.
I quien puede perdonarte
es solo Cristo Jesús.

Como ocurre con el texto anterior, lo que se puede apreciar en este contrapunto es el empleo de tópicos e incluso clichés provenientes del discurso religioso, pero también la influencia de una religiosidad popular en la cual nuestros personajes se representan en situaciones cotidianas tratando de negociar en el umbral de la puerta del cielo, donde uno mantiene su posición de portero y otro, de diablo burlado.

Asimismo, en ambos contrapuntos podemos notar una voz de resistencia, de crítica incluso a la prepotencia de Dios, a las instituciones civiles o religiosas; podemos ver en estos textos una muestra de la crítica que solían transmitir empleando para ello la voz del ángel rebelde que pone al descubierto también las malas condiciones que llegan a vivir los hombres.

Estos contrapuntos, después de todo, serán herederos de otras composiciones que se publicarán a mediados del siglo xx y que llevaban por título «Payando con el diablo».

El desafío del diablo

Hay una notable diferencia entre los textos anteriores y *El violín del diablo*;[20] en primer lugar, se trata de una glosa en décimas de la siguiente cuarteta:

> Provisto de mi violín
> en el país me presento.
> Armado con mi instrumento,
> desafío al más clarín.

Figura 3. «El violin del diablo num i».



Fuente: Autor y propietario José Arnero. [Chile] : Imprenta San Antonio, [1903?].

Aquí las décimas tienen una «relación explicativa» pero también «extensiva» de la estrofa inicial.[21] Se trata de un desafío que se va desarrollando en primera persona, es decir, en la voz de José Arnero, seudó-

[20] El título también aparece en el encabezado. A este impreso le antecede otra publicación que llevaba el mismo título, en la Biblioteca Nacional Digital se puede encontrar este documento en http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616698.html y contiene los siguientes títulos: «El hundimiento de Valparaiso: se espera por momentos temblores a granel: gran alarma en el pueblo — Nacimiento de un jigante en el norte — Próximo fusilamiento: dos reos condenados a muerte — Horroroso crimen: el diablo asesina a una niña porque no se entregó a él: allanamiento del infierno — Los nombres de mis queridas — Cuecas para muchos gustos — Cueca de una porteña». Ninguna hace alusión a la glosa que comentamos aquí».

[21] Tomando como referencia lo expuesto por Frenk (1978).

nimo del diablo. A lo largo de la glosa, el locuaz versador se presentará ante sus contrincantes: los músicos que han osado hablar de él en sus composiciones, para retarlos a medirse en el escenario.

El versador se presenta con la arrogancia del poeta que busca entablar una controversia. Su entrada, a través de «yo soy»; muestra su soberbia, y su voz es muy adecuada para el personaje sobrenatural:

Yo soi ese José Arnero,[22]
el monarca del talento,
y por cualquier fundamento
puedo al más gallo vencer;
y armado de este saber
en el país me presento.

El desafío se dirige a aquellos poetas que lo han «difamado». Su argumento se da a partir de la enumeración de los poetas que han hablado de él y de lo que han publicado sobre sus aventuras:

En Babilonia dejé,
porque en Chile he sabido
que un tal Peralta[23] ha querido
reírse de mí diré:
contando que me casé
en Petorca sin más cuento,[24]

[22] En la tradición chilena existen diferentes nominaciones para el diablo. Como resalta Vicuña Cifuentes: «He aquí los que han llegado a mi noticia, en cuarenta y seis informaciones que poseo: en siete se le llama El Diablo, en cinco el Demonio, en ocho el Demonio y el Diablo indistintamente, en seis el Malo, en cuatro, el Maldito, en dos el Malo y el Maldito, en dos el Condenado, en dos el Enemigo, en una el Enemigo Malo, en una el Maligno, en una el Matoco, en una el Mandinga, en una el Patas Verdes, en una el Perverso, en una el Diablo Cojuelo y el Cojuelo, en una el Cachudo, en una el Malvado y en una el Tapatarros» (1915: 52).

[23] Sobre los poetas que se citan aquí, véanse las entradas que se recogen en el sitio Memoria Chilena. Biblioteca Nacional de Chile, iniciando por «Poetas populares del siglo xix». http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100729.html.

[24] Debe referirse a las liras compuestas por este autor, una de ellas titulada «El matrimonio del Diablo en Petorca» (http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616434.html). Peralta, sin embargo, compuso varias rimas con estos temas; por ejemplo: «Amores del diablo viejo. Nacimiento del Diablo Chico en la Italia», http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.

no sé de dónde fumento
esto sacó para hablar.
Y con él vengo a cantar
armade [sic] de un instrumento.

Peralta, en efecto, publicó varios relatos con este tema, uno de ellos titulado explícitamente «El matrimonio del Diablo en Petorca». El mismo autor explotó este tema y publicó también un relato titulado «Amores del diablo viejo. Nacimiento del Diablo Chico en la Italia». También compuso la historia de su aventura amorosa, que ya comenté más arriba. Los relatos al que el personaje alude son satíricos. Es probable que estos temas fueran repetidos por varios autores de la época, pues, como comentamos al inicio, los motivos en torno a la humanidad del maligno, su muerte, su esposa, su matrimonio fueron una constante en la tradición oral chilena. Tomando esto en cuenta, sería natural que el emisor se mostrara ofendido.

El diablo de estas estrofas es, como podemos ver, muy diferente al que dialoga con sus contrapartes celestiales. Se trata de un diablo bastante más aguerrido, un poeta del pueblo que amenaza a Peralta —posible autor también de estos versos— a Ynostrosa, a Meneses a Casas Cordero, versadores todos ellos del campo y la imprenta. Me parece interesante el que, con este pretexto, en la voz del maligno se van describiendo en uno o dos versos a los diferentes autores:

Pedazo le haré su lira,
y además a la Ynostroza,
su cítara tan famosa
también la voi hacer tira.
Si a Meneses de su jira
vuelve como un queruvín,
con una soga de crin
lo ahorco por necio, loco.

---

cl/visor/BND:616402. En otro caso el demonio se enamora y su mujer va a buscarlo. Él muere de vergüenza. Se trata de la composición titulada «Datos sobre el arrepientimiento i muerte del diablo. (Telegramas especiales para la Lira Popular de Roma. Febrero 21 de 1902)», http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:616370

Y como esto encuentro poco,
desafío al más clarín.

La composición cierra de manera más desafiante: «La mierda le saco / al poeta más pintado», asegura Arnero, en una expresión, como vemos, más coloquial:

[…] si me le pone empalado
como lo hace un bravo paco:
a cuarquera yo lo atraco
con mi versainas sencillas.
Aunque perdón de rodilla
me pida Casas Cordero,
no le afloja José Arnero
porque manda pelotilla.

El violín del diablo es una composición en décimas con rasgos más populares. El maligno mantiene un discurso soberbio y desafiante, lo que expone su posición como personaje, pero también como poeta que se presenta a sí mismo en una contienda.

La riña de la Muerte con el Diablo

La última de las composiciones que nos interesa es quizá la más popular. Firmada por un tal Juan Historia, se trata de un diálogo en cuartetas. El texto se puede ubicar en los términos que Margit Frenk identifica como «canciones dialogadas» o bien canciones «de diálogo paródico», como las califica José Manuel Pedrosa. Se trata de una representación en una «dinámica de ida y vuelta» en donde se desarrollan los antagonismos de los dos personajes; ambos, cabe decirlo, personajes tipo a los que se les llega a considerar temibles y por lo mismo suelen tener una versión popular, cómica y satírica que los lleva a padecer del maltrato de otros en cuentos y canciones.

El diálogo se inicia con el diablo, quien se dirige a su interlocutora de manera irrespetuosa:

El diablo
Diga, comadre sin diente,
¿desde cuándo anda curada,
que faltándome la jente
no me prepara otra hornada?

El tono familiar y confianzudo que emplea nuestro personaje para dirigirse a su «comadre» muestra su cercanía. Ella, sin embargo, se muestra ofendida y le responde de la misma manera, realizando una caricatura del adversario.

La muerte
Diablo, cuernos de tizón,
cola de chivato alzado,
¿quién me ha puesto obligación
de darte el pan amasado?

Vemos así que, como ocurre en estos casos, el combate se produce a partir del paralelismo. Se emplean las metáforas en torno al pan para hablar de la muerte y de los pecadores. Desde el principio vemos los tópicos en torno a ambos personajes. Así, palabras como *tizón*, *parrilla*, *horneada* y *freír* se repiten a lo largo de la composición para hablar del infierno o del personaje diabólico; por su parte, el diablo se dirige a la muerte con los epítetos familiares en la tradición: «Comadre», «comadre sin diente».

Los calificativos, en gran medida descriptivos, con el que se hablan nuestros personajes, van enardeciéndolos. Así, lo que pudo haberse iniciado como una falta de respeto por parte del demonio, se convierte en amenazas cada vez más evidentes:

El Diablo
Indirectas yo no aguanto,
vieja usurera, maldita,
a tizonazos te espanto
si estás fregando la pita.

Como vemos, el tono empleado por el diablo es grosero en la primera parte y amenazador en la segunda. En cambio, la posición de la muerte parece mucho más ecuánime, pero no por ello menos mordaz:

La Muerte
No se altere, ño tizón,
ombliguito de zapallo.[25]
Si le doi un refregón,
no acabo en el mes de mayo.

El empleo de un lenguaje oral, hasta cierto punto vulgar, acentúa el tono jocoso pero, sobre todo, como señala Margit Frenk, aporta a la batalla «una muy especial expresividad» (2007: 155).

Así, se produce una abierta contienda entre ambos personajes que se refleja en versos de ida y vuelta entre ellos:

La muerte
Yo no me dejo insultar…

El diablo
Ni yo te dejo mentir.

La muerte
Pues yo te voi a matar

El diablo
Pues yo te voi a freír.

Los términos en los que ambos personajes se expresan son descriptivos en todo momento. Es gracioso que la muerte amenace con terminar con la vida del diablo, y este con freírla. Sin duda este tipo de tópicos dan a este diálogo un encanto humorístico que el lector celebraría.

Las últimas estrofas son narrativas, al modo de un romance en el que se relata lo que sucedió a continuación:

[25] Si atendemos a la definición de este término en Chile, podría referirse a las calabazas comestibles, véase DEL, s.v. «zapallo».

I cuenta la tradición
que se trabó lucha estraña:
el diablo con un tizón,
la muerte con su guadaña.

Tantos insultos dijeron,
tantos golpes se arrimaron,
que mal heridos cayeron
i por los suelos rodaron.

Como señalaría Bergson en su ensayo sobre el humor, la vulgarización de los personajes religiosos, e incluso temidos, es una clave del humor. Así, las imágenes de personajes sobrenaturales, naturalmente terribles, enfrentados y tirados en el suelo como niños, sin duda movería a risa. Cabe destacar la fórmula inicial de la primera cuarteta narrativa: «Cuenta la tradición», que nos traslada a la oralidad.

Al final, nuestros personajes terminan escondiéndose, la muerte en la casa de un doctor y el diablo con un personaje histórico de la época. Escena que le da más comicidad al suceso, en tanto que responde a los tipos sociales expuestos de manera indirecta.

Conclusiones

En suma. El personaje al que hemos seguido tiene un papel importante en la imprenta popular chilena, eco de su presencia en la lírica oral. La forma en la que el diablo se expresa y el papel que juega en textos como los anteriores tiene antecedentes tradicionales provenientes de la vertiente más popular, que se desarrollaron en los cantos a lo divino, en las cuecas, en las décimas, que seguramente fueron más numerosos de los que se encuentran registrados en la *Lira Popular*.

En las composiciones que he comentado a lo largo de este capítulo se puede apreciar el empleo de tópicos de la tradición religiosa, pero también de la religiosidad popular que caracterizan al personaje y nos permiten comprender la sátira en su sentido crítico o humorístico, según sea la intención del poema.

El interés de los contrapuntos protagonizados por el diablo es que la voz del rebelde permite a los músicos expresar aquello que no es del todo seguro para los seres humanos, y de ahí que este tipo de contiendas se siguiera reproduciendo en la imprenta popular hasta mediados del siglo xx en Chile y otros países de Iberoamérica; quizá también por ello, para estas composiciones se siguió prefiriendo el contrapunto, que da oportunidad de expresarse no solo como el diablo, sino también como el pueblo o como el poeta a quien el diablo se enfrenta pero también con quien se siente cercano.

Anexo[26]

Contrapunto entre el diablo y la muerte
Juan Historia
[¿1880?]
El diablo
Diga, comadre sin diente,
¿desde cuándo anda curada,
que faltándome la jente
no me prepara otra hornada?
La muerte
Diablo, cuernos de tizón,
cola de chivato alzado,
¿quién me ha puesto obligación
de darte el pan amasado?
El diablo
Mamita, yo le pregunto,
sin salir de mis casillas,
si me tiene jente a punto
de mandar a las parrillas.
La Muerte
Si me tratas con respeto

[26] Recupero aquí los documentos citados en el estudio. Se mantiene el orden cronológico, expuesto arriba. He mantenido la ortografía del impreso, aunque, con fines de legibilidad, he actualizado la puntuación y mayúsculas y minúsculas.

te diré, por mis cabales,
que tengo un saco repleto
con mil *constitucionales*.[27]
El diablo
Esa jente no la quiero
porque esa jente es de guerra,
que permanezca prefiero
contaminando la tierra.
La Muerte
Bien decía el gran san Pablo
(a quien Dios guarde el pellejo)
no sabe el diablo por diablo
sino que sabe por viejo.
El diablo
Indirectas yo no aguanto,
vieja usurera, maldita,
a tizonazos te espanto
si estás fregando la pita.
La Muerte
No se altere, ño tizón,
ombliguito de zapallo.[28]
Si le doi un refregón,
no acabo en el mes de mayo.
El diablo
Bien haya la vieja astuta,
quijada de calavera,
callejera prostituta,
¿cuándo dejas la carrera?
La muerte
Yo no me dejo insultar…

[27] Al parecer se refiere a los movimientos que provocaron millares de muertos en Chile a lo largo del siglo XIX y parte del XX. Véase «Entre proyectos y realidades constitucionales en Chile: gradualidad, inflexión y ruptura. Parte I: Estado, ciudadanía y derechos entre 1811-1973», *Revista de Derecho de la Universidad Católica de la Santísima Concepción*, núm. 42, 2023, pp. 23-55. https://revistas.ucsc.cl/index.php/revistaderecho/article/view/2193

[28] Si atendemos a la definición de este término en Chile, podría referirse a las calabazas comestibles, véase DEL, *s.v.* «zapallo».

El diablo
Ni yo te dejo mentir.
La muerte
Pues yo te voi a matar
El diablo
Pues yo te voi a freír.
I cuenta la tradición
que se trabó lucha estraña:
el diablo con un tizón,
la muerte con su guadaña.
Tantos insultos dijeron,
tantos golpes se arrimaron,
que mal heridos cayeron
i por los suelos rodaron.
En lance tan rudo y fuerte
la hubieran sacado peor
si no se esconde la muerte
en la casa de un doctor.
I el diablo, sin saber dónde,
pasó por un albañal
i a poco trecho se esconde
donde un *constitucional*.

Contrapunto del diablo con el Padre Eterno por haberlo arrojado del cielo
Daniel Céspedes
[1896]
El diablo
Le pregunto, Padre Eterno,
siendo yo su ánjel amado,
¿por qué me tiene arrojado
ardiendo en un vivo averno?
Con su poder sempiterno
hace lo que se le antoja:
a los hombres los despoja
de un momento a otros momentos,

tiemblan sus cuatro elementos
cada vez que usted se enoja.
El Padre Eterno
Por soberbio i atrevido
tendrás que en el fuego arder:
por usurpar mi poder,
de mí fuiste maldecido.
Dime, ¿de qué te ha servido,
infame, tu cruel cinismo?
Te hablo sin ni un egoísmo
porque nunca me confundo:
hasta que se acabe el mundo
estarás en el abismo.
El diablo
Antes yo era Luz Bella,
quien le cantaba alabanza,
i usted por una venganza
me quitó la gracia aquella.
Fui lindo como la estrella,
en el cielo el renombrado;
por haberme sublevado
la gracia i dicha perdí,
i de la gloria salí
i pasé a ser un malvado.
El Padre Eterno
Yo soi quien te ha dado el ser
i te crié tan glorioso,
i tú, viéndote orgulloso,
me quisistes ofender.
Por tu gusto a padecer
fuisti del cielo arrojado,
con otros acompañado,
desde aquel mismo momento;
por tu mucho atrevimiento
hoi te encuentras condenado.
El diablo

Usted no es justo, se infiere,
es injusto, le diré:
es infinito i sin fe
i castiga a quien no quiere.
Como usted nunca se muere,
tiene potestá i gobierno,
desde un tiempo moderno,
perdonándome el bocablo;
i a mí por infame i diablo
me ha puesto en la boca un perno.
El Padre Eterno:
Tú me dices que yo soi
injusto y mal justiciero,
no, demonio, sí te quiero,
i siempre contigo estoy.
Lo que me pides te doi,
contigo no tengo encono.
La culpa te la perdono,
Dios le dijo a Satanás,
con el tiempo volverás
a pisar tu mismo trono.
El diablo
Señor, le pido la Gloria,
démela por un favor;
su divino i santo amor
siempre lo tengo en memoria.
¿Cuándo cantaré victoria
i que me den mi perdón,
O más bien la salvación
que me darán sin tardanza?
Nunca pierdo la esperanza
de ir a la santa mansión.
El Padre Eterno
Yo no te aborrezco a ti,
oigo tu triste lamento;
aunque es tanto tu tormento,

nunca te olvides de mí.
Si ese castigo te di,
siempre te tengo piedad;
es tan grande mi bondad,
que yo atiendo todo ruego.
Tendrás que estar en el fuego
Por toda la eternidad.
El diablo
Pienso que me salvaré
por su santa omnipotencia,
i con mucha reverencia
a donde usted llegaré.
I cuando en el cielo esté
le prometo serle fiel;
ya no voi a ser más cruel,
conozco que soi culpable;
tendré, pues, que hacerme amable
como el ánjel san Miguel.
El Padre Eterno
Al fin, el último día
se acabará tu castigo,
i así te vendrás conmigo
a gozar de la alegría.
Estando en mi compañía
disfrutarás del placer,
cesará tu padecer
i vas a ser mui feliz;
cuando a mi reino tú entrís
no serás más Lucifer.

La llegada del diablo a la Gloria. Gran Contrapunto con san Pedro
Juan Bautista Peralta
[¿1902?]
Tas, Tas — Mira, Pedro, abre la puerta,
que ya mui arrepentido
vengo a ver mi Dios querido

en su gloria pura i cierta.
Mi alma ya casi muerta
se encontraba, te diré,
por eso me confesé
i el papa me ha perdonado:
limpio de todo pecado
vengo a la gloria con fe.
Pedro.— ¡Hombre! Mucho me he admirado
que hayas dejado el gobierno,
de todo el maldito infierno
donde fuiste arrojado.
Si el papa te ha perdonado
te diré por darte luz:
que él por ti en ninguna cruz
ha muerto, pues, por salvarte.
I quien puede perdonarte
es solo Cristo Jesús.
El diablo.—Pero el papa autoridad
tiene para perdonarme,
i aun para condenarme
según sea mi maldad.
Como estoi absuelto ya
dejémonos de esa historia,
que ya el mundo con su escoria
he dejado mui contento;
por esto es que hoi me presento
puro i sin mancha en la gloria.
Pedro. —Pero tú te rebelaste
contra el Dios que te crió,
i este mismo te arrojó
al infierno que dejaste.
Como ahora abandonaste
ese infierno sin recelo,
cuando eres el rei del suelo,
i a decirte luego vengo
que a cargo esta puerta tengo

i no entrarás al cielo.
El diablo. — ¡Bueno que estáis enterado!
I cuando a Jesús negaste,
por nada te condenaste
i estuviste a mi lado.
Hoy que vengo sin pecado
¿por qué no hallo compasión?
Cuando con resignación
mil tormentos he sufrido,
i hoy que me admitan les pido
en la celestial mansión.
Pedro. — Mientras yo sea portero
tú jamás podrás entrar
en la mansión celestial
donde está Dios verdadero.
Hacerte recuerdo quiero
que abandonaste a Dios
por ese mundo feroz
donde, con los condenados,
millones de desgraciados
has atormentado vos.
El diablo.—Pero, Pedro, el pecador
desde que ya se arrepiente
encuentra precisamente
a su Dios i Creador.
Cristo ha sido el Salvador
de los hombres, bien lo sé.
I a todo el mundo diré
que dejo con alegría
Por ver a mi Dios, hoy día,
ante el cual me humillaré.
Pedro.—Te diré que hablas en vano,
al cielo no entras tú,
porque no tienes virtud
ni conciencia de cristiano.
A todo el jénero humano

perdiste en el pecado,
el cielo estuvo cerrado
i hasta el Cordero Divino
murió, según me imajino,
por tí en la cruz enclavado.
El diablo.—Por fin, Pedro, caridad
Por qué no tienes en mí,
cuando yo he venido aquí
solo por Su Santidad.
El mundo a verme no va
a verme más en su seno,
de todo pecado ajeno
ya estoi, pues, santo varón,
i en la celestial mansión
puedo habitar como bueno.
Pedro.—Por fin, trato más contigo
yo no tendré ni un segundo.
I ya puedes irte al mundo,
que Dios no será tu amigo.
Mas condenado te digo
que estás, i no quiero verte.
Márchate a ese abismo fuerte
Que, por tu causa especial,
vino el pecado mortal
i vino el juicio i la muerte.

El violín del diablo. Declaraciones fantásticas del autor. Mi programa

José Arnero
[¿1903?]
Provisto de mi violín
en el país me presento.
Armado con mi instrumento,
desafío al más clarín.
Aburrido ya de oír
la vanidad de este mundo,

con mi talento profundo
al campo quiero salir.
Bien resuelto a combatir
con el más cantor, por fin,
sabio, más que un serafín,
soi en el mundo, prometo,
y ni a taita Dios respeto
provisto de mi violín.
Si en Chile hubiese un Homero
o un Apolo tan famoso,
conmigo caería al pozo,
no hablo de un tonto versero.
Yo soi ese José Arnero,
el monarca del talento,
y por cualquier fundamento
puedo al más gallo vencer;
y armado de este saber
en el país me presento.
En Babilonia dejé,
porque en Chile he sabido
que un tal Peralta[29] ha querido
reírse de mí diré:
contando que me casé
en Petorca sin más cuento,[30]
no sé de dónde fumento
esto sacó para hablar.

[29] Sobre los poetas que se citan aquí, véanse las entradas que se recogen en el sitio Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile, iniciando por «Poetas populares del siglo XIX». http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100729.html

[30] Debe de referirse a las *Liras* compuestas por este autor, una de ellas titulada «El matrimonio del Diablo en Petorca» (http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616434.html). Peralta, sin embargo, compuso varias rimas con estos temas; para ejemplo: «Amores del diablo viejo. Nacimiento del Diablo Chico en la Italia». En http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:616402. En otro caso, el demonio se enamora y su mujer va a buscarlo. Él muere de vergüenza. Se trata de la composición titulada: «Datos sobre el arrepientimiento i muerte del diablo (Telegramas especiales para la Lira Popular de Roma. Febrero 21 de 1902). En http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:616370

Y con él vengo a cantar
armade [sic] de un instrumento.
Pedazo le haré su lira,
y además a la Ynostroza,
su cítara tan famosa
también la voi hacer tira.
Si a Meneses de su jira
vuelve como un queruvín,
con una soga de crin
lo ahorco por necio, loco.
Y como esto encuentro poco,
desafío al más clarín.
Por fin, la mierda le saco
al poeta más pintado,
si me le pone empalado
como lo hace un bravo paco:
a cuarquera yo lo atraco
con mi versainas sencillas.
Aunque perdón de rodilla
me pida Casas Cordero,
no le afloja José Arnero
porque manda pelotilla.

Referencias

Obras consultadas

Beristáin, Helena (2010). *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa.

cfm. *Cancionero Folklórico de México* (1975). Margit Frenk, dir., cinco vols. México: El Colegio de México.

Chicote, Gloria (2017). «Los archivos de literatura popular en el pasaje oralidad-escritura-digitalización», en B. Gödel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Argentina: Universidad de la Plata / Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 234-248.

Díaz-Pimienta, Alexis (2008). «La décima como estrofa para la improvisación», en *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, ed. Diputación Provincial de Valladolid, Fundación Joaquín Díaz. Urueña: Fundación Joaquín Díaz / Junta de Castilla y León, pp. 106-127.

Frenk, Margit (2007). «Aproximaciones a los recursos poéticos de las coplas folclóricas mexicanas», en A. González (ed.), *La copla en México*. México: El Colegio de México, pp. 151-164.

Frenk, Margit (1978). «Glosas de tipo popular en la antigua lírica», en *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, pp. 267-308.

García de Enterría, María Cruz (1998). «Magos y santos en la literatura popular. (Superstición y devoción en el Siglo de las Luces)», en Javier Huerta Calvo y Emilio Palacios Fernández (dirs.), *Al margen de la ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII. Curso de Verano de la Universidad Complutense de Madrid, celebrado en Almería del 17 al 24 de julio de 1994*. Ámsterdam: Rodopi, pp. 53-76.

Masera, Mariana (2001). «*Que non dormiré sola non*»: *La voz femenina en la antigua lírica hispánica*. Barcelona: Azul.

Mendoza, Vicente T. (1957). *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Navarro, Tomás (1956). *Métrica española: reseña histórica y descriptiva*. Nueva York: Syracuse University Press.

Orellana M., Marcela (2008). «Literatura de cordel en Chile: la "Lira Popular"», en *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, ed. Diputación Provincial de Valladolid, Fundación Joaquín Díaz. Urueña: Fundación Joaquín Díaz / Junta de Castilla y León, pp. 160-172.

Robe, Stanley (1970). *Mexican tales and legends from Los Altos*, Folklore Studies, 20, Los Ángeles / Londres: University of California Press, Berkeley

Rodríguez Hernández, Agustín (2020). «La topada de poetas. Estructura, características y tradicionalidad en una fiesta ejidal», *Boletín de Literatura Oral*, Anejo n.º 4, Universidad de Jaén. https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/issue/view/411/205

Salinas C., Maximiliano (1991). *Canto a lo divino y religión del oprimido en Chile*, Santiago: Instituto de Cooperación Iberoamericana / Rehue.

Schütte González, Daniela (2017). «Hackeando la Biblioteca Nacional de Chile: Memoria Chilena», en B. Gödel y G. Chicote (eds.), *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*. Argentina: Universidad de la Plata, Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 150-174.

Vicuña Cifuentes, Julio (1915). *Mitos y supersticiones recogidos de la tradición oral chileña. Con referencias comparativas a los de otros países latinos*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria,

Impresos

Contrapunto de el Diablo con el Padre Eterno por haberlo arrojado del cielo, Daniel Céspedes, [1896]. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-615822.html. Otra versión en http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-article-616088.html

Contrapunto entre el diablo y la muerte, Juan Historia Imprenta Ercilla, 1808. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:615412.

El violín del diablo. Declaraciones fantásticas del autor. Mi programa. *José Arnero.* Imprenta San Antonio 843, 1903. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:616670

La llegada del diablo a la Gloria. Gran Contrapunto con San Pedro, Juan Bautista Peralta. Imprenta El Debate [¿1902?]. http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:616370.

Dimensiones múltiples de lo popular en América Latina, coordinado por Gloria Chicote y Claudia Carranza, se publicó el 5 de julio de 2025. La composición tipográfica se realizó en Editorial Página Seis, S.A. de C.V., Lorenzo Barcelata 5105, col. Paraíso Los Pinos, C.P. 45239, Zapopan, Jalisco, tel. 33 3657 3786. La edición estuvo al cuidado de la Unidad de Publicaciones de El Colegio de San Luis. El tiraje fue de 1 ejemplar digital.