





**SIMPOSIO SOBRE PATRIMONIO INMATERIAL**

# **LA VOZ Y EL INGENIO**

**El humor, el chiste, la ironía, el gesto intencionado**

**Organiza**

**Fundación Joaquín Díaz**

© de la edición **Fundación Joaquín Díaz**

© de los textos **Sus autores**

1.<sup>a</sup> edición, diciembre de 2008

ISBN **978-84-92441-58-7**

DL **M-54933-2008**

Diseño y producción **Juan Antonio Moreno / tf. media. Uruña**

Maquetación **Francisco Rodríguez / tf. media. Uruña**

Fotomecánica **Cromotex**

Impresión **TF. Artes Gráficas**

6

El ingenio en la oralidad.  
Deslindes sobre el ingenio  
y lo ingenioso  
en la literatura oral

**Maximiano Trapero**

34

Cuando el humor es cosa  
de dos: de la comprensión  
e interpretación  
de los chistes populares

**Luis Díaz Viana**

48

El hablar de manos,  
¿es de villanos?

**Jean-François Botrel**

58

El tiempo colonial  
y su desarticulación por la risa:  
Juan Verdejo, roto de Chile

**Maximiliano Salinas Campos**

76

Trovos y cañuteros: ingenio  
y humor en Nuevo México

**Tomás Lozano**

94

La televisión y yo

**Manuel Garrido Palacios**

100

El gesto en la comunicación  
religiosa

**Luis Resines**

122

De la "Ínsula Barataria"  
a la "República de los Cocos".  
[Voz e ingenio de una  
modernidad fronteriza]

**Susan Campos Fonseca**

# **El ingenio en la oralidad. Deslindes sobre el ingenio y lo ingenioso en la literatura oral**

**Maximiano Trapero**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

A la memoria de Diego Catalán,  
quien me guió por las honduras del Romancero,  
y que murió de improviso, en los días en que redactaba este texto.

### Sobre qué cosa sea el ingenio

**C**onfieso, de entrada, que éste es un tema nuevo para mí. Cuando Joaquín Díaz me propuso desarrollar el tema que se anuncia en el título que antecede, *El ingenio en la oralidad*, para participar en este IV Simposio de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid y la Fundación Joaquín Díaz, precisamente sobre el tema genérico de “La voz y el ingenio”, tuve que preguntarme a mí mismo sobre qué asuntos debía contemplar el mundo de la oralidad, porque no sabía –ni sé ahora, cuando empiezo a escribir estas líneas– qué cosa o cosas deben entenderse por “ingenio”. Ni tampoco a qué aspectos concretos de la oralidad debía limitar mi consideración, pues ese mismo concepto de “oralidad” es tan inabarcable que si previamente no se le pone límites resulta del todo impreciso de puro vago. Oral es también la lengua que hablamos cada día, y la música que no nació sujeta a una partitura, y el conocimiento que se tiene de la cultura material de tipo tradicional, etc. ¿Debería contemplar también todas estas manifestaciones de la oralidad? Ni estoy capacitado para ello ni creo que fuera eso lo que se me pedía en el encargo. Me sujetaré, pues, a lo que comúnmente se entiende por “oralidad” en reuniones como ésta o en tratados que llevan ese nombre como título, es decir, a los géneros de la “literatura oral”.

Tema novedoso para mí y creo que también para la bibliografía al uso. Porque la oralidad se ha abordado desde muy distintos puntos de vista: la diversidad genérica, las formas en que se manifiesta, su historicidad, la dispersión geográfica, los procedimientos de transmisión, la “poética” peculiar que la caracteriza, etc. Se han estudiado también aspectos particulares sobresalientes, como la “variación”, la relación entre géneros, las funciones que cumple en la vida social, etc. Pero, que yo sepa, nunca se había puesto el acento de manera monográfica sobre un aspecto como el ingenio. Así que he tenido que darme a la tarea de pensar, revisar, consultar, elaborar hipótesis... Me planteé si abordar el tema desde el sentido literal del enunciado, es decir, estudiar lo que de ingenio tiene ese complejo que llamamos “literatura oral” o, al revés, discurrir sobre cada uno

de sus particulares géneros para tratar de hallar el papel que en ellos juega el ingenio. La perspectiva de estudio que se adopte no sé si llegaría a las mismas conclusiones, pero sí que requiere de planteamientos diferentes. Y debí plantearme también cuál fuera –cuál es– el contenido semántico de la palabra *ingenio*, elaborar “una teoría” que fuera capaz de explicar todos los casos y en todos los géneros. Una teoría que sea válida, además, para los casos particulares del repentismo, del chiste, del grafismo, del gesto, de los gestos religiosos, etc., de los que hablarán otros colegas en este IV Simposio de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición. Y puesto que soy yo el primero que interviene en estas Jornadas, no me pareció que fuera del todo ocioso tratar de establecer los límites semánticos de lo que se entiende por *ingenio*, que ése debe ser el primer paso de una investigación: poner límites y fijar el objeto de estudio. ¿Qué importancia tiene el ingenio en la literatura oral? ¿Es realmente un “tema” o un aspecto distintivo de esa literatura? ¿Participan por igual los distintos géneros de la literatura oral del ingenio? Y ante todo, ¿qué cosa es el ingenio?

El significado de un término de la lengua no es lo que cada hablante quiera que sea ni lo que un investigador se empeñe en decir que es, sino un valor tan objetivo y colectivo como pueda serlo el significante de la voz que lo manifiesta. Y así como todos decimos [ingénio] (y no [ignécio] o [ingécio]), todos intuimos también el estado de cosas que podrían ser calificadas por esa palabra y cuáles no. Así, me parece que nadie dudaría en calificar de *ingenioso* (y, por tanto, ‘poseedor de ingenio’) al repentista cubano Orlando Laguardia que ante uno de aquellos frecuentes “apagones” de los primeros años del famoso “período especial” de Cuba (concretamente en 1997) y ante un abundante refrigerio con motivo de la clausura del Festival que sobre la Décima se celebraba en Las Tunas, dijo:

Tal parece que mi vida  
es una pesada cruz:  
cuando hay comida no hay luz  
y cuando hay luz no hay comida.

Un tipo de ingenio que se adecua exactamente a lo que Maxime Chevalier, en cuya memoria celebramos este Simposio, estudió y escribió sobre la obra de Quevedo. Un tipo de ingenio que podemos identificar como “agudeza verbal” y que se manifiesta en una cualidad consistente en ‘relatar con gracia’. Mas nadie –creo– vería ingenio alguno en los versos del romance *La muerte del Príncipe Don Juan* o de *Gerineldo* o de *Delgadina* o de *La condesita*, aunque quizás alguien podría decir que en este último hay una secuencia en que la mujer protagonista muestra cierto ingenio al presentarse ante el Conde con el mismo vestido de su boda encubierto durante su peregrinaje con un traje de romera. Por lo demás, podrá decirse que en los versos de los romances hay llaneza o belleza o arte, etc., pero no precisamente “ingenio”.

Como segundo ejemplo inicial de verdadero ingenio, pondría la décima que el también repentista cubano Juan Antonio Díaz me hizo “de repente” un día en que ambos discurríamos sobre el papel de la memoria en el arte de los poetas improvisadores:

La memoria, a mi entender,  
es la maquinaria humana  
que hace llegar a mañana  
lo que fue suceso ayer.  
Pudiendo violada ser,  
por diabólico motivo,  
la memoria es el archivo  
donde el hombre con acierto  
transita después de muerto  
como si estuviera vivo.

Definir un término de la lengua es una de las cosas más difíciles con que se enfrenta el ingenio humano. Dejar esa tarea a la Academia de la Lengua ha sido una cómoda solución, pero no del todo satisfactoria, porque ninguno de los diccionarios que hasta ahora ha hecho tan docta institución se basa en criterios estrictamente semánticos, quiero decir en significados de lengua, sino en varios de los sentidos que un término puede tener en hechos de habla. ¿Representan las definiciones del DRAE los significados que de verdad tienen las palabras en la lengua que hablan sus usuarios comunes? ¿La percepción que un hablante tiene del significado de un término es verdadera o errónea por coincidir o no con la definición del diccionario? ¿Son las definiciones del DRAE las mejores que pueden hacerse? Con plena seguridad, no. Y, sin embargo, el Diccionario de la Academia se tiene por algo así como “el código civil” de la lengua, la ley que gobierna los usos de todos los hispanohablantes.

Si acudimos al DRAE en busca del significado de la palabra *ingenio* nos encontraremos con que los académicos dan para ella, al menos, cinco definiciones que sean pertinentes a nuestro propósito, pues otras acepciones hay de esta palabra referidas a instrumentos, máquinas diversas o fábricas y plantaciones de caña de azúcar que no vienen aquí al caso. Resumimos las cinco acepciones que vienen a nuestro caso:

1. Facultad del hombre para discurrir o inventar con prontitud y facilidad.
2. Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras.
3. Industria, maña y artificio de uno para conseguir lo que desea.
4. Chispa, talento para ver y mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas.
5. Aplicar atentamente la inteligencia para salir de una dificultad.

Según esto, o hay cinco clases de ingenio o las cinco definiciones de la Academia no son sino variantes de contenido, es decir, sentidos contextuales de una única invariante de contenido que tendremos que determinar nosotros a partir de un análisis semántico. Porque todos los que hablamos el español cuando usamos y oímos la palabra *ingenio* “entendemos” una misma “cosa”, no cinco cosas diferentes. Hay que decir abiertamente que la consulta del diccionario académico (y con él la de todos los demás diccionarios al uso, pues todos lo copian más o menos) no es un buen recurso para resolver dudas iniciales como las que nos plantea en este caso la palabra *ingenio*, pues de sujetarnos con estricta fidelidad a su letra nunca llegaríamos a saber qué cosa es y debe entenderse por tal<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> No vamos a derivar nuestra reflexión en la crítica a las deficiencias semánticas del diccionario, sólo alertamos sobre las grandes distancias que existen

entre lo que nuestra competencia lingüística (semántica en este caso) sabe –aunque lo sea de una manera intuitiva– del significado de las palabras que usamos y las

varias definiciones –no la definición única– que de ellas dan los diccionarios.

En el caso concreto de *ingenio*, la acepción primera del DRAE ‘discurrir o inventar con prontitud y facilidad’ parece que es la que conviene para la redondilla de Orlando Laguardia sobre la luz y la comida; pero también conviene la cuarta ‘que muestra el aspecto gracioso de las cosas’. Sin embargo, la décima de Juan Antonio Díaz sobre la memoria participa también del tipo de ingenio de la acepción académica primera, pero nada tiene de lo gracioso de la cuarta, y, sin embargo, sería de aplicación total para ella la acepción segunda ‘facultad poética y creadora’.

A otras clases de ingenio no precisamente verbales parecen referirse las acepciones tercera ‘artificio o maña para conseguir lo que se desea’ y quinta ‘inteligencia para salir de una dificultad’. La tercera parece de justa aplicación, por ejemplo, a la trama del romance de *Sildana* en que para evitar el incesto del padre la joven doncella confiesa sus cuitas a la madre y ésta se presenta ante su esposo con las ropas cambiadas de la hija. Así dicen los versos de una versión de *La Gomera* (Trapero, 2000a: 19.1):

–¿Qué tienes, hija Sildana, qué tiene la hija mía?  
¿Qué tienes, hija Sildana, qué penas o qué fatigas?  
–¡Los amores de mi padre que me traen apreseguía,  
que él allá me está esperando en la misa la garría  
mientras cambiaba de ropa y ponía limpia camisa!  
–No te fatigues, Sildana, no te fatigues, mi hija,  
no te fatigues, Sildana, que yo me le presentaría;  
yo me pondré de tu ropa y tú te pondrás la mía.–  
Y cuando la vio venir el alma le sonreía:  
–¡Qué bien me vienes, Sildana, qué bien vienes, hija mía!  
Que si te encuentro doncella serás reina de Sevilla  
y si doncella no estás te mando a quitar la vía.  
–¡Y cómo ha de estar doncella siendo tres veces paría!  
Parí a mi hijo don Pedro y a Sebastián de Castilla,  
parí a mi hija Sildana, hija tuya y hija mía.  
–¡Floreecía seas, Sildana, florecía seas, mi hija,  
que le quitaste a tu padre lo que a cometer venía  
y quitaste del infierno l’alma tuya y l’alma mía!

Y la acepción quinta del DRAE ‘inteligencia para salir de una dificultad’ es, a su vez, la que conviene al romance de *La Serrana de la Vera* en el episodio en que el pastorcillo logra dormir a *la serrana* con sus toques de guitarra. Y éstos son los versos de una versión de *La Palma* (Trapero, 2000b: 13.6):

Terminando de almorzar, guitarra de oro me entrega:  
yo que lo sabía hacer, me puse a mover las cuerdas,  
la prima con la segunda, la segunda con la tercera,  
y la cuarta con la quinta y la quinta con la sexta,  
pa que al son de la guitarra la serrana se durmiera.  
Cuando la encontré dormida, cogí puerta y me eché fuera...

Para no salirnos del ámbito de los diccionarios, y dando por supuesto que éstos representan la competencia lingüística de los hablantes, para tratar de delimitar el ámbito semántico del término que nos ocupa, si acudimos a un diccionario ideológico (como el VOX) éste sitúa la palabra *ingenio* en relación con cuatro campos asociativos, los siguientes:

1. El que gira alrededor de la idea de 'gracia' (grupo 763), con voces como *gracia, jocosidad, donaire, salero, comicidad, humor, etc.*
2. El que gira alrededor de la idea de 'habilidad' (grupo 909), con voces como *habilidad, destreza, práctica, inteligencia, pericia, etc.*
3. El que gira alrededor de la idea de 'imaginación' (grupo 738), con voces como *imaginación, fantasía, inventiva, ficción, etc.*
4. El que gira alrededor de la idea de 'inteligencia' (grupo 735), con voces como *inteligencia, talento, imaginación, sagacidad, clarividencia, penetración, agudeza, etc.*

Mas ni el *ingenio* es sólo 'gracia', ni sólo 'habilidad', ni sólo 'imaginación', ni siquiera sólo 'inteligencia', aunque participe de todas esas cualidades. El significado es un complejo semántico; "algo" mental –un concepto, dijo Saussure– que sólo tiene existencia en cuanto es manifestado por un significante. Más propiamente el significado es "un valor" que permite a todos los hablantes de una lengua identificar un mismo estado de cosas. "Un valor" y no "una cosa", porque la lengua es independiente de la realidad, tienen naturalezas diferentes. Pero la identificación de un significado lingüístico difícilmente podrá determinarse por un solo rasgo de contenido; al contrario, requerirá de un conjunto indeterminado de rasgos semánticos de muy diferente pertinencia lingüística: unos serán fundamentales, otros virtuales, otros redundantes y otros falsos rasgos semánticos, porque pertenecen al mundo de las referencias extralingüísticas. De ahí lo complejo y resbaladizo que resulta siempre transitar por el plano del contenido.

### Genio, ingenio e ingenioso

La etimología no siempre resuelve satisfactoriamente el verdadero significado de un término, pero ayuda a delimitar el cauce semántico por el que ha discurrido en el curso de la historia de ese término. *Ingenio* es voz no "primaria", sino derivada de *genio* (aunque puede que esta derivación se produjera ya en el latín), y a su vez ha servido para desarrollar un nuevo derivado: *ingenioso*. Desde el punto de vista del significante, este proceso evolutivo representa a la perfección lo que Coseriu (1978: 249) dice que es la lexicogénesis: una "particular gramaticalización del léxico primario"; es decir, un proceso a través del cual una unidad léxica de la lengua puede recibir un morfema gramatical que modifica su nivel significante y que una vez "gramaticalizada" vuelve al dominio del léxico y está dispuesta de nuevo a recibir una nueva gramaticalización, y así seguir el proceso indefinidamente (teóricamente indefinida, aunque en la práctica el número de pasos derivativos es muy limitado). Mas, en ese proceso derivativo, la nueva palabra resultante no sólo acaba complementada con algún nuevo elemento morfológico, sino que puede cambiar de categoría gramatical y configurarse con un nueva "valencia" sintagmática, y en definitiva con un nuevo significado. Así del sustantivo *genio* construido con el verbo *ser* ("ser un genio")

se pasa al sustantivo *ingenio* pero construido con *tener* (“tener o no tener ingenio”) y de éste al adjetivo *ingenioso* pero vuelto a la construcción con *ser* (“ser un hombre ingenioso”), como el término primario de la serie.

Este tipo de proceso no es exclusivo de esta voz, sino de otras muchas de la lengua, por ejemplo:

<b>ser</b>	<b>tener</b>	<b>Ser</b>
genio	ingenio	ingenioso
hombre	hombría	*hombroso varonil
inteligente	inteligencia	*inteligentoso talentoso
bueno	bondad	bondadoso
blanco	blancura	*blancuroso

Como se ve, no en todos los casos los tres pasos del proceso han sido lexicalizados de igual forma, pero sí que manifiestan el mismo tipo de desarrollo semántico: la construcción con *ser* representa la esencialidad; como dijo Andrés Bello (1988: II, 681), *ser* significa “la existencia absoluta” (lo que propiamente pertenece al Ser Supremo: *Yo soy el que soy*). Así, la condición de “genio” o de “ingenioso” es una cualidad que se posee de manera natural y permanente: se nace o *se es* genio o ingenioso como *se es* grande o rubio. Por su parte, la construcción con *tener* significa ‘poseer una cualidad del *ser*’, quizás la más representativa pero no todas. Así, “tener ingenio” significa tener alguna cualidad del genio, pero no “ser un genio”: se tiene ingenio en tal circunstancia o en tal acción. De la misma manera, “tener hombría” significa poseer una cualidad del “ser hombre”, en este caso ‘la fuerza o fortaleza’ que se cree es propio del hombre, frente a “tener feminidad” (por no existir la voz \**mujería*), que es la cualidad más representativa de la mujer.

Conforme con lo anterior, el paso de *genio* a *ingenio*, implica una “modificación” semántica. Cuál sea la cualidad de *genio* que pasa a *ingenio* puede ser discutible, acaso la cualidad básica del genio: la creatividad (o inventiva u originalidad), pero “modificada” por un rasgo añadido: ‘+ con agudeza verbal’. Y este nuevo rasgo es el que da cobertura semántica al sentido ‘relatar con gracia’ que tiene *ingenio* en algunos contextos. Sin embargo, el paso de *ingenio* a *ingenioso* es un “desarrollo” semántico: hay un cambio de categoría gramatical (de sustantivo a adjetivo) y el sufijo *-oso* le añade el significado básico que tiene este sufijo: ‘relativo a’. Así, *ingenioso* es ‘que tiene ingenio’. Y aquí toma preponderancia el rasgo ‘relatar con gracia’ que había aparecido como virtual en *ingenio* y que ni siquiera se manifestaba en *genio*. En conclusión, en la evolución morfológica *genio/ingenio/ingenioso* se ha producido un verdadero cambio semántico.

Además, la evolución *genio/ingenio/ingenioso* representa muy bien el proceso de “degradación” semántica que siempre ocurre en la derivación léxica por “desarrollo” (Coseriu 1978: 250). Así, una cosa *amarillenta* es la que posee una degradación del amarillo puro; y una canción *aflamencada* es una especie que tiene algunos rasgos del flamenco pero que ya no es propiamente flamenco; y una pizza *tropical* es simplemente la que lleva piña, porque esa fruta es propia de los países tropicales. Tomamos aquí el término “degradación” no en el sentido usual de ‘corrupción’, sino en el etimológico de ‘contenido debilitado respecto al término originario’. De tal manera que desde el punto de vista semántico *genio/ingenio/ingenioso* representan una verdadera oposición gradual sobre una misma cualidad de contenido: Un hombre con *ingenio* es ‘el que tiene algo de genio’, y un hombre *ingenioso* es ‘el ocurrente’, ‘el chistoso’. Y ¿quién es un *genio*? El ‘hombre extraordinario capaz de *crear* cosas nuevas y admirables’, como reza la acepción cuarta del DRAE. Todos estaríamos de acuerdo en calificar de *genios* a Cervantes y a Shakespeare en las letras; a Miguel Ángel y a Goya en la pintura; a Bach y a Mozart en la música; a Galileo y a Einstein en la física; etc., todos ellos “por haber creado cosas nuevas y admirables” en sus respectivas áreas del conocimiento y del arte. Pero seguramente tendríamos que rebajar el calificativo a *ingenio* para referirnos a las cosas de menor entidad<sup>2</sup>.

¿Por qué le daría Cervantes a su don Quijote el calificativo de *ingenioso* y no el de *genio*? ¿*Ingenioso* por las cosas tan raras que hacía o por sus originales y personalísimas reflexiones verbales? He vuelto a *El Quijote* sirviéndome de la impagable edición electrónica del Instituto Cervantes y he buscado en el índice de entradas la palabra *ingenioso* y he visto que Cervantes la usa pocas veces y casi con exclusividad en el sintagma “el ingenioso hidalgo”, lo mismo que en el título, sin que en ningún momento se detenga en glosarla. Sí lo hace, sin embargo, con la voz *ingenio* que usa con mucha mayor profusión (concretamente 14 veces en la Iª Parte y 26 en la IIª). Un lugar muy destacado hay en la inmortal obra en que podemos hallar ciertas claves para interpretar en sus justos límites el espacio semántico que las tres palabras tenían en el tiempo de Cervantes y en ese universo total que es *El Quijote*. Es el primer párrafo del prólogo:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada *cosa engendra su semejante*. Y, así, ¿qué podía *engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío*, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios *y nunca imaginados de otro alguno*, bien como quien *se engendró en una cárcel*, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (Los subrayados son míos).

Ni la palabra *genio* aparece en este párrafo (ni aparece en toda la obra, según la consulta electrónica) ni el adjetivo *ingenioso*, sólo *ingenio*, pero es un contexto que ilumina el espacio semántico de todas ellas. Dice Cervantes de sí mismo tener un “estéril y mal cultivado

<sup>2</sup> Puede haber varias clases de *ingenio* (conceptual, verbal o de acción), pero aquí nos referimos específicamente al ingenio manifestado por medio de la lengua, al ingenio verbal, que es, por otra parte, el único por medio del cual puede manifestarse el conceptual. La *Agudeza o arte de ingenio* de Gracián (1648)

representa justamente la culminación del tipo de ingenio que se usaba en la literatura española en el Siglo de Oro: la agudeza verbal, la misma “agudeza verbal” que estudió Chevalier en Quevedo: se trataba de decir las cosas más agudas de la manera más hermosa, de dar hermosa estructura a los conceptos. Es también el mismo

tipo de *ingenio* que muestran hoy, por ejemplo, los mejores poetas improvisadores de cualquier tradición del mundo: dicen cosas agudas en el adorno del verso y además lo hacen “de repente”. Pero nos contentamos con llamar *ingenioso* al pastor del romance de *La serrana* o a un hombre que cuenta cosas graciosas o que hace cosas que producen gracia.

ingenio”; si comparamos esta construcción con las otras del libro en que aparece la voz *ingenio*, advertimos que en la mayoría de los casos aparece en contextos en que se juzga positiva o negativamente esa condición de “tener ingenio”: en los sintagmas valorativos positivos, con adjetivos como *admirable*, *sutil*, *gran* o *buen ingenio*, y en los sintagmas de valoración negativa, con adjetivos como *corto*, *seco*, *ruin* o *resfriado ingenio*. En todos estos casos y en los otros en que aparece sin calificativo alguno (como “y no tengáis ingenio ni habilidad para disponer de las cosas”, “cosas dignas de su ingenio” o “avivar el ingenio”), el sentido que conviene a *ingenio* es el de ‘inteligencia, capacidad intelectual, agudeza mental’. Y como, según palabras de Cervantes, “cada cosa engendra su semejante”, su “estéril y mal cultivado ingenio” no pudo sino engendrar “la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo”. Pero ese hijo suyo, fruto exclusivo de su “entendimiento”<sup>3</sup>, estaba “lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno”. Pues esa originalidad, esas exclusivas ocurrencias de don Quijote es lo que le hacen ser “el *ingenioso* hidalgo”. Y esa capacidad para “engendrar” que manifiesta tener Cervantes, aunque fuera para engendrar “un hijo seco, avellanado y antojadizo” es lo que en el castellano de la época se decía *genio*.

Etimológicamente el español *genio* deriva del latín *genius* que se identificaba en la antigüedad pagana con la deidad que velaba por cada persona; o dicho de otra forma: el ser invisible que acompañaba al hombre desde su nacimiento hasta su muerte; una especie de ángel de la guarda de la cristiandad, pero con la diferencia de que el genio de los paganos llegó a ser la personificación de los deseos y apetitos del hombre y también una fuerza interior generadora de optimismo. No fueron éstas las acepciones de *genio* que pasaron al castellano, sino el significado primigenio del verbo de quien derivó *genio*, y éste fue *gignere*: ‘engendrar, crear’. Y aquí podemos tener uno de los rasgos semánticos más definidores de la palabra castellana *ingenio*. De hecho, la famosa “gramática *generativa*” de Chomsky se basa justamente en este aspecto engendrador, creativo, que caracteriza al lenguaje: por una parte, con la lengua el hombre “crea” mundos nuevos, pero, por otra, el lenguaje mismo está basado en la capacidad que el hombre tiene para generar mensajes infinitos por medio de unos recursos (de unos elementos fonológicos, morfológicos y léxicos) finitos<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Lo advierte desde la primera línea, para aviso de quienes sin leerlo o sin entenderlo se han empeñado en concebir a Alonso Quijano como un vecino de carne y hueso de Argamasilla de Alba y a su historia como una verdadera historia ocurrida en unos lugares y tiempos que en las letras “parecen” tener consistencia real.

<sup>4</sup> Chomsky –según confesión propia (1980: 218-219)– fundó su teoría, por una parte, en el Racionalismo de los gramáticos de Port-Royal (siglo xvii), por otra, en la distinción de *ergon / energeia* de Humboldt (siglo xix) que da como resultado un uso ilimitado del lenguaje por medio de recursos limitados, y, por otra, en las teorías de Huarte de San Juan (siglo xvii). Este médico navarro escribió un libro titulado *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), en el cual la palabra *ingenio* tenía un sentido casi del todo fisiológico, designando las cualidades del cuerpo, según sus

*humores* principales. Dice Chomski, comentando este libro, que Huarte vino a maravillarse ante el hecho de que la palabra *ingenio*, corriente en el español de la época para describir la ‘inteligencia’, tenía, al parecer, la misma raíz latina que varias palabras que significan ‘engendrar’ o ‘generar’. Esto, a su juicio, daba la pista acerca de la naturaleza del entendimiento. Según Huarte, los hombres heroicos y de alta consideración que inventaron el nombre apropiado a esta cosa le dieron el nombre de *ingenio* porque hallaron que había en el hombre dos potencias generativas: una común con los brutos animales y plantas, y otra participante con las sustancias espirituales. Prosigue Huarte distinguiendo tres niveles en la inteligencia del hombre, y, por tanto, tres clases de ingenio. El nivel más bajo es el del *ingenio dócil*, según el cual no hay nada en el intelecto que no haya sido simplemente transmitido por los

sentidos. El segundo nivel es el de la inteligencia humana “normal”, según la cual el *hombre ingenioso* entiende el ser de las cosas naturales, sus diferencias y propiedades y el fin para que fueron ordenadas. Las inteligencias humanas normales son tales que, con sólo el objeto y su entendimiento, sin ayuda de nadie, paren mil conceptos que jamás se vieron ni oyeron, inventando y diciendo lo que jamás oyeron a sus maestros ni a otro ninguno. Finalmente, el tercer nivel del *ingenio* es aquel que, quienes lo alcanzan, sin arte ni estudio, dicen cosas tan delicadas, tan verdaderas y prodigiosas, que jamás se vieron, ni oyeron, ni escribieron, ni para siempre vinieron en consideración de los hombres. Y concluye Chomsky: “Huarte se refiere aquí a la *verdadera capacidad creadora*, al ejercicio de la imaginación ‘poética’ en direcciones que no están al alcance de la inteligencia normal” (1980: 219).

El último grado de la inteligencia, el más alto, representaba, pues, el ingenio en el español del siglo XVI, caracterizado por dos rasgos semánticos, según el estudio que realizó Ramón Trujillo sobre el campo semántico de la valoración intelectual (1970: 506): el de 'inteligencia' + 'con inventiva'<sup>5</sup>. Los que caracterizaban al término *ingenioso* en los Siglos de Oro y los que siguen caracterizando al término *ingenio* en la actualidad, según el análisis que yo mismo he practicado, conforme al método de la semántica funcional.

Mucho más acertado que el DRAE está el DEA de Manuel Seco y colaboradores (1999) en la definición de *ingenio* para la que da dos acepciones:

1. Facultad de inventar con facilidad cosas nuevas o soluciones.
2. Facultad de inventar con facilidad cosas divertidas.

El desplazamiento del significado de *ingenio* hacia lo humorístico o gracioso (que se manifiesta abiertamente en la acepción 2 del DEA) está ya plenamente "asentado" en el adjetivo *ingenioso*. De hecho en este Curso en Uruña, hay tres comunicaciones dedicadas expresamente al humor. Pero en el significado de lengua de *ingenio* el rasgo semántico 'gracioso' no es pertinente, sino virtual; quiere decirse que una manifestación puede juzgarse de *ingeniosa* sin que necesariamente sea graciosa.

En definitiva, los rasgos semánticos que pueden individualizarse en el significado expresado por *ingenio* son los siguientes: 'inteligencia' + 'originalidad' + 'solución coherente' + 'que produce sorpresa y admiración'. A los dos rasgos primeros, que son los que aparecen implícita o explícitamente en las definiciones lexicográficas consultadas, creemos que deben añadirse otros dos, igualmente pertinentes en el semantema 'ingenio', y que, sin embargo, no vemos reflejados en la lexicografía al uso. Desde luego el *ingenio* es una facultad intelectual, no manual y no necesariamente artística. La 'originalidad' tiene que ver con la capacidad creativa del hombre: es lo que está vinculado al mundo de la imaginación<sup>6</sup>. El rasgo 'solución coherente' hace referencia al desenlace que tiene cualquier asunto conforme a las claves internas del relato, con consecuencia y no de manera cualquiera. Es la solución que está sometida a lo razonable, incluso dentro de un mundo fantástico y sobrenatural. Nada tiene que ver con el "ingenio" lo disparatado, lo que no tiene ni causa ni consecuencia; y por ello *ingenio* se opone a *disparate* o *desatino*. Y el rasgo 'que produce sorpresa y admiración' es también fundamental: como suele decirse, sin sorpresa no hay arte que valga. La solución no prevista puede ya estar manifestada en el rasgo 'con originalidad', pero ella produce sorpresa y admiración y ése es un rasgo nuevo añadido –aunque no central– de *ingenio*<sup>7</sup>. Dicho a la manera de las definiciones lexicográficas: *ingenio* es la facultad intelectual del hombre para resolver una cuestión de manera original y coherente y que produce admiración.

## El ingenio en la literatura oral

Es ahora cuando nos podemos preguntar ¿cuánto de ingenio tiene la literatura oral? Seamos en este caso objetivos, por mucho que nos guste la literatura oral y por mucho que nos empeñemos en reivindicar su estudio. Como decía Cervantes, "cada cosa engendra su semejante", y como productos que son del "genio" popular, común a lo que se entiende

<sup>5</sup> En oposición a *torpe*, que representa su correspondiente valoración negativa, y en contraste con *agudo* caracterizado por el rasgo 'que razona con agudeza', y con *capaz* (y *entendido*, *hábil*, *despierto*, etc.) caracterizado por el rasgo 'capacidad para adquirir

cualquier saber', y con *sagaz* (y *avisado*, *astuto*, etc.) caracterizado por el rasgo 'comportamiento práctico', etc.

<sup>6</sup> En mis pesquisas semánticas sobre el ingenio, mis alumnos de Semántica identificaban *ingenio* unos con 'la inteligencia' y otros

con 'lo creativo', y decían que la inteligencia se manifestaba por la razón, mientras que en la creatividad dominaba la imaginación.

<sup>7</sup> A diferencia de términos como *novedad* o *extrañeza* y *aprecio* o *estimación*.

por normalidad, no podremos esperar de ellos valores ni de extraordinaria relevancia ni de cumbres artísticas. Difícilmente podrá encontrarse en el mundo de la música popular un “genio” como el de Bonn o en el de la poesía popular, que a pesar de ser anónima ha tenido que nacer del ingenio de alguien, a un Pablo Neruda, por ejemplo. Mas toda valoración tiene sus grados, y así, admitiendo que los productos propios de la oralidad no son de los que están en la cúspide de la creatividad humana (al menos de la oralidad que vive en los tiempos actuales, otra cosa bien distinta tendríamos que decir de la oralidad en tiempos antiguos), debemos, sin embargo, proclamar que también en los géneros de la literatura oral, popular y anónima, hay apreciables valores de arte y de ingenio humano.

Dentro, pues, de estos parámetros, debemos preguntarnos primero qué clase de ingenio hay en los géneros de la literatura oral y después si éste se reparte por igual entre todos ellos o si por el contrario hay géneros más proclives que otros a su presencia.

Tres tipos de ingenio hallo yo que haya en los géneros de la literatura oral. Primero el del autor, pero éste se expresa sólo en aquellos géneros en que el papel de “autor” se manifiesta en el momento mismo de la *performance*, y eso sólo ocurre en la poesía improvisada, que es oral y que puede abrigarse dentro del campo de la literatura popular, pero que no es “reproducción de un texto tradicional”. El *repentista* (o *payador* o *verseador* o *galeronista* o *trovero* o *glosador* o simplemente *poeta*) se presenta ante el público con las únicas armas de su ingenio particular, sea grande o pequeño, ceñido a las leyes de ese género o heterodoxo rompedor de las mismas, y que tendrá en el aplauso del público el termómetro que marque el valor de su arte. Ejemplo paradigmático de este tipo de ingenio lo representan los Campeonatos de Bertolaris, verdaderos certámenes competitivos en los que se valora justamente la originalidad con que cada poeta resuelve en verso y de repente los problemas que se le plantean: puro arte de ingenio:

Pa ´ cantar de un improviso  
se requiere buen talento,  
memoria y entendimiento,  
fuerza de gallo castizo.  
Cual vendaval de granizo  
han de florear lo ´vocablo´.  
Se ha de asombrar hasta el diablo  
con muchas bellas razones  
como en las conversaciones  
entre San Peiro y San Pablo.  
(Violeta Parra)

La segunda clase de ingenio es el que manifiesta un personaje determinado dentro de una narración también determinada. Es el tipo de ingenio que muestra Sancho Panza al resolver los pleitos que se le presentan como Gobernador de la Ínsula Barataria, o el del pastor del romance de *La Serrana de la Vera*, que antes vimos, como la estratagema que pone en acción Ulises para huir de la cueva de Polifemo o como las miles de formas con que han de ingeniárselas los héroes de los cuentos para vencer la prueba a la que se les somete.

Y el tercer tipo de ingenio es el que hallamos en la narración misma, manifestado en una secuencia particular o en la intriga total de un relato. Es el ingenio propio de las adivinanzas y el que tienen por lo general todos los géneros narrativos al presentar las acciones de sus correspondientes fábulas sometidas a una eficaz intriga que podríamos llamar “de suspense”<sup>8</sup>.

La segunda pregunta tiene que ver con la particular preponderancia con que se manifiesta el ingenio en los diversos géneros de la literatura oral. No hacemos aquí distinción entre los géneros en prosa (mitos, leyendas, cuentos, historietas, chistes...) o en verso (romances, canciones, paremias, adivinanzas, trabalenguas, pregones, brindis...), pues ésa es una circunstancia que afecta sólo a la forma en que se presenta el género literario, aunque bien se sabe que, tratándose de literatura, la forma es ya –o puede considerarse– el género mismo, y que el dominio del verso es, asimismo, una cualidad que requiere del ingenio, pero que en todo caso concierne a la poesía improvisada, no a la poesía “memorial”, en que el verso es sólo procedimiento –y procedimiento muy valioso– nemotécnico.

Respecto a esto, hallamos que la presencia del ingenio en la literatura oral en su conjunto es un elemento importante, pero no fundamental, si bien con grados muy diferentes según los géneros. Los que más: las adivinanzas, los chistes, los cuentos y la improvisación poética; los menos: la epopeya, los pregones y las paremias; y en medio: la lírica popular y los romances.

Puesto que en este Simposio se va a tratar específicamente del repentismo y de algunos subgéneros del humor, nos limitaremos nosotros, con la extensión que el formato de una conferencia permite, al romancero, la lírica popular, las adivinanzas y el cuento, con especial referencia a la décima, que es una estrofa que aparece en todos ellos. Quizás valga la pena preguntarse aquí por qué la décima ha desbancado al romance (e incluso a la cuarteta) en la expresión de la poesía popular en Hispanoamérica. Y la respuesta puede que tenga que ver con el tema que estamos tratando: exige de más ingenio. En el creador requiere de unas dotes mayores de “arte verbal”, y en el recreador precisa de una mayor memoria. Se ha dicho también que la décima se acomoda mejor al “alma barroca” de América (García de León, 2002: 55-74). A su propio nacimiento barroco, la décima encontró en América el clima propicio para desarrollarse: el mestizaje, el sincretismo religioso, la mezcla cultural, el ritmo sincopado, todos los procesos de la creación dinámica. Desde luego, la décima supera la monotonía métrica del romance, la austeridad de la rima asonante y eleva la riqueza poética de la expresión verbal. Y eso bien que lo confirma el Cancionero popular hispanoamericano mirado en su conjunto: la décima ha dejado de ser una mera estrofa para convertirse en todo un género literario, en el tercer género de la poesía popular y tradicional hispánica, además del *romancero* y del *cancionero*. La décima se ha convertido en cúmulo, suma y complejo en que cabe el universo entero de la poesía popular; y lo que es más importante, abierto hasta lo inverosímil de la creación individual, tanto sea en las anchas aunque limitadas posibilidades de las variantes de la tradición, cuanto más en el océano sin límites de la poesía improvisada.

<sup>8</sup> No encontramos, sin embargo, que pueda ser calificado de “ingenioso” o que se llame así al narrador o al intérprete de un

género de literatura oral, al comúnmente llamado “informante”. Para su rol se usan mejor palabras como *talento* o

*arte interpretativo*, pero no *ingenio*.

## En las adivinanzas

De todos los géneros orales, posiblemente sea el de las adivinanzas el que más requiere del ingenio, el que mayor carga y presencia de ingenio tiene, hasta el punto de que es difícil hacer una definición del mismo sin que en ella no tenga que aparecer necesariamente la palabra *ingenio*. En efecto, todas las adivinanzas están basadas en la ingeniosidad tanto del planteamiento como de la solución; mejor dicho, en la conjunción de ambas partes, pues no hay adivinanza si no existen las dos partes expresamente manifiestas; o dicho de otra forma: el planteamiento está hecho desde la solución, de tal manera que toda adivinanza resulta mejor (más valiosa, literaria, ingeniosa, etc.) una vez que se sabe la solución. Por ejemplo:

Entre las damas  
ando metido:  
presto estirado,  
presto encogido.

Es un modelo de un tipo de adivinanza: está en verso, tiene un estructura métrica popular: una cuarteta y rima asonante, quizás los versos pentasilábicos no sean los más comunes, pero sí son populares, y éstos, además, tradicionales; mayor brevedad es casi imposible, contiene una antinomia en los dos últimos versos *estirado/encogido*, y el sentido del conjunto está orientado a una solución equívoca: quien previamente no conozca la adivinanza, se inclinará a dar la respuesta más inmediata, la que conviene incluso a su formulación literal (género masculino). Si la respuesta fuera “el órgano sexual masculino” todo habría quedado en una artificiosa proposición en verso; sólo cuando nos dicen que la solución es “el abanico” volvemos a la consideración de que en la propuesta, además del artificio del verso y de la métrica, hay una intencionalidad artística y que ha sido formulada con ingenio, pues siendo la respuesta del abanico tan evidente (tan virtual al menos) como la del sexo, todos pensarían primero en ésta, por lo oculta que queda la primera.

¿Quién es el hijo cruel  
que a su madre despedaza  
y ella con la misma traza  
se lo va comiendo a él?

Es otro tipo de adivinanzas: formula explícitamente la pregunta ¿qué o quién es? La estrofa sigue siendo la cuarteta, la más común en el repertorio español, lo mismo que los versos octosílabos, pero aquí la rima se ha hecho más culta: es consonante y cruzada: forma una redondilla. La respuesta ya no surge de manera tan inmediata como en la anterior y hasta es posible que no surja nunca, porque la propuesta es totalmente metafórica, incluso forma una alegoría entre los dos elementos que se autodestruyen, madre e hijo. La adivinanza es un verdadero enigma, digna de figurar entre los clásicos, y además es poética. La respuesta acertada requiere o del conocimiento previo de la adivinanza o de un conocimiento profundo del medio al que se refiere o el ser un especialista consumado en el gé-

nero. Porque, en efecto, de la misma manera que existen especialistas en la creación de adivinar, existen también especialistas en su solución<sup>9</sup>. Si a estas alturas aún no han adivinado la respuesta que corresponde a la del hijo que devora a su madre, se lo diré yo, no porque lo adivinara, sino sólo porque la leí: es “el arado y la tierra”. Ahora es cuando adquiere valor poético la redondilla: tiene sentido literal también, como todas las adivinanzas, pero llegar a saber quién es ese hijo cruel que a su madre despedaza requiere del conocimiento en este caso del campo y de los aperos que se usan en la arada, y de cómo las rejas, aun siendo de hierro, se ven poco a poco “comidas” por la tierra. Ésa es la respuesta literal que se ha fijado para esa adivinanza, pero en el aire queda (en la mente de quien goce de los enigmas) otra u otras respuestas posibles, más alegóricas, más trascendentes, más acordes con el desasosiego que nos han dejado esos simples cuatro versos.

¿A cada adivinanza le corresponde una sola respuesta? Como la propuesta se hace sobre ella, y no al revés, podríamos concluir que para el autor de la adivinanza una y sólo una es la respuesta. Mas no tendría por qué. Siempre habrá quien, aguzando el ingenio, encuentre que tal propuesta se ajusta también a otra u otras posibles respuestas. Mi corto ingenio me impide decir qué otra respuesta cuadraría a la del hijo y la madre que mutuamente se despedazan, pero seguro que otros ingenios habrá que sí puedan decirlo. De la misma manera que una misma respuesta –en realidad una misma adivinanza– puede admitir más de una formulación. Éste es el caso, por ejemplo, de las dos siguientes:

Es santa sin bautizar,  
mártir sin saber qué haría,  
no entra en su casa la noche  
porque con ella está el día.

A mí me llaman la santa  
y traigo conmigo el día,  
soy redonda y encarnada  
y tengo la sangre fría.

Las dos son de las que tienen dentro de sí la solución, en este caso una misma solución. Quien las conozca por tradición o tenga agudeza de ingenio lo habrá acertado. Quien no, tendrá que analizar con despacio los indicios que en cada verso anidan; porque de eso se trata: de indicios sueltos o encadenados que juntos se convierten en evidencia: es santa y lleva consigo el día, y si eso no bastara: es redonda y encarnada y tiene la sangre fría: “la sandía”. Pero para demostrar que el ingenio en esto de las adivinanzas no para nunca de crear y retorcer cada vez un poco más el enigma, a la sandía se le ha unido otro “santo” típicamente canario en esta adivinanza en cuarteta “dobleteada”:

Existen dos santos  
–no en el santoral–  
que hacen milagros  
en el dulce hogar.

<sup>9</sup> En el estupendo artículo que José Manuel Pedrosa dedica a las adivinanzas en la *Enciclopedia Universal Micronet*, da noticia de un caso histórico ocurrido en la Francia de la segunda mitad del siglo XVIII que a poco si acaba en duelo y muerte: las adivinanzas se habían

convertido en género de uso cotidiano y de práctica erudita, hasta el punto de existir un periódico que las incluía entre sus páginas más demandadas: *El Mercurio de Francia*; los intelectuales y los ingenios desocupados del París de la época se debatían y se retaban

tanto en la formulación de adivinanzas originales como en sus correspondientes respuestas, hasta que un noble retó a muerte al autor de una adivinanza sin solución que había propuesto como broma. Pero no nos dice en qué quedó aquel reto.

El uno es muy hembra,  
el otro es muy macho  
y a toditos preña  
en tan sólo un rato.  
(*la sandía y el sancocho*).

Hay adivinanzas que están formuladas a manera de serie, con una sistematicidad en la relación de sus elementos que no parece pueda haber para ellas más que una respuesta, aunque ésta sea compleja. Es el caso, por ejemplo, de la siguiente:

Un árbol de doce ramas,  
cada rama cuatro nidos,  
cada nido siete pájaros  
cada cual con su apellido.

La respuesta es cuádruple, una por cada verso: “el árbol es el año; las ramas, los meses; los nidos, las estaciones y los pájaros, los días de la semana, cada uno con su nombre”.

Muchas adivinanzas están basadas en la descripción del objeto que sirve de respuesta, con continuas comparaciones a otros objetos explícitos, como es el caso siguiente:

Verde como mata,  
alto como un pino,  
y tiene las barbas  
como un capuchino.

Muchas cosas pueden ser altas y verdes y ser además especies vegetales, pero sólo una tiene “como barbas de capuchino” cuando está maduro: el maíz (o *millo* que se dice en Canarias). Y justamente es en esta imagen de las barbas de capuchino en donde puso el autor todo lo que de ingenio pueda tener esta adivinanza simple. Porque hay otras que basándose también en la descripción del objeto que se propone, la comparación se hace por medio del equívoco: “es como tal, pero no es”, o “tiene como tal, pero no es tal”, con mucho equívoco y gran complejidad significativa, como:

Tiene rabo y no es caballo,  
tiene corona y no es rey,  
tiene dientes y no come;  
¡adivina lo que es!  
(*El ajo*).

Las adivinanzas vistas hasta aquí nos han mostrado parte de la poética que les es consustancial: brevedad en la exposición, máxima concentración significativa, dialoguicidad complementaria entre pregunta y respuesta, presencia constante de elementos de la naturaleza, elevado nivel de elaboración formal, abundancia de recursos retóricos (analogías, metáforas, paralelismos, metonimias, sinécdoques, efectos sonoros...), ambigüedad en la

formulación con frecuentes paradojas, contrastes y antinomias, una gran complejidad significativa y finalmente un elevado valor simbólico. En el final de *La Galatea* cervantina (Libro VI) varios pastores pasan el rato resolviendo adivinanzas, y uno de ellos, Elicio, propone a la vez que define el género en tres octavas, la primera de las cuales dice:

Es muy oscura y es clara,  
 tiene mil contrariedades,  
 encúbrenos las verdades  
 y al cabo nos las declara.  
 Nace a veces del donaire,  
 otras de altas fantasías,  
 y suele engendrar porfías  
 aunque trate cosas de aire.

Nos detendremos un poco en el valor simbólico que tienen muchas adivinanzas. Todo lenguaje poético tiene un sentido literal, designativo, como lo tiene cualquier enunciado lingüístico, pero alcanza su plenitud cuando es interpretado en un sentido simbólico, metafórico. También las paremias y toda clase de fraseología tienen un significado alegórico<sup>10</sup>. El valor simbólico de las adivinanzas no está en la respuesta, sino en la formulación, como hemos visto; es la respuesta la que hace concreto y literal el sentido de la adivinanza, de tal manera que si ante una propuesta adivinancera no supiéramos la respuesta quedaríamos prendidos justamente de una ambigüedad, de una simple bella formulación, de un estado de polisemia sin descifrar.

*Adivinanza* deriva del latín *divinare* que era una acción propia de una divinidad consistente en prever o presagiar cosas o acontecimientos. Acción, pues, propia de dioses y, por delegación de éstos, de los hombres *genios* (recuérdese que también esta palabra designaba en la antigüedad pagana a otra deidad, ¡qué casualidad!). Adivinanzas eran, en el fondo, los *enigmas* de los que nos hablan todos los libros antiguos, sean cuales sean las culturas de que se traten, la cultura de la India antigua en el *libro de los Vedas* o en el *Mahabharata*, la cultura de Egipto en el *Libro de los muertos*, la cultura judía en la *Biblia* y en *Talmud*, la cultura arábiga en el *Corán* y especialmente en *Las mil y una noches*. Un enigma famoso de la cultura de la Grecia Antigua ha llegado hasta la actualidad y pertenece al conocimiento general gracias a que Sófocles la metió en su *Edipo rey*: la de la terrible Esfinge con rostro y busto de mujer, alas de pájaro y cuerpo y cola de león que devoraba a todo transeúnte que no supiera resolver los enigmas que les proponía: “¿Cuál es el ser que, estando dotado de una sola voz, al alba camina con cuatro patas, al mediodía con dos y al atardecer del día con tres?”. Cuenta Sófocles que el rey de Tebas Creón prometió el trono de la ciudad y la mano de su hermana a quien liberase al país de aquel monstruo, y Edipo se presentó ante la Esfinge y le contestó: “Es el hombre, porque de niño anda a gatas, cuando joven, erguido y en la vejez toma un bastón”<sup>11</sup>.

Como hombre sapientísimo ha pasado a la historia el rey Salomón, hasta el punto de quedar su nombre como sinónimo de sabiduría; pues esa fama la ganó al parecer por la fa-

<sup>10</sup> “Hacer cargar a alguien con el sambenito” significó en su origen poner a los reos delatados ante la Inquisición el “saco bendito” (una especie de túnica hecha de saco con una cruz en el pecho y un capirote) para presentarse ante un tribunal del Santo Oficio en

audiencia pública. Hoy afortunadamente ya no existen tan temibles tribunales y se ha desterrado aquel infame atuendo, pero sigue habiendo hombres que “cargan el sambenito” sin haber hecho nada de lo que se les acusa.

<sup>11</sup> En la tradición canaria el enigma tebano se ha convertido en una quintilla: “¿Qué cosa, cosita es / la que de mañana / tiene cuatro pies, / al mediodía dos / y en la noche tres?”.

cultad que tenía para resolver los enigmas más difíciles que se le proponían. Lo curioso (a la vez que asombroso) es que esa fama de Salomón no sólo ha quedado en los libros eruditos y en la leyenda, sino que ha llegado también a nuestro Romancero. Yo mismo he recogido de la tradición oral de la isla de La Gomera un romance en que se cuenta la resolución de un enigma por parte del rey de Jerusalén (Trapero, 2000: 98)<sup>12</sup>: la fama de Salomón había llegado hasta los dominios de la legendaria Reina de Saba y ésta, queriendo conocer en persona los prodigios que de él se contaban, organiza una gran caravana y se presenta ante el rey de los judíos. Viene en la *Biblia (Libro de los Reyes)*: “Llegó a la reina de Saba la fama que para gloria de Yahvé tenía Salomón, y vino para probarle con enigmas”:

–¡Oh rey, de cuyo nombre cobra fama el universo:  
 si sois sabio entre los sabios cual sois bello entre los bellos  
 el enigma que propongo habéis de saber discreto!  
 Ved estas flores sencillas, humilde don que os ofrezco  
 que por manos de mis siervas a vuestra vista presento:  
 decidme cuál en el campo mis esclavos recogieron  
 y cuáles han fabricado las artistas de mi reino.–  
 Salomón mira las flores, medita breves momentos  
 y manda abrir las ventanas del magnífico aposento.  
 El aura de los jazmines viera mover con su aliento,  
 de la sotra soberana los destrenzados cabellos;  
 y al par de un rayo de luz y una ráfaga de viento  
 en los salones del rey entra una nube de insectos.  
 Y todas zumban girando en torno de un ramo bello  
 de las flores perfumadas haciéndose con anhelo  
 en néctar que en abundancia exhala su (?) y fresco.  
 –Estas flores, dijo el rey, fundó el Hacedor supremo  
 y aquellas otras, señora, las artistas de tu reino.  
 La ciencia que me atribuyen no ha sabido comprenderlo  
 y estos leves insectillos al punto lo conocieron;  
 que oculta Dios los arcanos a los grandes y soberbios  
 y en mostrarse se complace al humilde y al pequeño<sup>13</sup>–.

He traído aquí el romance del rey Salomón y la reina de Saba porque muestra varias de las características en que viven las adivinanzas en la cultura tradicional española e hispánica en la actualidad. Ya no es la nuestra una época de héroes a la usanza legendaria ni abundan aquellos que merecían el título de genios, pero siguen existiendo las adivinanzas. Y a

<sup>12</sup> Por mucho que he buscado en Cancioneros y Romanceros modernos, no he hallado ninguna otra versión de este romance en la tradición oral, ni he podido encontrar una fuente antigua que dé noticia de este texto, pero doy por seguro que no es de creación local gomera, sino romance dieciochesco del género de los que Aguilar Piñal (1972) cataloga como religiosos y doctrinales, muy del estilo de los que Lucas del Olmo hizo a todos los santos, a todas las verdades de la fe cristiana, a todas las prácticas de la Iglesia católica, a los más

variados episodios del Antiguo y Nuevo Testamento.  
<sup>13</sup> Lo que sigue del romance de *La Gomera* tiene ya un carácter didáctico y piadoso. El desciframiento del enigma sirve a Salomón para encaminar a su ilustre visitante ante la senda del Todopoderoso: *La reina de Saba muestra admiración y respeto y ante Dios baja su frente porque es sabio y verdadero. Yo no olvidaré de hoy más ese grandioso proverbio: “Que oculta Dios los arcanos a los grandes y soberbios y en mostrarse se complace al humilde y al pequeño”. ¡Vive en*

*paz muchos años, rey de los reyes modelo, tan piadoso como sabio, tan sabio como modesto!*

las que forman el repertorio tradicional hay que añadir el caudal inagotable de las que nacen del ingenio particular de gentes anónimas<sup>14</sup>. Porque, en efecto, el ingenio tanto está, tanto se requiere, en la formulación del enigma como en su correcta interpretación; consiste aquí en el ejercicio de esa capacidad intelectual del hombre de relacionar los elementos de la naturaleza, una realidad que es física, con otra u otras realidades mentales, metafóricas, que son simbólicas, a la vez que en reconocer y en interpretar esa relación: en definitiva, trátase de *crear* ‘cosas’ nuevas y originales.

Otra característica de las adivinanzas es la diversidad métrica en que se manifiestan, podríamos decir que es un género polimórfico, dando por sentado que es el verso la forma preferida en que se muestran, y posiblemente el más polimétrico de todos los géneros orales literarios de la tradición hispánica. Cualquier verso le conviene, aunque sea el octosílabo su preferido, como lo es de toda la poesía popular en lengua española, y en cualquier estructura estrófica se acomoda a la perfección, desde el mínimo dístico (“*Cien damas en un cercado, / todas visten de encarnado*”. *Las amapolas*) hasta la serie indefinida del romance, como acabamos de ver, y en medio quedan todas las estrofas de la métrica española, eso sí, con preferencia de las de arte menor y de rima asonante: tresillos, cuartetas, seguidillas, quintillas, sextillas, octavillas y hasta décimas. Éste es el caso máximo de la métrica hispana para el género de las adivinanzas.

La décima es estrofa que no abunda en la lírica tradicional española, más bien se desconoce por completo, como hemos dicho. Y, sin embargo, es la estrofa predilecta de la poesía popular en Hispanoamérica. No llega a tanto en la tradición canaria, pero en esto también las Canarias muestran que están más cerca de la orilla americana que de la peninsular. Pues hasta las adivinanzas, que nacieron en los metros tradicionales cortos que hemos dicho, se han convertido en muchos países de Hispanoamérica y en Canarias en décimas. Por ejemplo:

Soy de tres reinos formado,  
tengo pies y no camino,  
y en el mundo mi destino  
es estar siempre parado.  
Yo tengo un siete acostado  
que es del reino mineral;  
de otro reino, el vegetal,  
es mi mayor construcción;  
y al estar en el salón  
me viste el reino animal.  
(*El taburete*)<sup>15</sup>.

Pero el retorcimiento retórico y la cumbre literaria de las adivinanzas en la tradición hispánica se manifiesta en la *glosa*: una cuarteta tradicional glosada en cuatro décimas de creación individual, pero que algunas han llegado a popularizarse (con algún “defecto”, propio de la transmisión oral), como la siguiente, nacida en Cuba y recogida también por mí en Canarias:

<sup>14</sup> Todavía existen personas especializadas en crear adivinanzas. En 1989 yo conocí el caso de un pastor canario octogenario de El Roque (mun. La Oliva, isla de Fuerteventura), Luis Chacón, que poseía un auténtico repertorio de adivinas, las más de

ellas tradicionales, todas bellísimas, pero que entretenía sus ratos de soledad en el campo *ingeniando* nuevas y originales adivinanzas.

<sup>15</sup> Esta décima procede de la tradición cubana, pero la he recogido en Canarias: una muestra

más de la intensa influencia mutua que ha existido entre Canarias y Cuba (más extensamente el Caribe) en materias lingüísticas y de cultura popular.

*No soy sangrado ni vivo,  
ni muerto ni amortajado,  
ni estoy vivo ni estoy muerto,  
ni despierto ni dormido.*

En el estado que yo  
son pocos los que se encuentran,  
que me pusieron en venta  
y a mí nadie me compró.  
Un caballero salió  
a venderme en el partido,  
a mí nadie me ha querido  
mirándome en este estado,  
en sangre todo bañado  
*sin ser sangrado ni herido.*

Yo no sé lo que es vivir  
siendo hijo de la muerte  
y por ser fatal mi suerte  
me hallo dispuesto a morir.  
Porque de tanto sufrir  
hoy me veo en este estado,  
en un lugar estrechado,  
de un blanco paño vestido,  
ni despierto ni dormido,  
*ni muerto ni amortajado.*

Ojos tengo y nada veo,  
oídos y nada entiendo  
y por ser fatal mi suerte  
ni yo mismo me comprendo.  
Vivo por estar viviendo,  
solo por andar a diestro,  
mas la vida es el abierto  
que estoy en mi propia caja,  
cubierto con una mortaja  
*ni estoy vivo ni estoy muerto.*

Yo no puedo estar sentado  
ni tampoco caminar,  
pero no me han de encontrar  
caído ni levantado,  
de rodillas ni acostado  
ni alegre ni entristecido.  
Todo el que me preste oído

todas las señas le doy:  
 les advierto que no estoy  
 ni despierto ni dormido.  
 (El pollo en el huevo).

La extensión del texto proporciona el espacio necesario para que el ingenio del creador se manifieste en su plenitud, pero, a la vez, se aparta de una de las características que hemos visto esenciales de la adivinanza: la brevedad. Un cambio de recursos poéticos: concentración significativa a cambio de retórica: culteranismo frente a conceptismo, puro barroquismo lingüístico.

## En el romancero

Ya advertimos antes de que no es el romancero precisamente el género de la literatura oral en que con más claridad y persistencia se muestre esa cualidad que llamamos *ingenio*. Y que, en cualquier caso, éste se manifiesta en una particular acción de un personaje protagonista. Una acción que, sin embargo, se convierte en determinante en el desenlace de la fábula de ese romance. Son acciones del tipo de las que ya hemos referido con anterioridad: como la madre de *Sildana* para librar a su hija del incestuoso padre, o el pastor de *La Serrana de la Vera* para librarse de una muerte segura, o la heroína de *La condesita* para reconquistar a su prometido.

Los tres personajes hacen uso de su ingenio para lograr sus propósitos. Aquí el ingenio está contaminado de un sentido práctico, y podría identificarse con la *astucia*, pues en el fondo sus respectivas acciones están basadas en sutiles invenciones. Es exactamente lo que Sebastián de Covarrubias refirió de *ingenio* en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*: "Vulgarmente llamamos *ingenio* una fuerza natural de entendimiento, investigadora de los que por razón y discurso se puede alcanzar en todo género de ciencia, disciplinas, artes liberales y mecánicas, sutilezas, invenciones y engaños".

Al lado de los tres personajes precedentes, podrían ponerse también como ejemplo los siguientes. El enamorado caballero de *Paris y Helena* que hace subir a su barco a la mujer que pretende raptar con la engañosa promesa de hacerle ver un árbol con frutos de oro:

–Yo soy Parisio, señora, Parisio el enamorado...  
 y tengo siete navíos, todos siete a mi mandado;  
 en el más chiquito de ellos tengo un manzano plantado,  
 que echa manzanitas de oro tres navidades al año.  
 –Ese manzano, Parisio, merece ser visitado...

Y los criados de *La infancia de Gaiferos* que para salvar al niño del mandato del rey impostor llevan como engañosa prueba de su muerte el corazón de una leona y un dedo del propio niño. Y la estrategia de *La doncella guerrera* para encubrir su identidad de mujer. Y las propuestas engañosas de tres doncellas para burlar a los respectivos caballeros de tres romances que llevan en sus títulos esa circunstancia: en *El caballero burla-*

do al decir la infantina que quien la tocara quedaría “malhadado”, en *El capitán burlado* haciéndose pasar por una criada y en *El indiano burlado* quedándose con el dinero del enamoradizo caballero. Y las pruebas de fidelidad a las que somete a su mujer el marido ausente en *Las señas del esposo*.

Sin duda esta lista podrá alargarse en cuanto se considere de manera sistemática el repertorio romancístico, y hasta es posible que pudiera hacerse un catálogo de prototipos de “acciones ingeniosas”, unos prototipos que parecen basarse aquí en el concepto de “motivo”. Por ejemplo, el motivo ‘ocultamiento de identidad’ es el responsable de las acciones ingeniosas de *La condesita*, de *La doncella guerrera*, de *Sildana*, de *El raptor pordiosero*, etc.; el motivo ‘doncella que engaña a un pretendiente para salvaguardar su status’ es común a *El caballero burlado*, a *El capitán burlado* y a *El indiano burlado*; etc. Pero dejo este tema abierto a un más detenido examen.

### En la lírica popular

Bajo el nombre de *Cancionero* tanto pueden figurar canciones narrativas como líricas, e incluso textos que ni están en verso ni se cantan, pero que forman parte de ese conjunto ilimitado y nunca bien clasificado que se llama literatura oral o folklore o saber popular, etc. En este apartado nos referiremos con exclusividad a las canciones de tipo lírico, al más propiamente “cancionero” popular.

No encontramos que el ingenio sea una de las características definidoras de este género, ni siquiera que tenga un papel relevante, posiblemente porque requiere de textos más amplios en que poder manifestarse, textos en los que haya planteamiento (quizás también desarrollo) y desenlace. ¿Dónde encontrar el *ingenio* en unas coplas arquetípicas de cualquier tradición oral como las siguientes?:

Fuiste mi primer amor:  
tú me enseñaste a querer;  
no me enseñes a olvidar  
que no lo quiero aprender.

Las penitas que yo siento  
son cual las olas del mar:  
que unas penitas se vienen  
y otras penitas se van.

Ninguno porque sea grande  
a lo más chico desprecie:  
que el cordón de oro torcido  
dando vueltas se destuerce.

Fueron mis esperanzas  
como flor de almendra:  
florecieron tempranas,  
murieron presto.

Un subgénero hay en la lírica popular en que sí atisba el ingenio, específicamente en la acepción cuarta del *Diccionario* de la Academia en que se muestra 'el aspecto gracioso de las cosas'. El humor, que no el amor o el desamor o la sentencia de que trata la mayor parte de la lírica popular española e hispánica. Éstas son las coplas que podemos catalogar como humorísticas o satíricas o simplemente festivas:

Vino es un jugo sabroso  
guardado en una barrica  
que emborracha al campesino  
y al caballero intoxica.

Por verte al rayar el día  
me dio tu padre una tunda;  
¡y luego dice el refrán  
"quien madruga Dios le ayuda"!

Yo no me caso con viuda,  
por muy bonita que sea,  
animal que ha sido de otro  
alguna maña le queda.

Arrímate, bailador,  
arrímate que no pecas,  
que el bailar y no arrimarse  
es comer el pan a secas.

No te arrimes a fraile,  
húyete el bulto:  
¡aunque esté amortajado  
no está difunto!

¡Quién tuviera la suerte  
que tiene el gallo,  
que todas las mañanas  
monta a caballo!

Cuartetas y seguidillas son las estrofas anteriores, y las más de las que se pueden encontrar en cualquier *Cancionero* español. Pero si las fuentes documentales se extendieran a Hispanoamérica y a Canarias nos encontraríamos con otra estrofa casi del todo desconocida en la Península: la décima. Y es justamente el campo de la lírica festiva (en sus muy diversas manifestaciones de sátira, burla, demostración del ingenio o simple jocosidad) en el que la décima predomina. Un muestra de décima festiva:

Sale el niño de la escuela  
y apenas pone su nombre:  
–Papá, cuando yo sea un hombre  
me casaré con mi abuela.  
–Hijo, tú no consideras  
que eso es una tiranía,  
que resulta villanía  
casarte tú con mi madre.  
–¡Y siendo tú mi padre  
te casaste con la mía!

*(Original de Cuba, recogida en La Tradición de Canarias).*

En décimas se expresan modernamente las historias de animales y las razones disparatadas:

Yo he visto un cangrejo arando,  
un zorro tocando un pito,  
muerto de risa un mosquito  
al ver un burro estudiando.  
Un buey viejo regañando  
a una ternerita flaca  
sentada en una butaca  
que de risa estaba muerta  
al ver una chiva tuerta  
remendándose una hamaca.

*(Original de Cuba, recogida en La Tradición de Canarias).*

En décimas se manifiesta también la función lúdica del lenguaje, en que el ingenio del creador se pone a prueba tanto en el pensamiento como sobre todo en la forma, en los recursos del verso y de la poética. Un modelo en que los versos se vuelven al revés y se van entretrejiendo hasta formar una décima perfecta es la que los payadores chilenos han convertido en canto de despedida de todas sus actuaciones públicas:

Se ordena la despedida,  
la despedida se ordena,  
con alegría y sin pena,  
sin pena y con alegría.  
Nos veremos otro día  
otro día nos veremos.  
Como el aroma crecemos,  
crecemos como el aroma:  
cantores chilenos somos,  
somos cantores chilenos.

Gran ingenio hay que tener, sin duda, para hacer en el metro de la décima los malabarismos lingüísticos y conceptuales que hallamos en la tradición oral de los países hispa-

noamericanos, como en el siguiente ejemplo cubano en que una misma décima ofrece significados contrapuestos bien se lea al derecho o al revés:

Te adoro con frenesí  
y di que miento si digo:  
solamente soy tu amigo,  
cual lo eres tú para mí.  
No quiero chanzas aquí  
con mi ternura y mi afán.  
El temor del qué dirán  
no pone valla a mi amor,  
si dicen que con ardor  
mintiendo mis labios van.

Mintiendo mis labios van  
si dicen que con ardor  
no pone valla a mi amor,  
el temor del qué dirán.  
Con mi ternura y mi afán  
no quiero chanzas aquí.  
Cual lo eres tú para mí,  
solamente soy tu amigo,  
y di que miento si digo:  
Te adoro con frenesí.

[Feijoo 1961: 274]

Y otro subgénero de la lírica popular hay que todo él se fundamenta en el ingenio, según varias de las acepciones del DRAE: en la facultad de discurrir e inventar con prontitud (en el caso de que haya improvisación), en la de mostrar el aspecto gracioso de las cosas y en la de salir airoso de una dificultad. Es el conjunto de coplas que se basan en la controversia y que según las tradiciones locales reciben nombres muy variados. “*Canto de relaciones*” se llaman en Canarias las sátiras entre hombre y mujer:

–Mi niña, no te enamores  
de hombre de poca barba,  
que es como la olla chica  
que rebosa con poca agua.

–En el cajón de mi casa  
tengo unas tijeras finas  
para cortarte la lengua,  
pedazo de jablantina.

La controversia entre contrarios es un género literario muy antiguo, que tiene una significativa presencia en la literatura española de la Edad Media. A los consabidos “debates” entre el

agua y el vino, el hombre y la mujer, el talento y el dinero, el cuatro y el tres, las estaciones del año, etc., que se manifestaban en los metros más tradicionales, han sucedido los modernos debates entre la caña y la palma, el ron y el vino, el campo y la ciudad, la industria y la agricultura, el canario y el sinsonte y todo lo que a la imaginación se le ocurra, hasta la controversia que entablan los cinco animales que presenciaron el nacimiento del Niño (la mula, el buey, la oveja, el gallo y la paloma) por disputarse la primacía en el Portal de Belén. Y la mayor parte de ellos se manifiestan en décimas, y a veces en el género de la glosa en décimas.

1

Dice el buey en su virtud:  
–Donde quiera que me ven  
en el portal de Belén  
calenté al Niño Jesús.  
Doy pruebas de gratitud  
a aquel divino Señor,  
anda como superior  
en la línea voluntad  
que sea su capataz  
San Isidro Labrador.

2

El gallo sin dilación  
le dice al buey con cariño:  
–Si tú calentaste al Niño  
yo le canté la pasión.  
Observo la religión  
en dondequiera que canto.  
Y la paloma en su canto  
dice: –Me siento feliz,  
porque transformado en mí  
bajó el Espíritu Santo.

3

Contesta la oveja lista:  
–Yo también soy de la fe,  
porque humillada a sus pies  
me tiene San Juan Bautista.  
Yo también tengo a la vista  
que observo una vida buena  
y en este valle de pena  
del cielo soy amparada  
porque de mi carne asada  
comió el Señor en su cena.

4

También la mula quedó  
de la Virgen maldecida  
porque fue tan atrevida  
que asimismo le ofendió.  
La pajita le comió  
que el buey le dio pa su hijo;  
entonces la Virgen dijo  
castigando su maldad:  
–Anda, que nunca sabrás  
lo que es amor de los hijos.

(Versión canaria de la isla de La Palma, rec. por Max. Trapero)

### En el cuento<sup>16</sup>

Los cuentos de tradición oral –los cuentos folklóricos– fueron el género que sirvió de modelo a Vladimir Propp (en 1928) para crear su famoso método de análisis morfológico, y de ello se beneficiaron después todos los otros géneros narratológicos. Ese método consiste en la descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones que contraen con el conjunto. Su método es complicadísimo, pero está planteado desde consideraciones sólidas y verdaderas. Propp fue el primero en hablar de “funciones” arquetípicas desde el método formalista-estructuralista. Es el mismo método de las variantes e invariantes de la lingüística estructural: el significado de un término de la lengua se manifiesta en multitud de variantes de habla (“el significado es el uso”, que decía Wittgenstein): para poder determinar la invariante de contenido de lengua previamente debemos conocer las variantes que en efecto se producen en los contextos de habla. De la misma manera, el recolector de cuentos no recogerá sino “versiones” que logrará identificar como pertenecientes a unos determinados prototipos narrativos una vez las estudie y pueda identificar en ellas la presencia de unas “funciones” invariantes. Por ejemplo, la función 1 es: ‘el héroe se aleja de la casa para cumplir una misión’; la función 2: ‘una prohibición recae sobre el héroe’; la función 3: ‘el héroe transgrede esa prohibición’; y así hasta 31 “funciones” que cataloga Propp en su *Morfología del cuento* (1987).

¿Qué tipo de ingenio es el que tiene presencia en el cuento folklórico? No, desde luego, el del narrador, el cuentacuentos: éste tendrá más o menos “talento”, más o menos “arte” en la manera de contarlo para hacerlo más atractivo, pero poco o nada de ingenio podrá añadir a un texto, que no es suyo<sup>17</sup>. Tampoco encontramos que el ingenio sea característica sobresaliente de la narración cuentística misma, que en cualquier caso tiende a la eficacia, en hacer sobresalir la intriga de la fábula. El ingenio está, desde luego, en los creadores, en esos cientos y miles de Hermanos Grimm y de Andersen anónimos que a lo ancho del mundo y a lo largo del tiempo han poblado de cuentos sin fin las tradiciones orales de todas las culturas y lenguas. Y, sobre todo, el ingenio del cuento radica en la resolución del conflicto planteado por parte de su protagonista. Es lo que Propp formula como función 18: ‘el agresor es vencido’ (1987: 62). El héroe es siempre un personaje carac-

<sup>16</sup> Quizás debiera haberse programado en este Simposio una ponencia específica sobre el cuento, para que la desarrollase un hombre más competente que yo –por ejemplo Joaquín Díaz– en

homenaje a Maxime Chevalier, maestro indiscutible de los estudios en este género.

<sup>17</sup> Otra cosa es el ingenio que demostraba cada noche Scherezade por dejar colgado el

desenlace de cada cuento para prolongar su vida un día más; pero ése es ingenio de la persona Scherezade, no de los relatos que ella contaba.

terizado por el valor, pero utiliza para vencer a su contrario o bien la fuerza (sea la suya propia o una ayuda sobrenatural) o bien el ingenio.

El inabarcable repertorio del género hace que ninguna de las innumerables clasificaciones que se han propuesto tenga validez ni universal ni siquiera nacional, y de ahí que cada recolector tenga que inventar su propia clasificación, capaz de ordenar satisfactoriamente su particular repertorio. En un libro muy reciente de dos excelentes estudiosos de la oralidad de Chile, sus autores Constantino Contreras y Mario Bernales (2007) clasifican los cuentos recogidos en un área de la Araucanía (Nahuelbuta, perteneciente a las Regiones VIII y IX de Chile) en dos tipos: *Maravillosos* y *No maravillosos*, caracterizados éstos segundos por ser o “picarescos” o “de ingenio”. En los primeros siempre aparece un personaje o una fuerza de tipo sobrenatural que ayuda a vencer al héroe; en los segundos, el héroe ha de servirse de sus propias “fuerzas” y entre éstas tiene una presencia muy destacada el ingenio. El ingenio –dicen los autores chilenos– es ese “valor humano superior, que implica una particular potencialidad intelectual, un singular talento para resolver problemas difíciles y conseguir el objeto del deseo” (2007: 110). Éste se puede manifestar de mil maneras: en una extraordinaria capacidad fabuladora, en la agudeza por resolver un enigma planteado, en la habilidad para salir airoso de cualquier dificultad, en la astucia, en ingeniosas y originales estrategias nunca antes conocidas. La resolución suele ser inesperada, siempre original y siempre consecuente con el conflicto planteado.

## Final

He de poner fin a esta conferencia y llego hasta aquí sin poder rematarla con unas conclusiones. Quizás por ser tema abierto, campo aún sin la delimitación necesaria; quizás porque yo mismo no haya llegado a una comprensión cabal del tema que se me propuso como tarea de estudio. Sin duda, también, porque será necesario contemplar las otras manifestaciones de la oralidad programadas en este Simposio y de las que tratarán otros colegas a continuación (el gesto, la improvisación poética, el chiste...). Y hasta es posible que no haga falta conclusión alguna. ¿Para qué? Los Simposios que se vienen celebrando cada año por estas fechas del comienzo de la primavera en Urueña, dentro de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid y de la Fundación Joaquín Díaz, centrados en el papel que la voz ha tenido y tiene en nuestra cultura, se justifican plenamente por el grado de reflexión teórica que en ellos se suscita, por las visiones nuevas que ofrecen, por los nuevos caminos que abren a la investigación. De la hondura de estas reflexiones hablan bien alto las *Actas* publicadas de los Simposios ya celebrados. Y confiamos que las de éste los continúe.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR PIÑAL, Francisco (1972): *Romancero popular del siglo XVIII*. Madrid: CSIC.
- BELLO, Andrés (1988): *Gramática de la Lengua Castellana* (ed. Ramón Trujillo). Madrid: Arco/Libros, 2 vols.
- CHOMSKY, Noam y ESTEBAN Torre (1980): "Lenguaje, poesía e ingenio: Las teorías de Huarte de San Juan", en Francisco Rico: *Historia y crítica de la literatura española. 2. Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona: Editorial Crítica, 218-224.
- CONTRERAS, Constantino y BERNALES, Mario (2007): *Oralidad y cultura tradicional* (Nahuelbuta, Chile). Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.
- COSERIU, Eugenio (1978): "La formación de palabras desde el punto de vista del contenido", *Gramática, semántica, universales (Estudios de lingüística funcional)*. Madrid: Gredos, 239-264.
- DEA: SECO, Manuel, OLIMPIA, Andrés y RAMOS, Gabino, (1999): *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- DRAE: Real Academia Española (2001, 21ª ed.): *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Enciclopedia Universal Multimedia Micronet S.A.*, 1995-2002.
- GARCÍA DE LEÓN GRIEGO, Antonio (2002): *El mar de los deseos: El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI editores.
- PEDROSA, José Manuel (2002): "La cultura de la oralidad", en *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid: Teoría, métodos, textos* (ed. José Manuel Pedrosa y Sebastián Moratalla). Comunidad de Madrid: Consejería de Educación, 11-86.
- PROPP, Vladimir (1987, 7ª ed.): *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- TARAJANO, Francisco (1989): *Más de 2.000 adivinas*. Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1990): *Lírica tradicional canaria*. Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes (Biblioteca Básica Canaria, nº 3), 191-203.
- TRAPERO, Maximiano (2000a): *Romancero General de La Gomera* [segunda edición corregida y muy aumentada], transcripción y estudio de la música: Lothar Siemens Hernández. San Sebastián de La Gomera: Cabildo Insular de La Gomera.
- TRAPERO, Maximiano (2000b): *Romancero General de La Palma*, con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández, transcripción y estudio de la música: Lothar Siemens Hernández. Santa Cruz de La Palma: Cabildo Insular de La Palma.
- TRUJILLO, Ramón (1970): *El campo semántico de la valoración intelectual en español*. Universidad de La Laguna (Tenerife).
- VOX: *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*. Barcelona: Bibliograf, 1995.

# **Cuando el humor es cosa de dos: de la comprensión e interpretación de los chistes populares**

**Luis Díaz Viana**

C. S. I. C.

*A la memoria del profesor Alan Dundes*

### **Más allá de la recogida de chistes: Alan Dundes y la interpretación del folklore**

**E**l humor, por serlo, puede parecer un tema poco serio, que no merece ser tratado académicamente. Alan Dundes, que fue uno de mis maestros de folklore en la Universidad californiana de Berkeley, dedicó muchos de sus trabajos a este asunto y me hizo reparar en su interés antropológico. También me transmitió su pasión por recolectar chistes –o adquirir colecciones sobre ellos–, así como por estudiarlos e intentar darles una interpretación. El mismo Dundes contaba, con buen sentido del humor, una curiosa anécdota a propósito del renombre que había alcanzado como compilador de este tipo de material folklórico. En una ocasión le fue enviada una carta que, por datos del destinatario, sólo ponía: “The Joke Professor, University of California, Berkeley”. Y lo más sorprendente –comentaba Dundes no sin cierto orgullo– es que la misiva... ¡Llegó a su destino! Circunstancia que le llevó a escribir que preferiría ser recordado como un “profesor de chistes” que como “un chiste de profesor” (Dundes, 1987, p. 10).

Varios investigadores se han ocupado en Estados Unidos de la recopilación y estudio de los chistes desde que Dundes publicara sus primeros trabajos sobre este tema. Entre ellos, cabe citar la obra de Gershon Legman dedicada al humor erótico (1975) o los dos volúmenes de Michael Preston y sus colaboradores sobre el folklore urbano recogido por ellos en Colorado (1976). Esta cosecha de chistes norteamericanos puede deberse tanto al éxito mediático y proyección social que –según he comentado– lograron muy pronto las recopilaciones de Dundes como a otras causas que tienen que ver con la visión y enfoque contemporáneos que los estudiosos del folklore suelen conceder a éste en Estados Unidos, a diferencia de lo que ocurría hasta hace bien poco tiempo en la vieja Europa. El libro *Urban Folklore from the Paperwork Empire* (1975), que Dundes publicó con Pagter, obtuvo tal repercusión que facilitó una secuela también debida a ambos autores, *When you're up to your ase in alligators*, que lleva por subtítulo, precisamente, *More Urban folklore from the Paperwork Empire* (1987).

En lo que se refiere al segundo aspecto, el de la distinta dimensión que el folklore adquiere en los Estados Unidos respecto al que acostumbra a caracterizarle todavía en muchos lugares de Europa, parece claro que aquélla también ha propiciado el que los estudiosos

del campo se tomaran en serio el humor y los chistes bastante tempranamente. Pues ocurriría que el interés que despierta el folklore no sólo entre los académicos, sino incluso entre el público en general en Estados Unidos se debe a que unos y otros esperan encontrar en él claves importantes sobre la realidad social en que viven o, al menos, reconocerse y reírse un rato de ellos mismos o de los demás mientras los están leyendo; no como sucede aún en Europa, donde el folklore sigue siendo identificado –en tantas ocasiones– con una cultura de resabios rurales ligada al pasado y a unas supuestas raíces que siempre estarían a punto de perderse. Y de donde el humor parece estar desterrado.

En un caso, el folklore –confundido a menudo con la cultura de masas de cada momento– es lo que pasa, lo que está pasando. E interesaría por lo que dice de lo que somos o sobre cómo somos. En el otro, consistiría más bien en lo que fue y ha desaparecido o se encuentra a punto de desaparecer; e interesaría por lo que fuimos o hemos dejado de ser. En uno, se traduce en un fenómeno más de consumo de la cultura popular y, en el otro, en la añoranza de la cultura tradicional perdida pero convertida, por ello mismo, en preciado producto de consumo: como ya he escrito en otro lugar, en un “consumo de la nostalgia” (Díaz, 2008, pp. 91-107).

Dundes se refirió también en el texto introductorio de *Interpreting Folklore* (1980), uno de sus libros fundamentales, a cómo los folkloristas habrían mostrado desde antiguo una cierta renuencia a interpretar los materiales que recogían. Y de ahí que, en la práctica, se hubiera consumado –muchas veces– en los trabajos sobre este campo una separación drástica entre el *Folk* y el *Lore*. Dundes reivindicaba colocar al *folk* de nuevo dentro del folklore, porque le interesaba el folklore en la medida que éste “representa la imagen que unas gentes tienen de ellas mismas”; es decir, el folklore como “espejo de la cultura” (Dundes, 1980, p. VIII). El propio Dundes reconoce que si muchos folkloristas –y muy en especial los de los países europeos– han preferido en general y durante muchas décadas reducir su trabajo a la identificación y clasificación de lo compilado, es porque se entendía que ésa era la parte más científica de la disciplina, “lo que el folklore tiene de empírico” (Dundes, 1980, p. IX). Por el contrario, la interpretación de los materiales folklóricos era vista como una actividad especulativa y –probablemente– inútil.

Pero ¿cómo trabajar sobre el humor folklórico, por ejemplo, sin intentar interpretarlo o buscarle una explicación? ¿Cómo dejar en este caso al *folk*, a la gente, fuera de juego? Puede hacerse, sin duda, pero es demasiado lo que queda al margen de una colección de textos y, como mucho, de datos de lugares e informantes. Se han recogido y clasificado así baladas, leyendas, cuentos y adivinanzas, estudiándoselas –o sometiénolas a catalogación– “como entidades separadas de los seres humanos” (Dundes, 1980, p. VIII). Con los chistes, desde luego, ha sucedido también. Éste ha sido –además– durante siglos el método tradicional de compilación del folklore. De esta manera al folklore se le instaló –porque resultaba disciplinariamente más cómodo– en el territorio de una práctica aprendida de la filología y la lingüística, que abstraen los datos para mejor poder compararlos. Al tiempo, el folklore se alejaba de la antropología, su nicho natural y con la que está originariamente emparentado, pues ésta iba colocando todo su énfasis en los “contextos” más que en los “textos”.

Los estudios al respecto consistirían, así, en explicar de dónde procedían las cosas que había que estudiar o cómo se difundían, pero no en ocuparse de por qué se producían los cambios y transformaciones sobre ellas. Y aún se sabría menos de quiénes hacían que esos materiales cambiaran. Las versiones y las variantes cobraban todo el protagonismo, parecían explicar por sí solas las razones del cambio. Bastaba explicar los mecanismos de la “computadora de lo popular” para averiguar cómo funcionaba el folklore. Pero las computadoras no funcionan si alguien no las maneja y, previamente, las ha programado.

La interpretación del folklore se dejó –desde sus inicios– para más adelante, para otro momento, quizás nunca. La “aparente irracionalidad” del folklore y sus transformaciones a lo largo del tiempo sólo pueden interpretarse y explicarse, sin embargo, desde su contexto histórico-social y desde el conocimiento antropológico de las gentes que lo hacen posible. En ocasiones, es desde los propios chistes populares que los *folks* se preguntan sobre aquellas cosas aparentemente incomprensibles que hacemos y que, no obstante, todos reconocemos hacer. Por ejemplo, en las retahílas de “porqués” que circulan por Internet:

–¿Por qué cuando yo compré el piso, a mí no me dieron la canica que tienen los demás vecinos (pero todos) y que la echan a rodar a partir de las doce de la noche?

–¿Por qué cuando llegamos a lo alto de una montaña nos ponemos las manos en la cadera?

“No es fácil –escribía Dundes– encontrar una razón para lo irracional, que tenga sentido el ‘sinsentido’, pero eso es lo que los folkloristas seriamente interesados en la interpretación deben intentar hacer” (Dundes, 1980, p. VIII). Y era esto lo que los estudiosos europeos que precedieron a los folkloristas norteamericanos, salvo magníficas y honrosísimas excepciones como –por ejemplo– Frazer o Van Gennep, no habrían practicado en la medida que cabía esperar. A pesar de que también, desde la pionera y destacable escuela rusa de folklore, Bajtin se ocupara precisamente –y de manera iluminadora– del humor popular que inspirara la obra de Rabelais (Bajtin, 1984).

Pues, aunque lo que señalaba Dundes acerca de la habitual separación entre *folk* y *lore* –o la tendencia de los folkloristas del viejo mundo a preterir la interpretación del folklore que recogían– puede resultar bastante cierto en términos generales, tampoco hay que pensar que el folklore se redescubrió y reinventó por entero en las universidades norteamericanas a partir de los años 60 del siglo xx. Así, los primeros estudios sobre humor popular con un sesgo interpretativo también se habían hecho en Europa. Por un lado, estaba la obra de Bajtin –a la que ya me he referido y cuyo descubrimiento algo tardío viene inspirando tanto a folkloristas e historiadores de la literatura como a antropólogos–, pero más tempranamente nos encontramos con el trabajo –ambicioso y fundacional en la materia– de Sigmund Freud, al que Dundes tanto admiraba y cuya orientación psicosocial en el análisis de los chistes con frecuencia utilizó en sus propias interpretaciones acerca del tema. A pesar de que Freud ya no estuviera de moda y citarlo provocara cierta suspicacia o recelo.

De hecho, Dundes parece tenerlo muy presente cuando alude a que todo folklore clama por una interpretación y que, analizando sus expresiones, el folklorista puede llegar a descubrir los patrones generales de la cultura. Y, en una línea muy freudiana de pensamiento, –añade– que “el conocimiento de tales patrones puede también proporcionar los significados de emergentes niveles de la consciencia” (Dundes, 1980, p. X). Es decir, que Dundes consideraba que el papel del estudioso del folklore como intérprete de la cultura y muy especialmente de los chistes que esa cultura produce, no sólo debe aportar sentido a lo que parece un sinsentido –como antes se recordaba–, sino que también serviría para “hacer consciente lo inconsciente” (Dundes, 1980, p. X). O, dicho de otra manera, para conocer los motivos de la opinión y los prejuicios respecto a algo o alguien, vacunándonos –por así expresarlo– contra ellos. De este modo, el folklorista –más allá del análisis puramente académico– aportaría una crítica cultural siempre saludable acerca de su propia sociedad. Pues los “chistes étnicos”, a los que Dundes dedicó mucha atención, ¿funcionan sólo como válvula de escape de las tensiones entre grupos que se reconocen como distintos o no alimentarán –acaso– también odios, rencores y desconfianzas que la gente se transmite tradicionalmente, de generación en generación?

En su introducción a *Cracking Jokes. Studies of Sick Humor Cycles and Stereotypes* (1987), Dundes refiere que, desde que en 1963, él comenzó a impartir un curso sobre “Las formas del folklore” en la Universidad de Berkeley, acostumbraba cada año a animar a sus alumnos para que recogieran su propio material folklórico. Y que la práctica de estas recopilaciones de los estudiantes sobre su entorno traería a sus archivos muestras de distintos géneros del folklore, entre los que no habrían de faltar los chistes. Lo que pronto Dundes pudo comprobar es que había, por así decirlo, chistes de época o, dicho de otra manera, que determinados ciclos de chistes parecían caracterizar a cada período concreto. Por ejemplo, casi nadie contaba ya en los años 80 los chistes que habían estado de moda en los años 40 y cada década parecía ofrecer un ciclo de chistes favoritos (Dundes, 1987, p. VI).

Si Dundes preguntaba a sus estudiantes por el significado de estos chistes, lo más habitual es que le contestaran que no significaban nada, que eran “*just gross*” (“nada más que groseros”). Sin embargo, y como Dundes señala, no hay ninguna creación de folklore que continúe siendo transmitida sin significar nada (Dundes, 1987, p. VII). Puede cambiar de significado, eso sí. O cambiar el objeto de la burla, el personaje al que la burla va dirigida. Y, aunque Dundes consideraba que en Estados Unidos se podían encontrar pocos chistes políticos transmitidos oralmente, el motivo de ello quizá no esté sólo en que tal tipo de humor no prolifera en los países en que “existe una prensa libre” que se suele ocupar ya ampliamente del género (Dundes, 1987, pp. VII-VIII). En Estados Unidos se puede hablar de política, pero el hacerlo no apasiona seguramente tanto como en España. Sí sirve, sin embargo, la explicación para la importancia y difusión del chiste político en nuestro país durante aquellos momentos en que no se podía hablar de política más que en chistes. De hecho es ya una leyenda que el dictador Franco gustaba de que se los contaran, porque –entre otras cosas– parece que no le dejaban tampoco en tan mal lugar. Sin embargo, ¿cuál era y es el significado de los chistes políticos en España? Y, sobre todo, ¿por qué persiste la afición a contarlos tras más de 30 años de democracia?

## Los chistes políticos y subversivos: de la oralidad clandestina a las fotocopias y de éstas a Internet

Cuando empecé a interesarme por el humor popular en España, todavía muchos de los chistes que se contaban eran políticos, como lo siguen siendo ahora, después de varias décadas de Monarquía parlamentaria. Si bien existían algunas obras sobre humor y humorismo como el muy notable de Julio Casares (1961), los trabajos específicos sobre chistes españoles eran escasos y, aunque había algunas recopilaciones, ni siquiera estaban hechas por folkloristas en la mayoría de los casos. Los pocos estudios existentes se debían a autores extranjeros que, eso sí, versaban –precisamente– sobre humor político. El primero de los que pude encontrar se debía a otro de mis maestros de Berkeley, Stanley Brandes (1977), y el segundo a Oriol Pi i Sunyer (1977).

Los chistes de este tipo que yo mismo recogí a finales de los años 70 trataban, en buena parte, de Franco y del príncipe que acabaría convirtiéndose en monarca. Casi siempre Franco aparecía como alguien sagaz y Juan Carlos como su contrapunto: es decir, como un individuo más bien lerdo. Ya publiqué en otro lugar que los chistes de aquel personaje folklórico al que se le atribuían todas las gracias, Jaimito, habían pasado a contarse del futuro Rey Juan Carlos en un determinado momento y del ministro socialista Morán después [Díaz Viana, [1985] 2007, p. 42]. De la supuesta estulticia de Morán, que –sin embargo– contribuyó a hacerle un político popular y cercano, aún se cuentan cosas como ésta:

Van Felipe González y Morán por la carretera y ven un cartelote enorme que pone: Aceros de Llodio.  
Y dice Morán:  
-¿Qué, nos hacemos?

Jaimito sigue apareciendo en algunos chistes políticos de hoy, aunque no se diga su nombre. La figura del tonto-listo o del listo-tonto no ha dejado de causar las risas de la concurrencia. Y a los políticos más influyentes del momento se les sigue presentando a modo de nuevos “jaimitos” o haciendo y diciendo “jaimitadas”, como luego veremos. Pero los chistes circulan hoy tanto o más por Internet que oralmente. Y montones de chistes de Morán y de Jaimito “cuelgan” de la red.

Uno de los aciertos de Dundes en su aproximación al folklore en general (y al chiste en particular) fue reparar en la importancia que estaban cobrando nuevas formas de transmisión de los mismos que, hasta ese momento, los folkloristas –por lo común– habían despreciado: me refiero al folklore transmitido por fotocopias o *folklore by facsimile*, del que él mismo compiló un buen número de ejemplos en sus primeros libros dedicados al humor popular. Su manera de resumir el dilema en que se encontró respecto a la conveniencia de publicar o no aquellos materiales caló hondamente en mí, como en muchos de sus estudiantes, pues era mucho más que una justificación para publicar un folklore al que no se había tenido generalmente en cuenta a causa del soporte en que se presentaba: “Había que tirar el material o tirar la teoría a la papelera” (Dundes, 1975, p. XVII). Y él optó por

lo segundo, porque –entre otras razones de orden teórico– había una antropológicamente muy importante:

Si el folklore rural al viejo estilo reflejaba los valores americanos rurales, es entonces igualmente probable que el folklore urbano de uso común refleje temas de gran importancia para la vida contemporánea de la América urbana (Dundes, 1975, p. XVIII).

No se trataba, desde luego, de una decisión oportunista. Lo que se venía a decir con ella es que si la realidad –o cierta realidad, pues no hay ninguna realidad absoluta– no cabe en la teoría, habría que cambiar o desechar la teoría para que esa realidad pudiera seguir siendo recogida y estudiada. Nunca al revés.

Con el descubrimiento de ese folklore que los estudiantes (y los oficinistas o los sindicalistas) estaban fotocopiando en “la puerta de al lado”, Dundes apuntaba que a menudo el folklore que se está creando y recreando en el presente nos puede pasar casi desapercibido. Y que en él siguen actuando los mecanismos más genuinos del folklore, aunque pudieran aparentemente faltarle otras “marcas” tradicionales de lo folklórico –como las de ser algo rural, oral y antiguo– que, en el fondo, resultaban mucho más prescindibles para entender el fenómeno de lo que se había pensado. El “lore” seguía estando ahí, multiplicándose en el espacio y en el tiempo, gracias a la innovación tecnológica de la fotocopidora, pero además el “folk” –y lo que ese *folk* hacía– también estaba al fondo de la escena, resultando posible acercarse a él casi en el mismo instante de creación del folklore.

Que no fuera un *lore* en apariencia antiguo, ni transmitido oralmente, ni un *folk* rural y decrépito el que lo transmitía, no impedía –sin embargo– que aquello que las fotocopias ahora difundían siguiera siendo inequívocamente folklore. Como en un genial ciclo de chistes que se pregunta una serie de porqués de difícil explicación –y que por lo que tiene de indagación en lo inconsciente hubiera encantado a Dundes– los espíritus de lo popular parecían trabajar incansablemente tras la puerta de la clandestinidad haciendo fotocopias de sus nuevas invenciones:

-¿Por qué en las películas de miedo siempre aparece una puerta cerrada de la que sale mucha luz por las rendijas?  
-¿Qué hacen los espíritus ahí detrás, fotocopias?

Dundes, no obstante, quizá llegó demasiado tarde o demasiado pronto para comprender que en la era de Internet el folklore se transmitiría precisamente por este nuevo medio de comunicación. Pero abrió la puerta para que otros fuéramos capaces de percibir, desde el primer momento, que a través de Internet es cómo principalmente se transmite el folklore de ahora. Y, en especial manera, los chistes. Resulta curioso que, en lo que atañe al humor internáutico, en estos dos últimos años las presentaciones con imágenes parecieran venir a sustituir al chiste textual hasta poder acabar con él. Pero ello no ha ocurrido en absoluto. Al contrario, puede decirse –a juzgar por los chistes que recibo cada día mediante esta vía– que los viejos chistes de Jaimito han reverdecido y pululan libremente por el ciberespacio.

Y no sólo ellos, muchos chistes antiquísimos son reciclados cada día, so capa de algún tema o personaje de actualidad, como también ocurre –por otro lado– con las leyendas o los poemas que se transmiten los adolescentes de hoy. Porque si hay algo que hace que el folklore pueda resultar apasionante como materia de estudio, ello es su dimensión de indagación en la creatividad humana. Y toda la información que nos aporta en cada momento sobre el grupo que lo sustenta. Los textos que produce, en efecto, no proceden de la nada, no caen del cielo de la etnicidad, no se deben a un genio creador colectivo o individual, aunque puedan participar muchos modestos genios que –por lo general– permanecen en el anonimato dentro de ese proceso de creación. Del folklore se han recogido sobre todo textos, pero es tanto o más que ellos, y según también señaló Dundes, textura y contexto (1980, pp. 20-32). Es decir, una manera de crear, un código y unos recursos creativos de uso común y un contexto dado en el que esa creatividad se ejecuta y expande.

Lo cual parece ser especialmente importante en el acto de comunicación del chiste.

### **Los chistes sobre la comprensión de los chistes: humor político de ahora mismo (España 2008)**

Freud distinguía entre *humor*, que puede ser individual, y *chiste*, que necesita de otro –no sólo de quien lo cuenta– para existir:

**El humor es la menos complicada de todas las especies de lo cómico. Su proceso se realiza en una sola persona y la participación de otra no añade en él nada nuevo. Nada hay tampoco que nos impulse a comunicar el placer humorístico que en nosotros ha surgido y podemos gozar de él aisladamente (Freud, 2000, p. 235).**

Sin embargo, la necesidad de un receptor, de una audiencia, es consustancial a todo folklore y –de uno u otro modo– a cualquier acto de comunicación artística. Quienes han estudiado el chiste desde una perspectiva lingüística ponen el énfasis en ese factor comunicativo y lúdico del mismo, en que no cobra su sentido hasta que es contado para otros (Vigara Tauste, 1994). Pero, además, el chiste ha de ser entendido por quien lo escucha para llegar a serlo, para hacer gracia, para causar la risa o la carcajada. Si no hace reír, falla como chiste, por lo que ha de ser, al menos, cosa de dos. Y el que lo recibe está de alguna forma interpretándolo o –siquiera– decodificando una parte del significado: lo que le hace gracioso.

Hay chistes que hacen chiste precisamente de esto. Son como el “*play within the play*”, un “chiste dentro del chiste” o un chiste sobre la comprensión, explicación e interpretación de los chistes. Dundes se ocupó de los malentendidos del humor en un trabajo donde relacionaba ese aspecto con el estereotipo norteamericano del inglés. Allí Dundes comenzaba recordando uno de esos chistes típicos sobre gentes de distintas nacionalidades:

**Cuando un francés escucha una historia, siempre ríe tres veces: la primera cuando la oye, la segunda cuando se la explicas y la tercera cuando la entiende. Esto es porque a los franceses les gusta reír.**

Cuando tú cuentas un chiste a un inglés, ríe dos veces: una cuando se lo cuentas y una segunda vez cuando se lo explicas. Él no la entenderá nunca, es demasiado "malhumorado".

Cuando cuentas un chiste a un alemán, sólo ríe una vez, cuando tú se lo cuentas. Él no te dejará que se lo expliques, porque es demasiado arrogante. Además, los alemanes no tienen sentido del humor.

Cuando cuentas un chiste a un judío, te interrumpe antes de que lo acabes. Primero, porque él ya lo ha oído antes; segundo, porque no lo estás contando bien; y, tercero, porque termina contándote la historia como debería ser contada (Dundes, 1987, p. 150).

De muchos españoles podría decirse algo parecido a lo que este chiste atribuye a los judíos. Como expresa Dundes, los estereotipos no se dan porque sí, "en el vacío". Y sigue explicando cómo a menudo "se encuentran histórica y semánticamente relacionados con otros estereotipos" (Dundes, 1987, p. 155). En su opinión, hay un cierto sentimiento en los norteamericanos que les hace sentirse inferiores respecto a los ingleses por su conciencia histórica de ex-colonizados. Pero podría hablarse –quizá– de una especie de doble complejo de inferioridad: éste es especialmente notable en los estadounidenses, que a través del estereotipo popular que reflejan chistes como el arriba transcrito intentarían volver del revés tal sentimiento. Los ingleses, de otro lado, posiblemente no acaban de aceptar que sus hijos de la colonia, que no terminarían de hablar bien su lengua y son –a su británico parecer– de un natural ingenuo hasta la simpleza, hayan alcanzado tanta relevancia en el mundo.

Para entender un chiste hay que conocer el contexto. Las tensiones entre grupos que se identifican como diferentes entre sí (a menudo dentro del mismo país) y los estereotipos populares que tienen unos de otros han generado siempre un abundante arsenal de chistes étnicos, a los que Dundes dedicó mucha atención (Dundes, 1987, pp. 62-139). No es extraño que en un país de inmigrantes como Estados Unidos, en que los distintos grupos no han terminado de asimilarse o se han asimilado mucho menos de lo que haría suponer el mito norteamericano del *melting pot*, proliferen los chistes raciales y racistas. En España, donde tal mezcla sí fue un hecho, persisten los chistes sobre andaluces, gallegos o catalanes a los que se les suele atribuir los defectos que carga sobre ellos solos cada estereotipo popular. Y están también los chistes de Lepe, que son casi un género en sí mismo. Chistes que satirizan a los nuevos ricos, a las fortunas emergidas de una supuesta ignorancia secular al amparo de los plásticos de los gigantescos invernaderos. En el humor de los Estados Unidos, los judíos se pasan de listos –como ya veíamos en el chiste recogido por Dundes– y los polacos se pasan de tontos. O, dicho de otro modo, son los tontos preferidos de los chistes populares. Así las cosas, el advenimiento de un Papa polaco a la Iglesia Católica tenía forzosamente que hacer las delicias de la invención folklórica: ¡católico y además polaco!

-¿Sabes tú? Juan Pablo II piensa que él es el onceavo (Dundes, 1987, p. 142).

Es decir, un Papa polaco tiene que ser demasiado tonto como para no poder entender la diferencia entre los numerales romanos (II) y la numeración arábica más extendida (11).

Para comprender un chiste no es necesario saber cuál es su recóndito significado. En realidad, basta con saber cuál es la gracia. Pero quien ríe ante él no sabe bien –muchas veces– por qué se ríe, por qué eso resulta tan gracioso. A qué se debe que lo parezca es lo que en general se han ocupado de desentrañar quienes como Dundes han estudiado los chistes con cierto detenimiento.

La risa es un mecanismo de descarga que proporciona la liberación de energía nerviosa y su causa última tiene probablemente bastante que ver, como Freud ya apuntara, con los misteriosos dominios del inconsciente:

El hecho de situar la elaboración del chiste en el sistema de lo inconsciente ha ganado considerablemente en importancia desde que nos ha descubierto que las técnicas de las que el chiste depende no son, sin embargo, de su exclusiva propiedad (Freud, 2000, p. 177).

Por ello, uno casi nunca está al tanto de todo lo que puede decir un chiste.

Veamos el ejemplo de unos chistes políticos de ahora mismo: son los que tratan sobre el actual Presidente del Gobierno, José Luis Rodríguez Zapatero. El primero se refiere a la popularidad de ellos:

-Zapatero le comenta a Jesús Caldera lo apesadumbrado que está por los muchos chistes que hacen sobre él.  
-ZP, tranquilo, hombre, que eso no significa nada, en todas las naciones pasa lo mismo –responde–.  
-Lo de los chistes es normal, en España hacen chistes de Zapatero, en Marruecos hacen chistes de Zapatero, en Alemania hacen chistes de Zapatero, en Francia hacen chistes de Zapatero, en Estados Unidos hacen chistes de Zapatero, en Rusia hacen chistes de Zapatero...

El siguiente, abunda –aparentemente– en ese aspecto de la gran difusión de los chistes acerca del Presidente del Gobierno, pero añadiendo un elemento más complejo que es, además, donde radica la “gracia” del chiste:

Zapatero va en avión y su vecino le dice:  
-Para pasar el rato le voy a contar unos chistes de Zapatero.  
-Oiga, señor, le advierto que yo soy Rodríguez Zapatero.  
-No importa, ya se los explico luego.

Lo que importa en este caso es que Zapatero, como ocurría con el estereotipo del inglés estudiado por Dundes que no podía comprender los chistes norteamericanos, se halla de algún modo incapacitado para entender o “pillar” la gracia de las historias que

le cuentan sobre él. Esto se puede deber a varias causas o a la combinación de parte de ellas:

- a) Zapatero no entiende el chiste precisamente porque es Zapatero.
- b) No lo entiende porque es demasiado “espeso” para comprenderlo.
- c) No puede entenderlo porque vive alejado de la realidad y hay que explicársela.

Quien escucha el chiste probablemente se quede con la segunda interpretación como la más satisfactoria. De hecho, circula por Internet otro chiste en que esa sospecha de la tontería o “jaimitez” de Zapatero resulta mucho más explícita:

- ¿Por qué Zapatero viaja siempre con el asiento de al lado desocupado?
- Porque cree que su estupidez es *pasajera*.

Este último podría ajustarse al tipo de chistes que Freud clasificaba como “verbales” (ya que juega con el doble sentido de un vocablo) frente a los “intelectuales” o conceptuales, mientras que el anterior pertenecería claramente a este segundo tipo. Pero como ya señalaba Freud, aunque los chistes verbales a menudo puedan pertenecer también a la categoría denominada como “inocentes” o “abstractos”, no necesariamente dejan de ser por ello “tendenciosos” o tendenciosamente ideológicos, pudiendo resultar hostiles y desagradables para algunas de las personas que los escuchen:

Quizá algún lector se haya formado la idea de que los chistes inocentes son generalmente verbales, mientras que la complicada técnica de los chistes intelectuales es puesta casi siempre al servicio de marcadas tendencias; pero lo cierto es que así como existen chistes inocentes que utilizan el juego de palabras y la similitud, hay otros, no menos abstractos e inofensivos, que se sirven de todos los medios del chiste intelectual (Freud, 2000, pp. 86-87).

En realidad, todos los chistes políticos de alguna manera son tendenciosos, aunque a menudo utilicen el estereotipo del tonto o reciclen la chistografía de Jaimito, que –por cierto– suele ser más un personaje que se hace el tonto, siendo muy listo para lo que le interesa, que un tonto en sí. Es sin duda revelador que un chiste actual ponga a Zapatero y a Jaimito frente a frente:

- Zapatero, molesto, manda llamar a Jaimito y le dice:
- ¡Me enteré de que estás diciendo por ahí que cuando me muera vas a escupir en mi tumba... ¿es verdad eso?
- ¡No, Sr. Presidente, eso es mentira! Ud. sabe que a mí no me gusta hacer colas...

El cliché de tonto se le colgó a Juan Carlos cuando era Príncipe, pero también a otros personajes –como ya hemos visto– y, posteriormente, a Aznar, hasta llegar ahora a Zapatero. Y, de hecho, algunas de las tonterías que se le aplicaban a Aznar se le endosan igualmente a Zapatero, como en aquel chiste en que la Reina de Inglaterra plantea una complicada pregunta de parentesco a sus ministros para averiguar cuál es el más listo y el presiden-

te español la malentendiende, interpretándola literalmente. Curiosamente, los chistes de Franco aludían más a su listeza o zorrería, quizá porque –como ya se ha sugerido– surgían en su mayoría de círculos afines al Régimen o conformistas con él (Brandes, 1977, pp. 331-346). El más famoso es aquel en que el dictador se está muriendo y oye a mucha gente que clama fuera. Pregunta qué pasa y alguien de su confianza le dice:

-Excelencia, son los españoles que han venido a despedirse.

Entonces él vuelve a preguntar con la vocecilla característicamente aflautada que debe adoptar quien cuente la historia:

-¿Y a dónde van?

En el chiste “dentro del chiste” que nos presenta a un Zapatero incapaz de entender los chistes que se hacen a su costa, la interpretación más profunda parece apuntar al autismo de los gobernantes cuando se hallan en el poder. No se trata sólo de que Zapatero aparezca como tonto, sino como alguien que no “se entera” de lo que pasa o de lo que significa lo que está pasando. La primera explicación (a) vale para entender *a qué se debe* el chiste en cuestión y qué efecto gracioso puede tener. La segunda (b) apunta a un significado más profundo, y sirve para preocuparse, en vísperas de elecciones, por una situación que el Presidente del Gobierno es el primero en no entender. Hay que explicarle los chistes, *ergo* hay que hacerle comprender lo que está pasando de verdad. Así, aquello que aparentaba ser un desatino gracioso pasa a convertirse en una reflexión desasosante de más calado.

Según Dundes, “una sociedad con represión política generará una gran abundancia de chistes políticos” (Dundes, 1987, p. VII). Y si esto es así, como el propio Dundes sigue diciendo, “cuanto más represivo es un Régimen, más numerosos serán los chistes políticos” (Dundes, 1987, p. VII). Sin embargo, España no es un país que actualmente pudiéramos identificar como políticamente represivo. ¿Qué ocurre entonces para que se sigan contando chistes políticos tanto o más que en la época del Régimen dictatorial de Franco? ¿Nos está contando este fenómeno algo que no sabemos o que no queremos saber? ¿Se deberá esto a que los españoles nos apasionamos, en efecto, especialmente por la política? Los datos de audiencia del primer debate televisado entre Zapatero y Rajoy –seguido por 13.043.000 personas– indicarían que sí. ¿O es que, quizá, la democracia que vivimos resulta –como apuntan los críticos con el actual sistema– más formal que real y mucha gente que vive como opresivo el ejercicio del poder por parte de cada partido que llega al Gobierno precisa liberarse de esa sensación de dominio mediante el humor popular? ¿O se deberá tal circunstancia a la polarización excesiva de opciones políticas que estamos viviendo?

A esto último se podría contestar que la polarización bipartidista es menor en España que en otros países de su entorno democrático o que, por ejemplo, en Estados Unidos. Pero también es cierto que ser Republicano o Demócrata en los Estados Unidos no se vive como una fe casi ideológica y vital, a la manera que se ha llegado a ser del PP y del PSOE aquí. O sea, como si uno fuera de una religión irreconciliable con las demás. En los Estados Unidos parecería imperar mayor deportividad democrática, más *fair-play*, y aunque se puede muy bien ser Republicano o Demócrata “por tradición familiar”, se daría una mayor permeabilidad entre una opción política y la otra.

Por desgracia, en España, empezando por sus propios líderes, se habla y actúa –demasiado a menudo– como si el contrincante estuviera totalmente equivocado en todo, incluso en la idea de patria, cosa en que republicanos y demócratas norteamericanos acostumbran a coincidir totalmente. Y, por ello, así como porque el control mediático que sigue teniendo quien gobierna llega a ser bastante aplastante en nuestro país, quienes no están de acuerdo con el que se encuentra en el poder frecuentemente se sienten marginados o excluidos. “España iba bien” –de acuerdo con la famosa frase de Aznar– y ha seguido “yendo bien” con Zapatero para sus numerosos voceros oficiales.

De modo que el que disiente de ese parecer se vería obligado a pasar a una cierta marginalidad en su contestación: la clandestinidad y el anonimato que proporcionan los chistes. Algo pasaba con Aznar que hacía que sus opositores reales –más allá de la oposición oficial y de los medios de comunicación que la secundaban– no se sintieran democráticamente tratados y optaran por la contestación subterránea. Y algo debe de pasar también con Zapatero, cuando se ha seguido produciendo un fenómeno semejante.

En el repertorio humorístico que ha llegado a difundirse contra Aznar o Zapatero no hay medias tintas. Ambos coinciden en su radicalidad y en presentar al “enemigo” mediante la más potente de las descalificaciones: uno y otro aparecen como “tontos peligrosos”.

Esa idea clave se sirve, en el repertorio dedicado a cada personaje, de los distintos géneros que Freud (2000, pp. 181-220) distinguía respecto a la gracia popular, del chiste a la historieta cómica, pues de todos ellos se dan abundantes ejemplos en los ciclos que giran sobre uno y otro presidente.

Del ciclo en torno a Zapatero, se desprende que nada hay de bueno en él para el país:

-¿En qué se diferencia Zapatero de una pila?  
-En que la pila tiene un lado positivo.

Porque, como dice otro chiste de los que circulan por Internet a propósito de los logros del Gobierno Socialista:

-En estas Navidades Zapatero te recuerda:  
Si fumas a la puta calle  
Si bebes sin puntos  
Si corres a la cárcel  
Si engordas a régimen  
Las corridas sin toros  
El fútbol sólo del Barça  
Sólo gobernamos pensando en cómo darte por el culo,  
que para eso lo hemos legalizado.

No he intentado agotar aquí las posibilidades de explicación e interpretación de estos chistes, que se han intensificado notablemente durante el período electoral en que escribo es-

tas páginas. Si el humor popular cuenta o no en el momento del voto, que yo creo que sí, aunque las encuestas y sondeos no lo incluyan entre las preguntas que se hacen a los electores, lo sabremos más pronto o más tarde. Decía Dundes que “si la gente supiera lo que está comunicando cuando cuenta chistes, los chistes podrían dejar de ser efectivos como escapes socialmente sancionados para expresar ideas y temas tabú”. Y es un hecho que –como Dundes también señalaba– “donde hay ansiedad, habrá chistes para expresar esa ansiedad” (Dundes, 1987, p. VII).

¿Pero qué ansiedad expresan estos chistes antipresidenciales? Sería difícil aventurar cuál es su significado último. Como apuntaba Dundes, el chiste no es un “cristal claro” (1987, p. VII), pero sí un cristal que nos invita a ver las cosas cómo no las habíamos visto nunca antes.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail (1984): *Rabelais and His World* (Traducción de Hélène Isowlsky), Bloomington, Indiana University Press.
- BRANDES, Stanley (1977): “Peaceful protest: Spanish political humour in a time of crisis”, *Western Folklore* 36, pp. 331-346.
- CASARES, Julio (1961): *El humorismo y otros ensayos*, Madrid, Espasa Calpe.
- DÍAZ VIANA, Luis [1985] [2007]: *Cancionero popular de la guerra civil española*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- DÍAZ VIANA, Luis (2008): *Leyendas populares de España: Históricas, maravillosa y contemporáneas. De los antiguos mitos a los rumores por Internet*, Madrid, La Esfera de los Libros.
- DÍAZ VIANA, Luis (2008) *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*, Madrid, UNED.
- DUNDES, Alan y PAGTER, Carl R. (1975): *Work Hard and you Shall Be Rewarded. Urban Folklore from the Paperwork Empire*, Bloomington, Indiana University Press.
- DUNDES, Alan y PAGTER, Carl R. (1987) *When you ´re up to your Ase in Alligators. More Urban Folklore from the Paperwork Empire*, Detroit, Wayne State University.
- DUNDES, Alan (1980): *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana University Press.
- DUNDES, Alan (1987) *Cracking Jokes. Studies of Sick Humor Cycles and Stereotypes*, Berkeley (California), Ten Spedd Press.
- FREUD, Sigmund [1905] [2000]: *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Editorial.
- LEGMAN, Gershon (1968): *Rationale of the Dirty Joke-An Analysis of Sexual Humour, First Series*, New York, Grove Press.
- LEGMAN, Gershon *No Laughing Matter: Rationale of the Dirty Joke-An Analysis of Sexual Humour, Second Series*, New York, Breaking Point.
- PI I SUNYER, Oriol (1977): “Political Humor in a Dictatorial State: The Case of Spain”, *Ethnohistory* 24, No. 2, pp. 179-190.
- PRESTON, Michael James y MAKIN ORR, Cathy (1976): *Urban Folklore from Colorado: Typescript Broad-sides*, Ann Arbor, Xerox University Microfilms.
- PRESTON, Michael James, BELL, Louis Michael y MAKIN ORR, Cathy (1976): *Urban Folklore from Colorado: Photocopy Cartoons*, Ann Arbor, Xerox University Press.
- VIGARA TAUSTE, Ana Mª (1994): *El chiste y la comunicación lúdica: lenguaje y praxis*, Madrid, Ed. Libertarias.

# El hablar de manos, ¿es de villanos?

Colección de Monólogos representables

propios para Teatros, Casinos, Sociedades, Reuniones familiares, etc., etc.

Jean-François Botrel

Universidad Rennes 2

Monólogo cómico por  
EDUARDO RUIZ



## ¡EMBUSTERO!

20 CTS.

A Maxime Chevalier,  
In memoriam.

La mano cuerda no hace todo lo que dice la lengua.  
La mano no cuerda hace todo lo que no dice la lengua.

El hablar de manos, no es sólo de villanos: en “Oratoria popular e improvisación” (Boretel, 2008), ya se ha destacado cómo en la oratoria culta, tanto sagrada como política –no sólo en la popular–, la mímica y la gestualidad, o sea: los movimientos de la fisonomía, el continente y las maneras del cuerpo y sobre todo los ademanes<sup>1</sup> se codifican y se enseñan<sup>2</sup>, como imprescindibles componentes de la acción y del “estilo”<sup>3</sup>. Huelga recordarlo en estas tierras de “oralía”, la oralidad no se reduce a la acción de la voz (Zumthor, 1983, 193); el lenguaje verbal, lo acompañan un lenguaje paraverbal y no-verbal. Como recuerda Zumthor (193), las posturas y los movimientos del cuerpo –conscientes o inconscientes– están integrados en una poética. También “habla” el cuerpo: hay un código gestual, una elocuencia gestual.

Ahora bien: a pesar de registrarlo el lenguaje, con la idiomatización de los gestos<sup>4</sup>, y a pesar de lo que dice Zumthor a propósito del protagonismo del gesto en el dialogismo y en la *performance*, a pesar de que es obvio que existe una comunicación “no verbal” autónoma

<sup>1</sup> Para Palacín (1872, 216-7), canónigo magistral de Huesca, el rostro es como “espejo del alma”, “es indescriptible el poder de una mirada soberana que, magnética, absorbente, roba la atención del auditorio”, “nunca los ojos dicen tanto como cuando se ven rodar gotas de cristal por un rostro inmóvil” (Palacín, 1872, 216-7) y “la cabeza, brazos y manos tienen su correspondencia, su simultaneidad de movimientos; no física ni fisiológica, sino que de cooperación armónica en cuanto a la manifestación de lo que piensa y siente y unificando movimientos” (Palacín, 1872, 212).

<sup>2</sup> Por ejemplo, en la oratoria profana, “es de ordinario la acción [...] del brazo derecho, tendiéndolo como dice Cicerón al hablar con fuerza, y retirándolo cuando el tono es moderado”; ¿Quién

pronuncia el nombre de la persona, cosa, acción repugnante sin alejarlo con su mano que se adelanta del cuerpo, y sin volver la cabeza que se aleja aún de la mano (...); ¿Quién habla de Dios o le nombra o a Él alude sin elevar modesto el rostro al cielo y levantar tímido sus manos? (Palacín, 1872, 212).

<sup>3</sup> Como ejemplo adicional, valga esta evocación por Andrés Garrido (1930, 44) del alcalde de Otones de Benjumea en 1929: “El alcalde de Otones de Benjumea se yergue entre un apiñamiento de altas personalidades (...). La policromía de un pañuelo de seda que le ciñe la frente pone tonos calientes en su rostro magro, y los ojos, pequeños, taladrantes, despiden chispas de luz. Tiene cogido el bastón de mando por mitad de la caña y en alto el puño endurecido,

y con ademanes rotundos subraya sus graves categóricas, sus conceptos viriles. A veces, parece que agita una bandera; otras que maneja una espada. Habla copiosamente, serenamente, dominando las ideas y el auditorio, y su figurilla minúscula, que envuelve un traje castellano de rancias edades, crece y se agiganta y sube por encima de la muchedumbre, y hay momento en que parece que está solo en la estepa (...)”.

<sup>4</sup> Como “hablar por señas”, “hablar por la mano”, “hablar de manos”, “coger el cielo con las manos”, “relamerse”, “encogerse de hombros”, “rascarse la cabeza”, “sacar la lengua”, “ponerse de rodillas”, “lavarse las manos”, o... “hablar por los codos”.

o íntimamente vinculada con la palabra<sup>5</sup>, de que el gesto, no sólo el gesto-emblema<sup>6</sup>, puede a veces decir tanto o más que la palabra, a pesar de que el gesto tiene sus rituales y ya ha sido motivo para unos (pocos) diccionarios<sup>7</sup>, a pesar de todo esto, poca atención, en total, se le ha prestado al gesto y a la kinésica en su dimensión actual y más aún histórica<sup>8</sup>, ni siquiera por los pocos adictos al estudio de la palabra hablada y de la oralía.

Una explicación puede ser que, además de sordos, somos ciegos, pero también, según los antropólogos del gesto (como Marcel Jousse), que esto tiene que ver con el propio estatuto del cuerpo como lugar donde “se traducen nuestras existencias primitivas que acompañan cada momento de nuestra vida” (Calbris, Porcher, 1989, 7) y en el hondo y permanente conflicto, revelado por Freud, entre el cuerpo natural “nefando” y el cuerpo socializado correcto.

Por otra parte, se sabe (casi desde los fisiognomistas y los prosopólogos) que el gesto, las distintas maneras de hacer uso de su cuerpo, tienen componentes, además de semántico-pragmáticos y psicosociológicos, culturales y sociales, y hasta sexuales. En una sociedad determinada, la gestualidad es un sistema no aleatorio, histórica y culturalmente constituido que puede enseñarse y aprenderse (Calbris, Porcher, 1989, 10); y controlarse, más aún que el lenguaje verbal<sup>9</sup>. De ahí que se procure mantener a raya y hasta censurar –inclusive ignorándolo– cuanto puede remitir a estos aspectos, política y kinésicamente no correctos pero bastante presentes y evidentes en la comunicación oral/gestual de todos y, muy especialmente, del pueblo<sup>10</sup>.

De ahí este atrevido y somero intento de arqueología del gesto, buscando en lo escrito y/o representado y en la literatura oral, fundamentalmente narrativa, para reconstituirlo, todo lo que en las prácticas del pueblo español histórico remite a la gestualidad *lato sensu*; para poder analizar la posible función expresiva –*langagière*– de un “arte del cuerpo” popular, procurando estudiar cómo, cuando es intencional, contribuye a la función ingeniosa de la voz, llegando a sustituirla en ocasiones<sup>11</sup>.

Veamos, pues, cómo en una situación de *performance* dialógica pero asimétrica, desempeña la gestualidad un papel *sui generis*, desde la co-verbalidad hasta una función expresiva emblemática más o menos codificada, como contribución a la expresión/manifestación del ingenio, de lo ingenioso.

Para existir como comunicación que responde a una intención y produce efectos, el gesto, por supuesto, ha de percibirse<sup>12</sup>. El estudioso, ¿dónde puede encontrar las huellas de gestos cuando de situaciones históricas se trata? Utilizando las grabaciones de vídeo

<sup>5</sup> Observan los especialistas que muy pocas veces funcionan los gestos de manera autónoma, sino que se utilizan masivamente en concomitancia, como complemento de la lengua, constituyendo ambos una realidad mixta indisoluble. Son verbogestuales casi siempre, pues. <sup>6</sup> El que posee un equivalente verbal sin ambigüedades en una cultura determinada como, por ejemplo, el gesto del *bla, bla, bla*, imitar las orejas de asno, sacar la lengua, el beso a distancia, chasquear los dedos, pedir silencio, etc., a veces utilizados e interpretados como conjuros o insultos (*hacer la cruz con los*

*dedos, levantar el dedo corazón, hacer una higa, los cuernos*, etc.) [cf. Fornés, Puig, 2008].

<sup>7</sup> Véase, por ejemplo, Coll, Gelabert, Martinell (1990), Meozilio, Mejía (1983), Pinedo (1989) y Pérez, Faustino (2000).

<sup>8</sup> Menos, claro está, Paul Zumthor (1972, 1983) y, recientemente, Fornés, Puig (2008).

<sup>9</sup> De ahí que según Zumthor (1983, 196), la gestualidad esté menos regida por un código que por una norma.

<sup>10</sup> A modo de ejercicio, el lector podría hacer un somero inventario de todos aquellos gestos por él conocidos, pero que no caben en el mundo académico y oficial, inclusive, por supuesto, todos

aquellos gestos miméticos o emblemáticos relacionados con el cuerpo, con sus zonas “bajas” sobre todo.

<sup>11</sup> Doy por conocidos los imprescindibles rudimentos de kinésica que me han servido para entender y expresar los distintos componentes y figuras de la retórica gestual, a partir de Cabris, Porcher (1989), Cosnier, Vaysse (1997), Fornés, Puig (2008) y Puyatos (1994).

<sup>12</sup> El gesto siempre es un cambio, un tránsito entre dos estados, una modificación con respecto a un estado de referencia (Cabris, Porcher, 1989, 15-16); ningún gesto es puntual: su trazado es duración (Zumthor, 1983, 195).

cuando existen<sup>13</sup> o, a falta de ellas, de las audio y sus transcripciones integrales bajo forma de texto, con tal que se haya respetado la versión oral tomada en la cinta magnetofónica, “utilizándose los signos de puntuación de acuerdo a la entonación y pausas de los propios narradores” (Díaz, Chevalier, 1992, 160), con “el lenguaje mismo de los narradores”, “lo que nuestros oídos oían”, dice Espinosa (1947, 144), a propósito de la transcripción auténtica de *La mala madrastra*, pero sólo excepcionalmente lo que sus ojos veían: las narraciones se recogen de la “boca del pueblo” pero no de su cuerpo.

En efecto, además de escasear los documentos-base –lo apunta Moner a propósito de Cervantes<sup>14</sup>– las llamadas “transcripciones” o textos suelen ignorar la dimensión *performancial* y/o dialógica del relato y de la narración<sup>15</sup>, y no son infrecuentes los fenómenos de censura, consciente o inconsciente<sup>16</sup>.

Con importantes excepciones (las que más útiles van a resultar), como son, en el trabajo de recolección de Joaquín Díaz (Díaz, Chevalier, 1992, 88), las acotaciones o puntualizaciones visuales del colector quien precisa en una nota: “*Accionando como si estuviese aplastando el piojo entre la patena y la uña*”, o entre paréntesis “Cuando veas el ojo, me haces así (*una señal*) y yo le meto el hierro” (Díaz, Chevalier, 1992, 100) o cuando el texto “*dice*” lo que en la narración se “*hizo*”, como cuando en la versión grabada de *La asadura del muerto* se oye la risa provocada por agarrarle del pelo la cuenta-cuentos al propio colector<sup>17</sup>.

Otra dificultad, incluso para situaciones presenciadas, tiene que ver con las modalidades de transcripción y descripción de una *performance* y muy específicamente de la gestualidad y de su polisemia<sup>18</sup>: a pesar de los progresos técnicos de la grabación y del tratamiento de la imagen y del sonido, resulta difícil trabajar conjuntamente sobre los distintos estratos de la oralidad (palabras, entonaciones, gestos...) y de la gestualidad (y aún más sobre su recepción). Si nos limitamos al gesto, no hay unidades gestuales como existen unidades verbales: se echa de menos una estandarización formal; no hay unidades significantes que puedan formar un léxico (excepto cuando del lenguaje de los sordos se trata); se nota una ausencia de segmentación lineal y de combinatoria de unidades elementales, ya que pueden asociarse, combinarse, condensarse y dar lugar a neologismos gestuales permanentes: la gestualidad ilustrativa mucho se parece a la pantomima. De ahí que para describir el gesto, se recurra a menudo... al propio gesto: el cinetismo del ademán, su repetición, su duración, su vocalización y/o las frases estereotipadas que lo acompañan, la manera de ejecutarlo, etc., son parámetros casi imposibles de movilizar y manejar conjuntamente.

Por fin, a la hora de interpretarlo, es difícil ser al mismo tiempo antropólogo, lingüista, semiólogo, psicólogo social y experto en comunicación, *a fortiori* cuando de situaciones históricas se trata...

<sup>13</sup> En Francia, las películas de la cuenta-cuentos María Girbal (estudiada por Marie-Louise Tenèze y filmada por Jean-Dominique Lajoux), por ejemplo (información de M. Moner).

<sup>14</sup> En Cervantes, se encuentran poquísimas indicaciones gestuales cuando se trata de caracterizar los “relatos de palabra” (Moner, 1989, 277, 296).

<sup>15</sup> Sobre el auditorio, sus reacciones, las modalidades de inclusión y participación no suelen recogerse informaciones.

<sup>16</sup> Éste me parece el caso del

cuento *Dos dedos contra el trasero* (Espinosa, 1947, 43-45) donde el título atribuido (el original ha de ser mucho más crudo) no parece compatible con la amenaza final que representa para el cura.

<sup>17</sup> [Centro Etnográfico Joaquín Díaz]. En este ejemplo, se ve cómo es imprescindible la implicación final de uno de los presentes, y la dimensión verbo-gestual de la gracia final.

<sup>18</sup> Según Zumthor (1983, 194), existe un sistema, ideado por J. Derive para traducir por escrito de la *performance* que permite integrar los movimientos tonales y

gestuales. Cabris y Porcher (1989, 47), por otra parte, aluden al intento por parte de Birdwhistell de construcción científica del análisis kinésico con la utilización de soportes filmicos para observar la interacción de los participantes. Pero la mera descripción del gesto emblemático por sus componentes físicos (sólo un segmento del cuerpo, como el índice se puede observar en seis situaciones y dar lugar a sentidos significados), tipo de movimiento (línea recta, curva) y la localización (plano sagital, hacia dentro, ladeado, horizontal, etc.) resulta ya de una gran complejidad.

Así y todo, a la espera de un programa más sistemático, veamos lo que da de sí el vaciado de unas cuantas colecciones de canciones, cuentos y cuentecillos<sup>19</sup>, correspondientes a unas situaciones asimétricas pero dialógicas de comunicación, con un relato de palabras que lo es también de gestos.

Una primera situación puede ser la que nos ofrecen los juegos infantiles (también podría tratarse de canciones de trabajo), ordenados por una poesía oral cuyo texto “contiene los actos expresivos y comunicativos del lenguaje verbal, gestual y rítmico que se aprende por transmisión personal en un diálogo del cuerpo y de la voz” (Pelegrín, 1996, 24). Entre los muchos ejemplos disponibles que remiten a una kinésica y hasta a una coreografía<sup>20</sup>, privilegiaré uno que no suele registrarse en los libros por ser demasiado “corporal” y kinésicamente no correcto, como es el de: “Ha dicho mi abuelita...”:

“Ha dicho mi abuelita que vaya por agua, carbón, cisco, queso, un pollo, manteca, hacer gachas por turrón... y a la que me encuentre le dé un pisotón, un beso, un pellizco, un bofetón/le alce las enaguas/le tiente el chirimollo, las tetas, las cachas, *ad libitum*. (Lorenzo Vélez, 1997, 99-100).

En esta situación la gestualidad que es claramente significativa y hasta puede ser la finalidad del recurso al texto, se encuentra como codificada por una coreografía y, desde luego, transmisible y transmitida, repetida (a sabiendas de la “gracia” gestual) aunque permite variantes referidas a las coplas y a los gestos.

Otra situación nos la depara la narrativa gestual en situación de comunicación pero asimétrica y en alguna medida codificada (en parte ritualizada), con la puesta por obra de unos “gestos narrativos” muy poco estudiados<sup>21</sup>, que conviene identificar, como pertenecientes al ritual del cuenta-cuentos, pero sobre todo como elementos discursivos.

La presencia en el propio texto del cuento de la gestualidad, siquiera elemental<sup>22</sup> del cuenta-cuentos, no está probada: casi sistemáticamente se encuentra al principio<sup>23</sup>. Pero conviene recordar que la propia ubicación del cuenta-cuentos y del auditorio en el espacio (de pie o sentado, alrededor de una mesa, haciendo corro, etc., todo lo que tiene que ver con la proxémica) condiciona la índole de la gestualidad y casi su significado<sup>24</sup>. Véase cómo la asociación de una mera mirada circular puede dar un sentido de por sí gracioso a unas palabras como:

<sup>19</sup> Se trata de Lorenzo Vélez (1997), Pelegrín (1996), Agúndez (1999), Chevalier (1975), Díaz, Chevalier (1992) y Espinosa (1947).

<sup>20</sup> Como en *Don gato*, la calle formada por dos hileras suelen avanzar las niñas “cimbreado las caderas en el estribillo”, o el arrodillarse. Al bebé se le inicia en la gestualidad al darle golpecitos en la palma o en la mano, acariciarle las mejillas, pellizcarle las manos extendidas, contándole los dedos, soplándole al rostro, etc. (Pelegrín, 1996, 293-301).

<sup>21</sup> Según M. Moner, gran especialista del cuento, a quien agradezco la información, la gestualidad en el cuento más bien se ha estudiado en los pueblos más o menos primitivos (cf. los

estudios de Geneviève Calame-Griaule o Liliane Sorin-Barreateau. Sobre Italia, véase Lavinio (2007).

<sup>22</sup> Cf., por ejemplo, la intención asociada/asociable con la posición del índice de Estrella en la foto reproducida en Schubart, Santamarina (1983, 31).

<sup>23</sup> Como imponer el silencio con una señal visual (como es extender la mano (o las manos) con cierta majestad) o sonora (palmada en la mesa, castañeta, una palmada) o mixta (escupir para mondar, remondar o escombrar el pecho) (Moner, 1989, 72-73), además de las distintas modalidades verbales o gestuales del pacto previo al relato propiamente dicho.

<sup>24</sup> Incluyendo la utilización del “atrezzo” elemental que está a

mano, como un tenedor (cf., en el cuento *La bendición de los estudiantes*, “echó mano a su cubierto, y le dijo al que le seguía:

“Si coges el espíritu santo, te acribillo” (Espinosa, 1947, 37) [no cuesta imaginar reacción del que está al lado del que cuenta) o un vaso (cf., en el cuento *El seminarista*, “El cura cogiendo un vaso en la mano, hizo una O en la mesa y le preguntó al chico:

Vamos a ver, ¿qué letra es esta? –A Dios y a dicha ¡equis! (Espinosa, 1947, 41), o la propia vestimenta, como en *El zapatero y el cura*: “se alzaba las faldas (la mujer del zapatero) y se sentaba en el canto, que estaba fresco” (Díaz, Chevalier, 1992, 69).

-“Era el tiempo en que hablabais todos los animales”.

(*dirigiéndose la narradora al auditorio*) (Díaz, Chevalier, 1992, 26).

En el caso de la gestualidad co-verbal donde el gesto asociado –puede ser una mímica– ilustra o comenta el enunciado, el gesto es complementario de la palabra y, a veces, puede llegar a sustituirla. A propósito del cuento de la esposa traidora, al fijarse en las estrategias verbales o gestuales de la cuenta-cuentos, con sus técnicas de actualización, la dinamización o dramatización del relato, en una palabra su manera de contar, observa Moner que el texto sólo cobra su pleno sentido cuando se toma en cuenta el gesto que sustenta las palabras del cuento. Por ejemplo, la forma de dirigirse a los oyentes como si fueran una sola persona (“Mira”, “Pos hija”, “¿No sabes?”) y, sobre todo, este modo tan abrupto de pasar del estilo indirecto al estilo directo o señalar el turno de palabra entre los protagonistas con un simple inciso, “dice”, sin que se sepa claramente quién es el que dice, a no ser precisamente que el *oyente* se fije en los gestos (en un cambio de postura) o en la voz (en un cambio de tono) de la narradora, o sea, en indicios extratextuales que, en todo caso, no están al alcance del simple *lector* (Moner, 1988, 433).

Puede tratarse del gesto compañero inseparable de toda lengua hablada, de un mero acompañamiento gestual “natural” en una situación de comunicación, un acompañamiento rítmico del relato de palabras, como una puntuación pero también una acentuación, la llamada “redundancia mímica enfática”, perceptible en el paralelismo fono-gestual, o sea: la asociación sincronizada entre un gesto y un sonido según un código emblemático o “natural”, como pasa con la expresión de los ruidos u onomatopeyas con la boca y la mano o las manos y los pies<sup>25</sup>.

Pero también los hay que gestualizan los argumentos, con una especie de redundancia o precisión, ya que el gesto “lejos de ahogarlo valoriza el lenguaje” (Zumthor, 1983, 196), es confirmación expresiva (como *apoggiatura*) de un elemento del texto, un como desarrollo gestual –explicitación, se podría decir– de una “acotación” implícita<sup>26</sup>: de un gesto incluido en la narración<sup>27</sup>, que cuenta con la presencia y proximidad de un oyente. Son unos gestos que apoyan, describiéndola o precisándola, la acción argumentativa, como en el cuento de *El zagal y los frailes*:

-Cuando me digan ustedes los dientes que tiene un chivo los digo yo el Padre-nuestro. Y contestan los frailes:

<sup>25</sup> Por ejemplo: ¡*Vlan!* (acompañado con un puñetazo) (Espinosa, 1947, 19) o “y empezó con el rabo, *tran, tran*”, “y *raas*, se sacó las tripas”, “*pruum*, marcha por la calle alante”, “*clan*. Rompen sus cantarillitas”, “*zas*, le dio el picotazo (con la lezna)” (Díaz Chevalier, 1992, 30, 62, 73, 94, 98). En *La asadura del muerto*: “Llama a la puerta: ¡*Tun, tun!*” (Espinosa, 1947, 19) 87; en *El aparecido*: “Siempre llamaba con tres golpes... Iba la gente a escuchar y oían los tres golpes” (Espinosa, 1947, 87), con un desarrollo gestual y sonoro de una propuesta verbal), o con una mímica, en el cuento de *El Monaguillo avisado*: “Qué has hecho con los otros dos (higos). Pues mire, señor cura, como éste: “*¡Ham!*”. Se lo comió y

quedó el señor cura sin ver los higos” (Agúndez, 1999, 83).

<sup>26</sup> Véase, por ejemplo, unas cuantas situaciones en las que fácilmente se puede deducir el gesto que acompaña, más o menos explícito: *el trompeta* “con el bonete en la mano, y, haciendo mucho del bien criado, dijo: –Pase vuestra señoría” (Chevalier, 1975, 66) o “quitado el bonete, como que razonaba con él (el asno), dijo: –Así que, don asno, parientes tenéis en la corte...” (Chevalier, 1975, 172); A un criado vizcaíno mandóle su amo que le comprase un par de perdices y mirase si oliesen mal, desde que las hubo traído, quiso ver su amo si eran frescas y “puso el dedo debajo de la cola, y llególe a las narices. Viendo que olían mal, enojóse con

el vizcaíno porque no las había traído frescas. Dijo el vizcaíno: –¿Por ahí huelen? Juras a Dios, la más linda mujer del mundo hiede por ahí” (Chevalier, 1975, 77); o, en *Arroz con leche*, “Ven hija, ven, a frotarle la barriga del señor tío, que le duele mucho. Bueno. Empezó la chiquilla a frotarle la..., la barriga al cura... Se conoce que se le fue la mano un poco más abajo...” (Agúndez, 1999, 106) y en *Las confidencias del burro*: “Y los burros... se arman [...] se dan en mangar los burros” (Agúndez, 1999, 119).

<sup>27</sup> En el cuentecillo del “*pescado frito muy menudo*”, el protagonista “*tomaba el pescado en las manos y poníaselo al oído*” (...); *pregunta a los peces “y respóndenme al oído*”, dice (Chevalier, 1975, 240).

–Cuatro. Y dice el chico:

–¡Dónde! ¿Arriba o abajo? Y como no sabían... (Díaz, Chevalier, 1992, 56).

Con toda la posible gracia derivada de la posición del índice del cuenta-cuentos (en nombre del zagal más sabio que los frailes) y de su mímica...

Aún se trata de una gestualidad secundaria con respecto a la información textual (aunque en alguna medida la estructura), subordinada al lenguaje que tanto en la *Commedia dell'Arte* como en las menos sofisticadas *performances* de *especialistas* o aficionados pueden como escenificarse, como, por ejemplo, en el cuento del *Hombre pez* (Díaz, Chevalier, 1992, 35):

–“... te voy a dar una torta. Y ¡pam! Le pegó una torta, pero como era de pez, se le quedó la mano pegada. Y dice: ¿Me quieres soltar la mano? Que si no me sueltas la mano, te pego con la otra... ¡Pam! Le pegó con la otra mano y se quedó con las dos manos pegadas al muñeco... Y así por el estilo, con un pie, con el otro pie, y por fin con la barriga, con la risible postura resultante”.

Pero también hay gestos que remiten a una estrategia gestual discursiva incluida en el relato de palabras y complementaria del enunciado: como elemento léxico discursivo, el gesto puede ser “elocuente”.

Éste es el caso, bastante frecuente, de los déicticos, que acompañan la palabra al señalar a alguien en el auditorio –por ejemplo<sup>28</sup>–, pero que también pueden suplirla<sup>29</sup>, llegando a veces a una verdadera inversión de la relación verbo/gesto<sup>30</sup>, cuando la expresión no verbal es primera en la comunicación intersubjetiva. Por ejemplo, el “*kinema*” o gesto pre o post-operatorio (Cosnier, Vaysse, 1997, 23) consistente en guiñar del ojo antes o después de afirmar algo o decirlo con la boca torcida, con todo el valor irónico que puede conllevar o cobrar en el relato.

Lo mismo que la palabra puede ser eufemismo del cuerpo –como “*Sospirastes Valdovinos*”<sup>31</sup>–, el gesto puede suplir la palabra, con una especie de aposiopesis gestualmente explicitada y llegar a sustituir un enunciado o el fin de un enunciado para sinónimicamente, suministrar al espectador una información reveladora de lo no-dicho. Muy frecuentemente se puede observar cuando de alusiones o situaciones sexuales se trata, con la connivencia de los que saben y la extrañeza de los que aún no han aprendido.

<sup>28</sup> En la actualización del chascarrillo del marido muerto y resucitado, observada por Michel Moner (1988), el reparto de los papeles –muy especialmente el del asesino forma parte de la *performance* y es fuente de gracia para los demás: “como si hubiese sido este señor”; “nos fuimos fuera de España a veranear, así, como si hubieses sido aquí –tú fíjate–; dice, y resulta que me robaron la mujer así, como si hubiese sido este señor el que me lo había robado (...)”, “fue el índice acusador de la narradora el que señaló –por dos veces– entre los presentes, a la persona que iba a representar –mal que le pesara– el infamante papel del asesino”, escribe Moner (1988, 435).

<sup>29</sup> Ejemplos: en *El cura y el quesero*, “pues como estaba así [inclinada] para que cayera el agua de los quesos” (Díaz, Chevalier, 1992, 68); en *Piojoso*, “y cuando ya el agua le llegaba hasta aquí, seguía con el insulto, y cuando le tapaba toda la cabeza, sacó las manos y con los dedos hacía así, como si estuviera matando piojos, con las uñas de estos dos dedos; claro, no podía hablar, hacía así” [Agúndez, 1999, 75].

<sup>30</sup> Ejemplos: En *El cura y el chocolatero*, “Fu [haciendo ademán de dárseles y retirándolas luego]. Así me hizo a mí el carnero” (Díaz, Chevalier, 1992, 83).

<sup>31</sup> *De La Sobremesa* de Timoneda: “Por qué se dijo: *Sospirastes*,

*Valdovinos*. Arrodillándose un alguacil real llamado Valdovinos delante de un presidente de Granada para que le firmase cierta provisión, no pensándolo hacer, tiró un pedo a medio tono, de lo cual hubo sentimiento un caballero que estaba en el mismo aposento, apasionado del mismo mal, y dijo: *Sospirastes, Valdovinos, las cosas que yo más quería. Oyendo la gracia, dijo el presidente: –Yo nunca he visto hasta ahora que ningún alguacil tenga poder para soltar, sino para prender. Respondió el alguacil: –Pues sepa vuestra señoría que necesidad ni tiene ley”* (Chevalier, 1975, 323).

Pero el gesto también puede llegar a ser la misma finalidad del relato (con esto quisiera concluir), a base de una programación gestual no anunciada que estructura el relato, como en las canciones de niños (cf. "Ha dicho mi abuelita..."), en *La asadura del muerto*<sup>32</sup> o en *Dominus Vobiscum*<sup>33</sup> pero heredada, transmitida, existe una especie de tradicionalización del gesto, cuando llega a cobrar un sentido como absoluto, al semantizarse dentro del relato, y ser motivo de gracia fuente de gracia, produce risa, ingenio.

Éste es el caso de los cuentecillos de *Las tijeretas*<sup>34</sup> o de *El piojoso* (Agúndez, 1999, 75), a los que seguramente se podrían añadir una infinidad de cuentos y chistes, como el de *La aguja y los ovillos*<sup>35</sup> o de *El jesuita*<sup>36</sup>, donde la resolución o "caída" del cuento o chiste es fundamentalmente visual/gestual aunque cuenta con el apoyo o contrapunto de la palabra.

Por fin, el gesto, aunque suele ser analógico, puede llegar a un significado "autónomo", casi lingüístico, como gesto emblema, y como tal repertoriado y transmitido, pero también en la gramática del espectáculo mimado, presente en la esfera infantil (adivanzas) o en la sociabilidad adulta. Pero tal vez sea otro campo de estudio.

## Conclusión

Conste, pues, que existe una narrativa gestual, con sus propios códigos, a estudiar (y descodificar) como arte *sui generis*, incluso cuando de no profesionales se trata, y que lo ingenioso y lo gracioso se consigue tanto por el gesto como por la palabra, al permitir aquél, en situaciones de sociabilidad al margen del control de la autoridad moral y también de incorporación a otra cultura (la no oficial), la transgresión de lo prohibido o tabú y la inconfesable pero efectiva y hasta acrecentada fruición que conlleva desde la muy conocida (por los folkloristas y antropólogos), dialéctica entre lo crudo y lo eufemístico.

No sé si sería factible un inventario sistemático y un diccionario histórico del gesto en España (con entradas alfabéticas, anatómicas, semánticas), pero sí sé que el hablar de manos, para todos los efectos, es *in fine* de todos los humanos.

<sup>32</sup> Compárense la versión de Espinosa (1947, 153) que no utiliza –o no recoge el recurso–: "No me voy no que debajo la cama estoy! Y en esto la salió [a la mujer] el muerto de debajo de la cama, la agarró de los pies, cargó con ella, y se la llevó al camposanto" con la de Díaz, Chevalier (1992, 39). –"No me voy, no me voy, que agarrándote de los pelos estoy".

<sup>33</sup> En este cuento el criado de múltiples y falsas identidades, al regresar del pueblo de donde había huido, es reconocido por el cura durante la misa: "Entonces el cura se volvió al pueblo y les dijo: –¡Dos Dedos contra el Trasero! ¡Echármelo mano! Y el pueblo corría hacia el cura" (Espinosa, 1947, 45).

<sup>34</sup> *Del Tesoro de Covarrubias*: "Un proverbio hay que dice: Han de ser tijeretas, fingiendo que una mujer muy porfiada, viniendo de las viñas con su marido, puso a esos clavículos otro nombre, que debía de ser común en aquella tierra; ella porfió mucho, que no habían

de llamarse sino tijeretas; el marido, entrando en cólera, la echó de la puente, abajo en un río, y ella iba diciendo: –Tijeretas han de ser. Y cuando ya no pudo hablar sacó el brazo, y extendidos los dos dedos de la mano, le daba a entender que habían de ser tijeretas" (Chevalier, 1975, 195). O en *El Donado hablador*: de Jerónimo de Alcalá Yáñez: "Como la otra a quien, no la pudiendo sufrir su marido, la arrojó en un río y, aunque se ahogaba y el raudal de la corriente la llevaba, dando vueltas con ella, de cuando en cuando sacaba la mano afuera y, juntando los dos dedos y apartándolos, ya que no podía con la lengua, por señas daba a entender tijeretas (Chevalier, 1975, 197-8).

<sup>35</sup> En la tradición de la Bretaña galófona, existe –audible y visible al mismo tiempo– el siguiente cuento de *La aguja y de los ovillos*, cuyo argumento se puede resumir de la siguiente manera: una moza (llamémosla Juana) al saltar por

encima de un seto siente o traza que se le ha roto algo en el entrepiernas... El mozo (llamémosle Juan) a quien se lo cuenta, le propone cosérselo con una aguja que tiene; se lo cose, dándole varias puntadas; la chica para estar más segura de que se lo ha cosido, le pide otra puntada: –No me queda hilo –dice Juan –Pero, a ver ¿de qué son esos ovillos? –dice Juana [y el/la cuenta-cuentos lo acompaña con el adecuado, imprescindible, imaginable pero menos *descriptible* gesto].

<sup>36</sup> Recuerdo un chiste visual que nos contaba don Antonio (Otero Seco) en la Universidad, valiéndose de unas manos dignas de El Greco: el de un jesuita testigo de un robo a quien le preguntan si ha visto pasar al ladrón; y contesta, metiendo los dos índices en sendas puñetas –así los metía don Antonio, subrayando el gesto con un movimiento lateral de los antebrazos: "–Por aquí no ha pasado nadie".

## BIBLIOGRAFÍA

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis: *Cuentos populares vallisoletanos en la tradición oral y en la literatura*, Valladolid, Castilla Ediciones, 1999.
- BOTREL, Jean-François: "Oratoria popular e improvisación", en: *La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, 2008, pp. 95-105.
- CABRIS, Geneviève, Porcher, Louis: *Geste et Communication*, Paris, Hatier, 1989.
- COLL, J., GELABERT, M<sup>a</sup>. J., MARTINELL, E.: *Diccionario de gestos con su giros más usuales*, Madrid, Edelsa/Edi6, 1990.
- COSNIER, Jacques, VAYSSE, Jocelyne: "Sémiotique de gestes communicatifs", in: J. Cosnier, J. Vaysse, P. Feyereisen, G. Barrier, *Geste, cognition et communication*, Limoges, Pulim, 1997, pp. 7-28.
- CHEVALIER, Maxime: *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- DÍAZ, Joaquín, CHEVALIER, Maxime: *Cuentos castellanos de tradición oral*, Valladolid, Ámbito, 1992.
- ESPINOSA (hijo), Aurelio M.: *Cuentos populares de Castilla recogidos de la tradición oral y publicados con una introducción*. Segunda edición, Buenos Aires, México, Espasa-Calpe Argentina, 1947.
- FORNÉS PELLICER, M. Antònia, PUIG RODRÍGUEZ-ESCALONA, Mercè: *El porqué de nuestros gestos. La Roma de ayer en la gestualidad de hoy*, Barcelona, Octaedro, 2008.
- GARRIDO, Andrés: *Un ejemplo de acción social agraria... El caso de Otones de Benjumea*, Imprenta de Madrid, (1930).
- LAVINIO, Cristina: "Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16 (2007), pp. 97-124.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio: "Los temas obscenos en el folklore infantil", en: J. Díaz (dir.), *Folklore para niños VI Muestra de música tradicional "Joaquín Díaz"*, Viana de Cega, 28, 29 y 30 de agosto (1997), Viana de Cega, Asociación Escuela de Instrumentos Musicales "Joaquín Díaz", 1997, pp. 77-107.
- MEO-ZILIO, Giovanni, MEJIA, Silvia: *Diccionario de gestos de España e Hispanoamérica*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983.
- MONER, Michel: "La palabra y el gesto: notas al margen de un cuento inédito recogido de la tradición oral en Santa Cruz de los Cañamos (Ciudad Real)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XLIII, 1988, pp. 429-436.
- MONER, Michel: *Cervantès conteur. Ecrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez, 1989.
- PALACÍN Y CAMPO: *El fondo del orador y el fondo de la elocuencia para la época presente y la futura...*, Madrid, Imp. de T. Fortanet, 1872.
- PELEGRÍN, Ana: *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*, Madrid, Fundación Sánchez Ruipérez, 1996.
- PELEGRÍN, Ana: *Repertorio de antiguos juegos infantiles*, Madrid, CSIC, 1998.
- PÉREZ, Faustino: *Diccionario de gestos dominicanos*, Santo Domingo, Mediabyte, 2000.
- PINEDO PEYDRO, Félix-Jesús: *Nuevo diccionario gestual español*, Madrid, Humanes, Confederación Nacional de Sordos, Fomento e Empleo de Minusválidos, 1989.
- POYATOS, F.: *La comunicación no verbal: paralenguaje, kinésica e interacción*, Madrid, Istmo, 1994 (Biblioteca Española de Lingüística y Filología).
- SCHUBARTH, Dorothé, SANTAMARINA, Antón: *Cántigas populares*, Vigo, Galaxia, 1983.
- ZUMTHOR, Paul: *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul: *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000 (1ère ed. 1972).



# El tiempo colonial y su desarticulación por la risa: Juan Verdejo, roto de Chile<sup>1</sup>

**Maximiliano Salinas Campos**

Universidad de Santiago de Chile



“Los vencedores han hecho la historia.  
Y ésta es la historia en que hay que poner el énfasis,  
porque, al fin y al cabo, representa el sentido evolutivo...”

Sergio Villalobos

*El avance de la historia fronteriza, Revista de Historia Indígena 2, 1997, 5-6*

“Usted es un humorista, cultiva la ironía,  
me pregunto cómo se dedicó a la historia,  
siendo ella tan grave y profunda ciencia...”

José Saramago

*Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura, 1998*

## El tiempo de la nación y la colonización de la memoria

Entre las diferentes representaciones posibles del tiempo, una de las más poderosas y agresivas es la imagen política del tiempo como historia del Estado y de la nación. Ésta es la concepción de la historia que expresa la ideología de los grupos dominantes, con sus peculiares y arbitrarias formas de calendarización<sup>2</sup>. La expansión mundial de las naciones de Occidente implicó un espectacular esfuerzo de colonización de la memoria de los pueblos sometidos. La nación imperial castellana y, en su reemplazo, la nación criolla a partir de la Independencia implantaron los mecanismos de colonización de la memoria en el marco de la representación civilizatoria del ideal caballeresco. Primero bajo la forma del ‘señor’: rural, noble y castellano; y después bajo la forma del ‘ciudadano’: urbano, virtuoso y anglosajón. En cada caso la memoria nacional quedó arbitrada al arquetipo universal y patriarcal de estas formas de ser caballeros de Occidente. Ellos establecieron los criterios éticos y estéticos de inclusión civilizatoria en las respectivas nacionalidades. El anti-tipo del Estado español fue el ‘indio’ rebelde, rural. El anti-tipo del Estado chileno fue el ‘roto’ revolucionario, de la periferia urbana. En cada caso ellos debieron ingresar a la memoria de la nación como fieles vasallos o como virtuosos ciudadanos, en ambos casos, obvio, de segunda clase. Lo primero fue prácticamente imposible. Lo segundo fue más plausible. La monumentalidad del ‘Roto Chileno’ en la Plaza Yungay de Santiago –estatua de 1888– fue el signo de la inclusión de los colonizados en la memoria nacional. Como fue, sometidos a las nacionalidades, los pueblos indígenas y mestizos resultaron desmemo-

<sup>1</sup> Este trabajo es fruto del Proyecto Fondecyt 1050011 *Cultura cómica y sensibilidad popular: la prensa satírica y democrática de Topaze en Chile 1931-1970*, y fue elaborado en el marco del Curso

de Verano de la Universidad de Concepción Enero 2008: “El tiempo claro es el amor, el tiempo perdido es el llanto”. La experiencia del tiempo y el imaginario de lo cómico en la historia”.

<sup>2</sup> Jean- Pierre Ressot, *Tiempo histórico y texto*, en Jacqueline Covo, ed., *Las representaciones del tiempo histórico*, Lille 1994, 41.

riados. Atrapados en el tiempo colonial. Vigilados para que no se escabulleran de ese tiempo. E incluidos en la seriedad del Estado, finalmente *winka*<sup>3</sup>.

En esta oportunidad queremos comprender con este trasfondo la figura humorística de Juan Verdejo, una representación del 'roto' chileno, buceando en sus orígenes y en su imaginario a través de la revista *Topaze* entre 1931 y 1970, una publicación que logró colocar la figura del colonizado en tensión con la memoria nacional del Estado blanco, *winka*. Juan Verdejo es el 'otro' del Estado nacional, con sus políticos-ciudadanos elegantes y bien vestidos. Y muchas veces, bien vendidos. Juan Verdejo habitó en la periferia urbana de la ciudad de Santiago. Allí habitó también otra memoria, otro tiempo histórico. Precisamente cómico.

## El tiempo colonial, siglos XVI-XVIII

El tiempo colonial de Occidente irrumpió en Chile con el siglo XVI<sup>4</sup>. Este tiempo lo determinaron los representantes del Estado nacional católico (de los Austrias en los siglos XVI y XVII y de los Borbones en el siglo XVIII) y del mercado (los encomenderos y hacendados de los siglos XVI, XVII y XVIII). Los enunciadores intelectuales de este tiempo colonial fueron los cronistas e historiadores blancos: españoles y criollos; los pronunciadores de la 'ciudad letrada'<sup>5</sup>. Desde su experiencia del Estado y del mercado, ellos afirmaron y confirmaron el tiempo europeo colonial, distinguiéndolo claramente del tiempo indígena. Como escribiera el jesuita Diego de Rosales:

"Como es gente holgazana que no tiene oficio y el mayor trabajo es el sembrar, y como se contentan con poco, es poco lo que trabajan, y lo demás del tiempo lo gastan en comer, beber, bailar y jugar"<sup>6</sup>. Los historiadores e intelectuales coloniales, forjadores del tiempo colonial, comprobaron que los indígenas tenían su propio tiempo (que es "lo demás del tiempo"), el que fue visto como ocio ("comer, beber, bailar y jugar")<sup>7</sup>.

Este tiempo propio -festivo, 'ocioso' - no fue reconocido ni legitimado. Por el contrario, los indígenas debían abordar el tiempo colonial de Occidente. Recomendó el jesuita José de Acosta en el siglo XVI: "con la carga saludable de su trabajo asiduo estén apartados del ocio y de la licencia de costumbres y con el freno del temor se mantengan dentro de su deber"<sup>8</sup>. Juan de Solórzano Pereira señaló en su *Política Indiana* de 1673:

"Como su codicia es tan poca, y se contentan con tan poco para su comer y vestir, pasando muchos la vida a modo de bestias, dondequiera que alcanzan un poco de maíz para su sustento, y sin acordarse de que hay mañana, ni apetecen riquezas, alhajas ni devaneos, es necesaria alguna fuerza, y compulsión, que les haga salir de este paso"<sup>9</sup>.

<sup>3</sup> Maximiliano Salinas, *La persistencia de una desigualdad colonial: el ideal caballeresco en Chile, siglos XIX-XX*, en Alejandra Araya, Azún Candina, Celia Cussen, eds., *Del Nuevo Mundo al Viejo Mundo: mentalidades y representaciones desde América*, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago 2007, 66-84.

<sup>4</sup> Anthony Pagden, *Señores de*

*todo el mundo. Ideologías del imperio en España, Inglaterra y Francia en los siglos XVI, XVII y XVIII*, Barcelona 1997.

<sup>5</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, Montevideo 1984; Mario Rodríguez, *Un caso de imaginación colonizada: Arauco domado de Pedro de Oña*, *Acta Literaria* 6, 1981, 79-92.

<sup>6</sup> Diego de Rosales, *Historia general del reino de Chile. Flandes*

*Indiano* [1673] Santiago 1989, I, 160.

<sup>7</sup> Sobre el tema, Alfredo Moreno Cebrián, *El ocio del indio como razón teórica del repartimiento*, *Revista de Indias*, 139-142, 1975, 167-185.

<sup>8</sup> David Brading, *Orbe Indiano. De la Monarquía Católica a la República criolla 1492-1867*, México 1993, 214.

<sup>9</sup> Juan de Solórzano Pereira, *Política Indiana*, Madrid 1647, I, 176.

El éxito de los letrados del absolutismo colonial fue comprobar que las sociedades indígenas, y particularmente las mujeres indígenas, se convirtieran al tiempo de Occidente:

“Quién no lloraría de puro consuelo, al ver cómo las pobres tontitas veneran de este modo a su Dios,... Allí encontramos a las pobrecitas necias mujeres indias; en el mejor orden, recogimiento y devoción rezaban por nosotros”<sup>10</sup>.

La introducción del tiempo colonial en Chile fue algo excepcionalmente difícil. Juan de Solórzano Pereira se refirió a los indígenas chilenos como unos individuos insolentes, altivos, obstinados, verdaderamente pérfidos<sup>11</sup>. Por lo mismo, y particularmente en el territorio de la diócesis de Santiago de Chile, dicha introducción adquirió una violencia devastadora. Los representantes de la Corona de Castilla, en alianza con encomenderos y estancieros –el Estado y el mercado–, hicieron del tiempo colonial una experiencia abominable. El sistema de trabajo impuesto a los indígenas fue la destrucción, la desarticulación de su propio tiempo:

“El clamor de los indios es tan grande e insistente que llega hasta los cielos... Son oprimidos de tal manera por sus señores o encomenderos por medio del referido servicio temporal, que semejan estar más vejados que los hijos de Israel en Egipto”, denunció el obispo de Santiago Diego de Humazoro en 1666<sup>12</sup>.

En los territorios libres del dominio colonial en el sur de Chile, sin embargo, el tiempo indígena continuó inalterable. Los mapuche se rieron abiertamente del tiempo colonial. Esa historia no tuvo sentido para ellos. No tenía efecto sobre sus vidas reales. Un obispo de Concepción se quejó a la Santa Sede en 1769:

“Cuando son inducidos a cumplir los mandamientos bajo la amenaza de las penas del infierno, responden con risa que su frío va a vencer los ardores del infierno y que, sin embargo, entretanto deben observar sus ritos”<sup>13</sup>.

La verdad es que a los indígenas les era para la risa el tiempo europeo, aunque fuera la experiencia más íntima y respetable del propio Rey de España:

“Para que yo vea qué tan poderoso es ese vuestro rey, decidme qué tantas mujeres tiene. Y respondiéndole el español que una, comenzó a reírse de todo cuanto la había dicho, diciendo: ¿qué grandeza puede ser la de vuestro rey, pues no tiene más de una mujer?”<sup>14</sup>.

Los signos del tiempo europeo, fueron los más solemnes y sublimes, constituyeron motivo de burla y risa al interior del tiempo festivo de los indígenas de Chile. Con ocasión del apresamiento y muerte de Pedro de Valdivia en el siglo XVI:

“Y es que estando los indios con extraordinario regocijo viendo en sus manos al gran capitán de los españoles, hicieron con él muchas fiestas por burla y es-carnio,...”<sup>15</sup>. “En sus banquetes y borracheras, se vestían las albas, casullas,

<sup>10</sup> Antonio Sepp, *Relación de viaje a las misiones jesuíticas 1691-1733*, Buenos Aires 1971, 185-186.

<sup>11</sup> Juan de Solórzano Pereira, *Política indiana*, Madrid 1647, I, 139-140.

<sup>12</sup> Maximiliano Salinas, *El obispo Diego de Humazoro y los indios de Chile en el siglo XVII*, Archivo Franciscano, Santiago 1993, 15.

<sup>13</sup> Maximiliano Salinas, *Risa y cultura en Chile*, Santiago 1996, 10.

<sup>14</sup> Alonso González de Nájera, *Desengaño y reparo de la guerra del reino de Chile [1614]*, Santiago 1971, 89.

<sup>15</sup> Pedro Mariño de Lobera, *Crónica del reino de Chile*, Santiago 1970, 75.

estolas y manípulos, en la forma que se las visten los sacerdotes para decir misa, haciendo burla..."<sup>16</sup>.

Los misioneros jesuitas escribieron desde Boroa en 1717:

"Hasta de los mismos sacramentos hacen irrisión y mofa porque si es en orden al bautismo ha llegado tanto su barbaridad que llegan a bautizar a los mismos animales echándoles agua... y pasa a tanto su poca fe e irreverencia que aún hasta el nombre Santísimo de María lo ponen a los perros"<sup>17</sup>.

Francisco Javier Alday, prefecto de misiones en 1804, se quejó al gobierno español del fracaso de la conversión de los indígenas por culpa de "las satíricas bufonadas de algunos rebeldes infieles"<sup>18</sup>.

La risa indígena, con sus particularidades inequívocas de burla e irreverencia, fue la expresión más contundente de un tiempo festivo que se opuso al tiempo serio, codificado en el patetismo y en el didactismo: el ideal civilizatorio de Occidente durante los siglos XVI, XVII y XVIII<sup>19</sup>. Fue la expresión más neta de la vida y del lenguaje del Otro<sup>20</sup>. Ahora bien, no fue sólo la risa indígena la que interrumpió el orden lineal de las autoridades coloniales. También pudo estallar al interior de los propios espacios del tiempo católico. El obispo de Concepción, Pedro Felipe de Azúa e Iturgoyen, prohibió la risa excesiva con ocasión de la Navidad en 1744:

"Se previene la abstención de estas tocatas, y músicas profanas, aunque sean las letras a lo divino, y por los villancicos burlescos de los maitines de Navidad, se moderen de aquella suma jocosidad, que hace el bullicio, una farsa el coro, examinándose siempre por el que presidiere en él"<sup>21</sup>.

El Concilio limense de 1772 prohibió el empleo de "ridiculeces, sátiras y jocosidades" en los templos del virreinato del Perú<sup>22</sup>. Ante las irreverencias e indecencias propias del tiempo del pueblo, ciertas autoridades españolas alentaron otras "diversiones honestas" controladas por el tiempo colonial, como lo intentó el corregidor Luis Manuel de Zañartu<sup>23</sup>.

Como fuere, el tiempo colonial de la España imperial terminó como empezó. Como un tiempo serio y trágico. En 1814, el obispo de Concepción, Diego Antonio Navarro Martín de Villodres, "contempló su tiempo como una tragedia griega. Lo circundaban la ira de Dios, la desgracia del rey, el atormentado 'reyno de Chile' y 'las amarguras y quebrantos que por todas partes nos rodean'"<sup>24</sup>. Se había cumplido, en definitiva, la concepción histórica del barroco: el tiempo como algo fugaz y transitorio. Relojes, calaveras, y esqueletos con guadañas habían anunciado – y amenazado – por siglos en el imaginario europeo lo percedero de lo temporal<sup>25</sup>.

<sup>16</sup> Arturo Leiva, *El otro cautiverio. El relato de fray Juan Falcon y su oposición a la doctrina del Padre Luis de Valdivia*, en *Frontera* [Temuco], 1982, 171-172.

<sup>17</sup> Rolf Foerster, *Jesuitas y mapuches 1593-1767*, Santiago 1996, 262.

<sup>18</sup> Roberto Lagos, *Historia de las misiones del Colegio de Chillán*, Barcelona 1908, 407.

<sup>19</sup> La misión católica fue clave en la regulación del tiempo colonial. Fue la "imposición de un orden temporal que segmenta la jornada en tiempo de trabajo, de oración, de recreación, de descanso, etc,

para así no dejar ningún lugar al ocio, fuente de todos los vicios", Guillaume Boccara, *Los vencedores. Historia del pueblo mapuche en la época colonial*, Santiago 2007, 284.

<sup>20</sup> Maximiliano Salinas, *La estética de la seriedad: el ideal caballeresco de la desigualdad en Occidente*, en *Mapocho* 58, 2005, 91-109.

<sup>21</sup> Pedro Felipe de Azúa e Iturgoyen, *Sinodo de Concepción (Chile) 1744*, Madrid-Salamanca 1984, 61.

<sup>22</sup> Rubén Vargas Ugarte, *Concilios limenses 1551-1772*, Lima 1951-1954, II, 24.

<sup>23</sup> Eugenio Pereira Salas, *Juegos y alegrías coloniales en Chile*, Santiago 1947, 76.

<sup>24</sup> Maximiliano Salinas, *Risa y cultura en Chile*, Santiago 1996, 22.

<sup>25</sup> Isabel Cruz, *Arte y sociedad en Chile 1550-1650*, Santiago 1986, 109. Sobre la risa y la sátira como crítica del tiempo colonial en el siglo XVII, Julie Greer Johnson, *La risa como medicina en el Perú del siglo XVII: el remedio de Juan del Valle y Caviedes*, en B. González ed., *Crítica y descolonización: el sujeto colonial en la cultura latinoamericana*, Caracas 1992, 361-379.

## La aceleración del tiempo colonial, siglos XIX y XX

El tiempo colonial de Occidente no desapareció con los siglos XIX y XX. Antes bien, se aceleró. El compás del reloj ya no lo marcó la 'atrasada' España, sino las 'adelantadas' y prósperas naciones protestantes, especialmente Gran Bretaña y Estados Unidos, vista esta última como un agente divino, luminoso, una verdadera "viña del Señor"<sup>26</sup>. En 1884 en Washington se celebró la Internacional Meridian Conference, la que acordó que el 'tiempo universal' fuera el del anglosajón Greenwich Mean Time (GMT)<sup>27</sup>. La Independencia de los Estados Unidos en el siglo XVIII había merecido los rendidos elogios del jesuita mexicano Juan Pablo Viscardo y Guzmán en su *Carta dirigida a los españoles americanos* (Londres, 1799). Carta muy recomendada después por Francisco de Miranda. Otro mexicano, Servando Teresa de Mier, estimó que Estados Unidos había alcanzado "el colmo de la perfección social"<sup>28</sup>. Con el modelo de Estados Unidos Benjamín Vicuña Mackenna justificó la ofensiva militar contra los indígenas mapuches en 1868<sup>29</sup>. En 1970 el embajador de Estados Unidos en Chile Edward Korry expresó su estrategia de "hacer todo lo que esté en nuestras manos para condenar a Chile y a los chilenos a la privación y la pobreza más extremas,..."<sup>30</sup>.

Con este nuevo tiempo acelerado de Occidente, los mecanismos del Estado y del mercado se tornaron más apremiantes, imperiosos, avasallantes. La construcción del Estado nacional significó reproducir y radicalizar los procesos de dominación y coerción jurídica, ideológica y política. La obsesión por el orden público tuvo que expresarse de una manera mucho más abierta y compulsiva. Lo mismo ocurrió con la agudización del ordenamiento capitalista y la expansión de la lógica del mercado<sup>31</sup>. Como se dijera de los indígenas durante el gobierno español, Vicente Pérez Rosales calificó al chileno en el siglo XIX como: "un ser dejado y flojo. Le basta asegurar el día en que vive, y conociendo pocas necesidades, se contentan también con poco"<sup>32</sup>.

Los hombres de letras y los historiadores, en su condición de enunciadores y reguladores del nuevo tiempo histórico de Occidente, debieron imaginar toda una bien pensada identidad nacional<sup>33</sup>. El tiempo colonial español fue comprendido –desde el punto de vista de esta aceleración histórica de Occidente– como un tiempo malgastado, irrelevante:

"La ociosidad y la monotonía formaban el fondo de la vida colonial... como no había grandes negocios, ni bancos, ni diarios, ni política, el tema de las conversaciones no salía de la crónica casera"<sup>34</sup>.

<sup>26</sup> Jean Delumeau, *Historia del Paraíso. 2. Mil años de felicidad*, México 2003, 469-470. "El resplandor de la Independencia de los Estados Unidos iluminó la América del Sur, y dio un ejemplo admirable a los habitantes de nuestro país", Domingo Amunátegui, *Historia de Chile*, Santiago 1933, I, 6.

<sup>27</sup> G. J. Whitrow, *El tiempo en la historia. La evolución de nuestro sentido del tiempo y de la perspectiva temporal*, Barcelona 1990, 212.

<sup>28</sup> David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la República criolla 1492-1867*, México 1993, 581, 645.

<sup>29</sup> "El indio..., no es sino un bruto indomable, enemigo de la

civilización porque sólo adora todos los vicios en que vive sumergido, la ociosidad, la embriaguez, la mentira, la traición y todo ese conjunto de abominaciones que constituye la vida del salvaje", Benjamín Vicuña Mackenna, *La conquista de Arauco*, Santiago 1868, 7. En 1864 el ejército de los Estados Unidos había emprendido la matanza de los indios cheyennes, Elise Marienstras, *La resistencia india en los Estados Unidos del siglo XVI al siglo XX*, México 1982, 129.

<sup>30</sup> Noam Chomsky, *Año 501. La conquista continúa*, Madrid 1993, 54.

<sup>31</sup> María Angélica Illanes, *Chile descentrado. Formación sociocultural republicana y*

*transición capitalista 1810-1910*, Santiago 2003.

<sup>32</sup> Vicente Pérez Rosales, *Memoria sobre emigración, inmigración y colonización*, Santiago 1854, 53.

<sup>33</sup> Gertrude M. Yeager, *Barros Arana's Historia Jeneral de Chile. Politics, History and National Identity*, Fort Worth, Texas 1981; Domingo Amunátegui, *Don Andrés Bello enseña a los chilenos a narrar la historia nacional*, Santiago 1939; Mariselle Meléndez, *Miedo, raza y nación: Bello, Lastarria y la revisión del pasado colonial*, *Revista Chilena de Literatura* 52, 1998, 17-30; Iván Jaksic, *Andrés Bello: la pasión por el orden*, Santiago 2001.

<sup>34</sup> Gaspar Toro, *Compendio de la historia de Chile 1492-1884*, Santiago 1885, 54.

O también fue comprendido como un tiempo festivo, pero decadente, alcoholizado y oscuro:

“La fiesta del rodeo comenzaba a surgir de la faena misma. Al caer la tarde había aguardiente y chicha, guitarra, baile, risotadas y abundancia de perros piojosos”<sup>35</sup>. Era el tiempo amenazador y animal de los bárbaros ajenos a Occidente: “Arauco y Congo eran los países limítrofes de la cuna de nuestros abuelos... esos seres crueles o simplemente estúpidos que no tienen de nodrizas sino una glándula húmeda”<sup>36</sup>. Algo hubo que rescatar del tiempo colonial castellano: la institución de la encomienda, donde el mestizo habría hecho “la más grande de las conquistas humanas: el hábito del trabajo”<sup>37</sup>.

Uno de estos hombres de letras, el célebre político e intelectual argentino Domingo Faustino Sarmiento, gran admirador de los Estados Unidos, representó como pocos esta aceleración del tiempo colonial en el siglo XIX. Sarmiento quiso apurar a toda costa el tiempo moderno de Occidente en una América demasiado española, indígena, africana... y aun árabe! Llegó a afirmar que el tiempo americano era “la reproducción de la vieja tradición castellana, la inmoralidad y el orgullo del árabe”<sup>38</sup>. Destacados políticos y letrados de la República de Chile durante los siglos XIX y XX comprobaron que su propio tiempo occidental no se compadecía en absoluto con el tiempo real y natural que vivía el pueblo chileno. Como le confesó Aníbal Pinto a Miguel Luis Amunátegui en 1868:

“Si queremos dejar de ser lo que somos, ex-colonia española, con todos los resabios de tal,..., es preciso que nos resolvamos a infiltrar nueva sangre, nuevos hábitos, otras ideas... El orden y el progreso es en Chile algo que se impone, un hecho forzado, no la consecuencia natural y espontánea de los hábitos y de las ideas del pueblo... Siempre sucederá que vivimos molestados por la convicción de que en Chile el orden y el progreso no son hechos normales, sino un accidente, que una combinación muy posible de circunstancias puede destruir”<sup>39</sup>.

Gustavo Ross Santa María volvió sobre lo mismo en 1935:

“No hay en el pueblo ansias de elevar su propio vivir. Somos fatalistas. Todo lo más [es] una mayor prodigalidad en la cantina, en el bar, en la taberna... El remedio estaría en poder gastar mil millones de pesos en una tupida inmigración blanca”<sup>40</sup>.

Fue imprescindible sostener y financiar el nuevo tiempo de los blancos. Con este objetivo tuvo lugar la ocupación militar de la Araucanía en función de las demandas de trigo desde Estados Unidos y Europa en el siglo XIX<sup>41</sup>. O la defensa armada de los ricos de la ciudad de Santiago hasta justificar la muerte del ‘populacho’ en 1905<sup>42</sup>. La aceleración del tiem-

<sup>35</sup> Sergio Villalobos, *Historia de los chilenos*, Santiago 2006, I, 170.

<sup>36</sup> Benjamín Vicuña Mackenna, *Historia de Santiago*, Santiago 1938, II, 333.

<sup>37</sup> Francisco Antonio Encina, *Evolución social, política y económica del pueblo chileno*, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 10, 1938, 7-37.

<sup>38</sup> David Brading, *Orbe indiano. De la monarquía católica a la*

*República criolla 1492-1867*, México 1993, 673-674.

<sup>39</sup> Domingo Amunátegui Solar, *Archivo epistolar de don Miguel Luis Amunátegui*, Santiago 1942, II, 357-358.

<sup>40</sup> Maximiliano Salinas, *Los caballeros imperiosamente serios de Occidente: los mecanismos de la conquista y la desigualdad en Chile 1930-1940*, Mapocho 60, 2006, 94.

<sup>41</sup> Ricardo Krebs, Sergio Villalobos y otros, *Historia, geografía y ciencias sociales. 8º Año Básico*, Santiago 1983, 66; José Bengoa, *Historia del pueblo mapuche*, Santiago 1985, 205-248.

<sup>42</sup> Armando de Ramón, *Santiago de Chile 1541-1991. Historia de una sociedad urbana*, Santiago 2000, 194-196.

po colonial de Occidente adquirió un carácter vertiginoso con el transcurso del siglo xx. Dicho tiempo debió imponerse por la razón o la fuerza. Quienes lo pretendieron fueron, en cualquier caso, una minoría insignificante. Comprobó Benjamín Subercaseaux en 1945:

“No nos queremos convencer de que este país –como tantos otros de América– no está formado solamente por un grupo no superior a 300 ó 400 personas que tienen una tradición racial y espiritual de Occidente, clara, definida, responsable y constante, sino que hay también otro mundo ¡el país entero!, que viven en un ensueño primitivo e insustancial... Una mayoría abrumadora de cinco millones de habitantes que recién están asomando la nariz en el umbral de la ‘civilización’”<sup>43</sup>.

O también en 1966:

“Sabemos que este continente fue ocupado sobre todo por razas asiáticas, mongoloides. El hombre de raza blanca, ‘cristiano y civilizado’,... ha influido en estos pueblos solamente en aspectos exteriores, domésticos, ‘civilizados’... Si no enfrentamos e interpretamos al chileno desde el ángulo mongoloide, estamos perdiendo el tiempo,...”<sup>44</sup>.

El golpe de Estado de 1973 acabó por acelerar como nunca el tiempo colonial de Occidente visto como un único y apocalíptico ‘tiempo de salvación’<sup>45</sup>. Al término de la década de 1980 el tiempo otro de Occidente en Chile pareció estar detenido o desaparecido:

“No le llamemos Chile a cualquier cosa. Washington guarda Chile en algún sitio. Devuelve Chile a Chile, hombre de los rodeos vaqueros y las desmemorias. Devuélvenos el nombre de la gente”<sup>46</sup>.

“En la jungla sin fronteras de la economía de mercado libre, el protagonista es como un Rambo, que sonriendo, procede a pavimentar de cadáveres su camino hacia el éxito; es un belicoso que entre batalla y batalla, está dispuesto a un coito rápido; un triunfador que destruye a los simples perdedores, en resumen el perfecto modelo de un mundo globalizado”<sup>47</sup>.

Los representantes y vigías de los Estados nacionales alertaron siempre acerca del peligroso alcance de integrar al tiempo occidental a un pueblo bárbaro. En Chile lo dijo Valentin Letelier en 1886:

“Al dar voto a una muchedumbre indocta, sin nociones de moral ni de derecho, falta de medios de subsistencia y de interés en el mantenimiento del orden vigente,... hemos puesto a la República en manos de gente vil,...”<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Benjamín Subercaseaux, *Reportaje a mí mismo*, Santiago 1945, 216-217.

<sup>44</sup> Benjamín Subercaseaux, *Dificultades para lograr una psicología del chileno*, Atenea 412, 1966, 77-90.

<sup>45</sup> Humberto Lagos, *El general Pinochet y el mesianismo político*, Santiago 2001, y Miguel Rojas Mix, *El Dios de Pinochet. Fisonomía del fascismo iberoamericano*, Madrid 2007. Para los manuales escolares de historia de la época, el gobierno

de Pinochet encarnó la concepción del hombre propia de “la civilización occidental y cristiana, cuyos principios siempre inspiraron la sociedad chilena”, Osvaldo Silva y otros, *Nuevo compendio de ciencias sociales* [1976], Santiago 1997, 198. Al otro lado de los Andes, el dictador Jorge Rafael Videla proclamaba en 1977: “Es un delito grave atentar contra el estilo de vida occidental y cristiano queriéndolo cambiar por otro que nos es ajeno,....”, Andrés Avellaneda, *Censura*,

*autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires 1986, II, 162-163.

<sup>46</sup> Francisco Umbral, *Chile, El País*, 6.9.1987. Ver también Paul Johnson, *Vuelta al colonialismo, Qué Pasa*, Santiago, 15.5.1993.

<sup>47</sup> Günter Grass, *Continuará. Discurso de recepción del Premio Nobel de Literatura 1999*, en *Discursos Premios Nobel*, Bogotá 2002, 82-83.

<sup>48</sup> Valentin Letelier, *De la ciencia política en Chile*, Santiago 1886, 108.

Casi un siglo después, el secretario de Estado norteamericano Henry Kissinger advirtió lo mismo tras el triunfo de la Unidad Popular de Chile en 1970:

“Yo no veo por qué tenemos que apartarnos y permitir que un país se vuelva comunista a causa de la irresponsabilidad de su propio pueblo”<sup>49</sup>.

La aceleración del tiempo colonial durante los siglos XIX y XX mantuvo invariable los rasgos serios y trágicos propios de la experiencia de la historia en Occidente. En 1955 la revista jesuita *Mensaje* reprochó a Pablo Neruda su *Oda al día feliz* “impulsado por el hecho de existir sin dolor y embriagado por el torrente de una lujuria terrenal”<sup>50</sup>. Ese mismo año Hugo Montes y Julio Orlandi publicaron una historia de la literatura chilena que desconoció del todo la literatura cómica popular, y la figura descollante en ese sentido del autor satírico Juan Rafael Allende<sup>51</sup>.

### La figura cómica de Juan Verdejo en Chile

“¿*El alma del pueblo chileno? Alegría y generosidad junto a una olla vacía.*”  
Daniel Belmar, escritor chileno, *Ercilla*, 30.3.1960.

“Es sabido que nuestro pueblo es alegre, locuaz y dicharachero y se divierte empleando palabras y dichos ingeniosos, pero que escapan a todo análisis gramatical”.

Víctor Contreras, *Apuntaciones críticas sobre el lenguaje actual*, *Boletín de la Academia Chilena*, 57, 1969, 53.

¿Quién es Juan Verdejo? Juan Verdejo es la representación viva de la otredad de Occidente en la historia social, política y espiritual de Chile. Es probable que sus orígenes estén en las mismas disposiciones legales del Estado absolutista de Felipe II de desterrar a Chile a los individuos más incorregibles y peligrosos para el gobierno y el orden establecido en el Nuevo Mundo:

“Los españoles, mestizos, mulatos y zambaigos vagabundos ociosos, y sin empleo, viviendo libre y licenciosamente, encargamos a los Prelados Eclesiásticos, que usen de su jurisdicción,... y si los Virreyes, Presidentes y Gobernadores averiguaren que algunos son incorregibles, inobedientes o perjudiciales, échenlos de la tierra, y envíenlos a Chile, o Filipinas, u otras partes”<sup>52</sup>.

Viviendo en un tiempo ajeno al Estado y al mercado –libre y ocioso, por lo mismo– Juan Verdejo pudo representar tanto a los españoles pobres y vagabundos como a los indígenas rebeldes de Chile. Por ambos costados, o ambas filiaciones, sin contar con el ancestro africano, encarnó la experiencia real de un tiempo ajeno y extraño al de Occidente. No un tiempo colonial, sino un tiempo distinto, propio, apropiado, reapropiado. Desafiantemente no colonizado. Consistió en el tiempo ‘ilegítimo’ de los mestizos o mulatos del Nuevo Mundo, nacidos “de adulterio, o de otros ilícitos y punibles ayuntamientos” como de-

<sup>49</sup> William Appleman Williams, *El imperio como forma de vida*, México 1989, 12.

<sup>50</sup> Francisco Dussuel, *Odas elementales de Pablo Neruda*, *Mensaje*, marzo-abril 1955, 63.

<sup>51</sup> Hugo Montes, Julio Orlandi, *Historia de la literatura chilena*, Santiago 1955.

<sup>52</sup> *Que los vagabundos se apliquen a trabajar, y los incorregibles e inobedientes sean desterrados*, en

*Recopilación de Leyes de los Reynos de las Indias*, Libro VII, Título IV, Ley II, Madrid MDCCCLXXXI, II, 359.

nunciaba la *Política indiana* de 1647<sup>53</sup>. Éstos, de acuerdo al pensamiento colonial, tenían que ser necesariamente reprimidos:

“En Santiago el desorden era espantoso, y el populacho, enardecido, había saqueado el palacio de los gobernadores y las casas de los realistas connotados”<sup>54</sup>. Consistió en la vida del roto como encarnación de lo “licencioso, perdido, libertino...”.

Es este, asimismo, el valor que en sus últimas ediciones le da el *Diccionario de la Academia*:

‘Roto: Se aplica al sujeto licencioso, libre y desbaratado en las costumbres y modos de vida; y también a las mismas costumbres y vida de semejante sujeto...’

Rebelde, pendenciero, engallado en la lucha por la vida y en las competencias del amor...”, se dijo en la Academia Chilena de la Lengua en 1949<sup>55</sup>.

En su español cotidiano adoptó miles de palabras de las comunidades indígenas donde sentó y asentó el tiempo de su convivencia festiva (*cahuín*: reunión bulliciosa de gente alegre; *causeo*: comida; *collecar*: andar remoliendo; *coyutucar*: cantar y hablar en estado de ebriedad; *chaya*: juego festivo; *chingana*: casa de diversiones; *descochollado*: alegre, divertido sin freno; *desguañangado*: desarreglado; *huara*: movimiento gracioso del cuerpo; *taqui*: reunión bulliciosa con cantos y borrachera; etc.)<sup>56</sup>.

Juan Verdejo vive en el tiempo de “la urgencia de lo sensual, fundamento de toda ética popular, frente a los que desprecian el goce y a los custodios del ‘deber’”. Situado en el mundo de lo orgiástico, “subraya la alegría del ‘carpe diem’, el cual desdeña el sistema económico y político, al tiempo que muestra la ineficacia de las ideologías ‘virtuistas’...”. Representó el espíritu, acorde con ese mundo, del “pícaro burlón”<sup>57</sup>. Con su risa y su vida propias, Juan Verdejo efectivamente se burló del tiempo del Estado y del mercado. Difícilmente concibió el tiempo para el trabajo. Un representante de los Estados Unidos advirtió en 1804:

“Es raro encontrar personas que quieran de buena voluntad trabajar, por lo que es frecuente topár con mendigos y ladrones”<sup>58</sup>.

El británico Samuel Haigh comentó de visita por Santiago entre 1817 y 1827:

“Los hábitos de la gente no se tendrán por industriosos en Europa; clima balsámico, poco que hacer y la usual tendencia humana a la indolencia, conspiran para hacer de Santiago una ciudad poco atareada;...”<sup>59</sup>. Su tiempo fue el tiempo festivo, la vida movida y desenfadada de la *remolienda* y la *chingana*.

<sup>53</sup> Juan de Solórzano Pereira, *Política indiana*, Amberes MDCCLIII, Libro II, Capítulo XXX, 127-129.

<sup>54</sup> Jaime Eyzaguirre, *O’Higgins*, Santiago [1945], Santiago 1950, 174.

<sup>55</sup> Augusto Iglesias, *Origen de la expresión ‘roto chileno’*, *Boletín de la Academia Chilena correspondiente de la Academia Española X*, 1949, 9-42. En 1954 se reprobó la “consigna diabólica de

sensualidad que caracteriza a nuestro mestizo”, Benjamin Subercaseaux, *Dos Chiles*, *Zig-Zag*, 10.7.1954.

<sup>56</sup> Rodolfo Lenz, *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, Santiago 1910. Más de dos mil palabras indígenas incluyeron el castellano de Chile, Rodolfo Lenz, *Los elementos indios del castellano de Chile*, Buenos Aires 1912.

<sup>57</sup> Michel Maffesoli, *De la orgía. Una aproximación sociológica*, Barcelona 1996, 22, 133.

<sup>58</sup> Eugenio Pereira Salas, *Los primeros contactos entre Chile y los Estados Unidos 1778-1809*, Santiago 1971, 299.

<sup>59</sup> Samuel Haigh, *Bosquejos de Buenos Aires, Chile y Perú* [Londres 1831], Buenos Aires 1950, 84.

El *Mercurio Chileno* dijo en 1829:

“El populacho, abandonado a sus brutales diversiones, ejecuta movimientos,... insultando a la decencia y el pudor. Son escuelas de vicio nuestras chinganas,...”<sup>60</sup>. Sus días festivos se prolongaron más allá de lo establecido por el orden requerido de los patrones y empresarios. En su calidad de gañán, Juan Verdejo pudo celebrar el “San Lunes” destinando “los lunes de todas las semanas a malgastar en remoliendas, parrandas, picholeos y borracheras el dinero ganado en la semana y no alcanzado a malgastar el domingo,...”<sup>61</sup>.

El sentido del humor y de la fiesta fueron en él proverbiales. Oreste Plath reconoció estas características en sus orígenes andaluces –moros y gitanos– dejados de lado por el tiempo de Occidente desde las persecuciones castellanas del siglo XVI:

“En lo que se refiere al humor, a la gracia, hay una innegable proporción andaluza en el pueblo chileno, que se manifiesta en su hablar, en su manera de mirar la vida y la muerte... En el humor, en la gracia del pueblo chileno, hay una innegable levadura española,... Este antecedente arranca desde los moros en la Península, y son los mismos que le han dado sangre y espíritu a la gitanería española”<sup>62</sup>.

El pueblo chileno desconoció aún a mediados del siglo XX las medidas occidentales del tiempo. El escritor Manuel Rojas describió así a Manuel Llanca, campesino de Cahuil en 1957:

“Su mayor virtud era no conocer el tiempo; el tiempo no existía para él y, no existiendo, no le daba importancia ni le atribuía precio. Es una virtud que irrita a los administradores y a los sindicatos... Llegaba a Cahuil al amanecer, borracho y sonriente, apacibles sus ojos verdes, cariñosa su sonrisa, duras sus manos, dorado su cabello”<sup>63</sup>.

Los detractores burgueses y académicos de Juan Verdejo, por su parte, quisieron sin más que desapareciera: el avasallador impulso del tiempo moderno de Occidente debía quitarle la vida. Según Raúl Silva Castro en 1941:

“Debemos, pues, hundir cuanto antes a Verdejo en la nada... ese Verdejo que no cree en nada y nada aguarda, no puede ser compatriota nuestro, partícipe de nuestra sangre, porque en esa actitud parece haber perdido hasta la estatura de hombre”<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> Eugenio Pereira Salas, *Los orígenes del arte musical en Chile*, Santiago 1941, 254.

<sup>61</sup> Zorobabel Rodríguez, *Diccionario de chilenismos*, Santiago 1875, 289. Sobre el tiempo festivo de los rotos a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, Maximiliano Salinas, Elisabet Prudent, Tomás Cornejo, Catalina Saldaña, *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, Santiago 2007.

<sup>62</sup> Oreste Plath, *Epopeya del roto chileno*, en Nicomedes Guzmán, ed., *Autorretrato de Chile*,

Santiago 1957, 133-147.

<sup>63</sup> Manuel Rojas, *Chile, país vivido*, en Nicomedes Guzmán, ed., *Autorretrato de Chile*, Santiago 1957, 155-163. Nicomedes Guzmán relativizó las formas científicas y académicas de contar la historia de Chile. La literatura y la novela de la vida del pueblo proporcionaba un acceso más real y humano. Así aparecería la figura de Juan Verdejo y los rotos: “[EL] historiador rígido... cree que las fechas y los actos muchas veces inventados son lo determinante de nuestra existencia... La verdadera historia humana chilena podría

encontrarse en la obra de nuestros mejores novelistas. Seguimos hablando de la historia profunda de nuestras gentes, de la historia del hombre en particular, de esa historia sin fechas ni frases trascendentales, pero que es el fundamento procesal de la existencia colectiva de los habitantes de una tierra”, Nicomedes Guzmán, *Conversación sobre este Autorretrato de Chile*, *Autorretrato de Chile*, Santiago 1957, 14-16.

<sup>64</sup> Raúl Silva Castro, *Verdejo y anti-Verdejo* [1941], en *Estampas y ensayos*, México 1968, 103-106.

Y nuevamente en 1964:

“No hay rotos en Chile. Hay sólo ciudadanos,...”<sup>65</sup>.

El economista de Harvard y funcionario del Fondo Monetario Internacional Jorge Ahumada –un hombre obsesionado por el aceleramiento del tiempo de Occidente– expresó en 1958:

“[En] Chile, Juan Verdejo sólo representa al ‘roto’. El roto es la mayoría, pero hay un gran número de personas que se jacta de no tener con él ninguna semejanza”<sup>66</sup>.

Cuando Pablo Garrido defendió en 1943 las raíces indígenas o africanas de la cueca –el histórico baile popular de los ‘rotos’– los hombres de letras de Occidente lamentaron que el estudioso tuviera el mal gusto de “ver la Historia por el agujero de la cueca”<sup>67</sup>. El acelerado mundo del futuro –el reino de los ricos– no daría lugar a Juan Verdejo. El economista de la London School of Economics y director del Fondo Monetario Internacional Felipe Herrera auguró en 1960 que para el año 3000, la economía chilena sería del todo próspera:

“Un lleno completo del Casino de Viña del Mar todo el año”<sup>68</sup>.

Por otra parte, el novelista español Miguel Delibes describió a “Juan Verdejo el Roto”, y su caracterización por la revista *Topaze*, en 1956:

“El roto, antes que un personaje pintoresco, sugestivamente literario, es la expresión de una actitud ante la vida; no es, contra lo que pudiera creerse tras una observación superficial, un pordiosero. Tal identificación nos llevaría a conclusiones absurdas. El ‘roto’ no es sino un filósofo del buen vivir disfrazado de pobre; un ser consciente del maravilloso don de la vida, a la que estruja y le saca el zumo de una manera personalísima... El ‘roto’ alía cualidades y defectos antagónicos, y de ahí su pintoresquismo y originalidad. Mas sobre todas las cosas predomina su ingenio: sus salidas repentinas, agudas, teñidas de una mordacidad ingenua, muy raramente demoleadora. *Topaze*, el semanario de humor más leído de Santiago, es la válvula de desahogo de Juan Verdejo gráfico, del ‘roto’ estereotipado; es decir, la crítica política del país, la feroz crítica política del país echa mano de él para explayarse impunemente. El fondo de ‘roto’ que en general tiene el chileno se manifiesta en esta revista en toda su intensidad. Juan Verdejo no es sino la tapadera, el hombre de paja. Los tremendos críticos políticos que hoy existen en Chile se aprovechan de Juan Verdejo... El ‘roto’ callejero, el auténtico ‘roto’, no tiene tampoco pepitas en la lengua; es un pillo de siete suelas, capaz de cantarle las verdades al lucero del alba”<sup>69</sup>.

Entre 1931 y 1970, efectivamente, la revista satírica chilena *Topaze* representó y defendió esta acusada imagen de Juan Verdejo como el otro del tiempo de Occidente. Chile era, por cierto, la tierra de Verdejo, “*Verdejilandia*”<sup>70</sup>. Abordado por diferentes caricaturistas –Coke, Alhué, Pekén, Lugoze, Pepo–, el personaje Juan Verdejo mantuvo persistente su pro-

<sup>65</sup> Raúl Silva Castro, *¡No más roto chileno!* [1964], en obra citada.

<sup>66</sup> Jorge Ahumada, *En vez de la miseria* [1958], Santiago 2000, 12.

<sup>67</sup> Hernán Díaz Arrieta, *Biografía de la cueca por Pablo Garrido*, en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia* 25, 1943, 149-152.

<sup>68</sup> *Ercilla*, Santiago, 8.6.1960.

<sup>69</sup> Miguel Delibes, *Juan Verdejo el Roto*, en *Un novelista descubre América [Chile en el ojo ajeno]*, Madrid 1956, 101-103.

<sup>70</sup> *Topaze*, 26.3.1943.

pio perfil. Siempre fue el Otro, el “Juan Verdejo burlón, alegre, chilénísimo”<sup>71</sup>. En un principio con más presencia creadora y autónoma, en los versos de Héctor Meléndez durante la década de 1930, y con los años quizás más cercado por el aceleramiento del tiempo colonial –crecientemente anglosajón– de Occidente en las décadas de 1940, 1950 y 1960. Juan Verdejo resistió la aceleración del tiempo colonial del siglo xx. No quiso saber nada de la sombría y devastadora Segunda Guerra Mundial<sup>72</sup>. No creyó las promesas de linajudos políticos y empresarios derechistas como Arturo Matte Larraín<sup>73</sup>. Rechazó la invención de la “jornada única”, inequívoco disciplinamiento burgués del tiempo laboral en Chile:

“¡Por mi abuela  
que somos rotos fatales:  
no poder comer cazuela  
con ají,  
por culpa de don Morales Beltramí!  
¡Abajo la jornada única!...  
¿Cómo, cazuela, te como?  
Por la jornada, me embromo.  
Por eso, a todo pulmón  
yo gritaré hasta la muerte:  
–¡Abajo ‘la colación!’!”<sup>74</sup>...

Juan Verdejo fue apareciendo cada vez más crítico y escéptico del Estado y del mercado a partir de la década de los años 40. Denunció al Estado con su “*tremenda guata*”<sup>75</sup>, a los empresarios norteamericanos<sup>76</sup>, al Fondo Monetario Internacional<sup>77</sup>, al injusto precio del cobre chileno<sup>78</sup>. El Tío Sam fue presentado en toda su indolencia con respecto a Verdejo<sup>79</sup>. El Presidente de la República Juan Antonio Ríos iluminó al Tío Sam y ensombreció a Verdejo, de acuerdo a una inspirada caricatura de Pepo en 1945<sup>80</sup>.

En la década de los años 50, Juan Verdejo o Juan Machuca comprobaron el desinterés del Estado y del mercado por su suerte. Entregado al nepotismo, el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo favorecía a sus íntimos, como la familia Letelier<sup>81</sup>, o a los asesores norteamericanos como la controvertida misión Klein-Sacks, dispuesta a comerse como antropófagos a Verdejo<sup>82</sup>. En tiempos de Ibáñez, sólo los bancos –el Banco Edwards, el Banco de Chile, el Banco Central, el Banco de Crédito e Inversiones, el Banco Sudamericano, el Banco Israelita– nadaban en la abundancia, mientras Verdejo era ya un esqueleto<sup>83</sup>. Verdejo se burló hasta del Cardenal Caro, visto como un amigo o aliado del Gobierno por enseñar resignación y paciencia al pueblo<sup>84</sup>. Verdejo prefirió mejor creer en los santos del Cielo, en otro mundo que no fuera el de las autoridades del Estado:

“Si por creerle a La Moneda  
más perra es la vida mía,

<sup>71</sup> *Topaze*, 25.9.1942.

<sup>72</sup> *Topaze*, 13.11.1942.

<sup>73</sup> *El fondo del país dice que Arturo está mal del mate*, *Topaze*, 12.11.1943. Arturo Matte Larraín 1893-1980 fue miembro del directorio de 18 bancos y sociedades anónimas. Entre 1920 y 1970 participó en siete campañas presidenciales, María Rosaría Stabili, *Il Cile. Dalla Repubblica liberale al dopo Pinochet 1861-*

*1990*, Firenze 1991, 75-76.

<sup>74</sup> *Topaze*, 19.6.1942. La revista satírica criticó este disciplinamiento colectivo de los horarios de comida en Chile como una medida más drástica que las de la Alemania nazi. El autor de la “jornada única” fue el ministro del Interior de Juan Antonio Ríos, Raúl Morales Beltramí 1906-1946, ver *Topaze*, 19.6.1942.

<sup>75</sup> *Topaze*, 7.2.1947.

<sup>76</sup> *Topaze*, 30.5.1947.

<sup>77</sup> *Topaze*, 10.12.1948.

<sup>78</sup> *Topaze*, 23.12.1949.

<sup>79</sup> *Topaze*, 24.6.1949; 5.8.1949.

<sup>80</sup> *Topaze*, 19.10.1945.

<sup>81</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular. Me voy pa Arica*, *Topaze*, 5.10.1956.

<sup>82</sup> *Topaze*, 30.3.1956.

<sup>83</sup> Caricatura de Pepo, *Topaze*, 6.7.1956.

<sup>84</sup> Caricatura de Lugoze, *Topaze*, 29.6.1956.

¿qué otro camino me queda  
que ir con flores a María?”<sup>85</sup>.

Antes que ser engañado, prefirió él engañar a todos:

“¡Si ni siquiera me gusta  
gritar por el Colo-Colo...  
Quiero ser yo el engañoso;  
y por una vez que sea  
sacarle la madre a todos”<sup>86</sup>.

El gobierno derechista de Jorge Alessandri –mezcla letal de mercado y Estado ajenos al pueblo entre 1958 y 1964– llevó a Juan Verdejo a extremar su ironía social y política. Se rió de la sermoneada ‘austeridad’, o de las maravillas de la libre empresa:

“¡Bendiga el comercio libre!  
¡Benaiga la libre empresa!  
que no sé por qué caramba  
nos vino a dar el Paleta”<sup>87</sup>.

Los discursos del poder expresaban sólo la trama del tiempo exclusivo de los privilegiados de Occidente:

“Fue buena la perorata  
que nos leyó don Paleta,  
pero pa’ mí que fue treta,  
y que nos hizo la pata  
con su alegre y linda lata,  
a la que llaman mensaje”<sup>88</sup>.

Juan Machuca, versión renovada o más ¿aporreada? de Juan Verdejo, expresó como pudo su animadversión al tiempo y a las instituciones dominantes de Occidente. Debiendo asumir la apariencia de un funcionario del Estado, sus amigos lo rechazaron de plano:

“Me pusieron una leva  
que me llegaba hasta el suelo,  
con la lista en los pantalones  
y cosiacas en el pecho.  
Cuando me vio la Melania,  
dejó de darme boleto  
y sin decir una cosa  
volvió a dejarme soltero...  
Cuando llegué a la cantina  
y pedí un jaiból con yelo  
y seguí hablando a lo pije,

<sup>85</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular*.  
*A ver si la Virgen me oye*, Topaze,  
30.11.1956.

<sup>86</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular*.

*A ver si ahora las paro*, Topaze,  
7.12.1956.

<sup>87</sup> Juan Verdejo, *Pascua de  
Negros*, Topaze, 9.1.1959; Juan

Verdejo, *Bamos de suvida*, Topaze,  
20.3.1959.

<sup>88</sup> Juan Verdejo, *Su mensaje y dos  
más*, Topaze, 29.5.1959.

casi se desmaya el Beto;  
y pa qué decir la cara  
que puso el Nariz de Cuesco:  
-¡Puchas que estái estiraio,  
parecís pejerrey seco!,  
me dijo y, sin decir más,  
me aforró un combo fulero”<sup>89</sup>.

Asimismo observó con extrañeza cómo la jocunda y sagrada vida festiva del pueblo pasaba a ser reemplazada por la escasez y la carencia del nuevo tiempo profano del siglo xx. El tradicional mes de los “Santos” podía ser ahora el “mes del Diablo”:

“Hay que ver que son modestas  
las fiestas que hoy sufre uno:  
en vez de llamarse fiestas,  
debieran llamarse ayunos...  
Nada de clery en bandeja  
ni sanguches de jamón,  
ni las ubres con molleja,  
ni los vasos con rompón.  
Apenas si unos barquillos  
y un poco de agua de la llave  
en vez de la presa de ave  
y del tinto en su potrillo.  
De pura hambre no hablo  
y todo ha subido tanto  
que este mes, que es de los Santos,  
parece que es mes del Diablo”<sup>90</sup>.

Con todo, nunca le faltó la ocasión de vivir la fiesta. Sobre todo para las fiestas de la Independencia nacional, ocasión porfiada de transgredir el tiempo colonial:

“Cómo sería de grande  
el 18 de septiembre,  
que la seguí el 19  
y no la paré ni el 20;  
y cuando llegó el 21  
todavía estaba alegre.  
El 22, que fue sábado,  
tuve también que ponerle  
y se me vino el domingo  
y el San Lunes de repente,  
sin que pueda averiguar  
dónde encontré a los Meneses,  
que así dicen que se llaman

<sup>89</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular. Enfermo a la fuerza, Topaze*, 1.2.1957.

<sup>90</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular. El mes de los pavos, Topaze*, 28.6.1957.

los amigos buena gente  
donde vine a despertar,  
no sé si el martes o el miércoles”<sup>91</sup>.

La fiesta y la holganza se pudo vivir aun en medio de una epidemia de influenza:

“Aquí estoy sin trabajar  
con el sueldo de la semana,  
carcajeándome la mar  
juntito a mi damajuana”<sup>92</sup>.

En cualquier caso, Juan Verdejo o Machuca nunca apostaron por la desesperanza. El tiempo de la carne o del carnaval siempre podía volver por sus fueros:

“Por eso, aunque no soy beato,  
hoy quiero largar mi rezo,  
pa que en vez de puros huesos  
vuelva la carne a mi plato...  
Pa que vuelvan los civiles  
a gobernar al civil,  
y los billetes de a mil  
vuelvan a costar sus miles  
y no apunten los fusiles  
a Verdejo y Perejil.  
Y pa que esta patria larga  
vuelva a ser larga en amigos  
y no sean cosa amarga  
el techo, el pan y el abrigo”<sup>93</sup>.

Hasta el final de su aparición en *Topaze* Juan Verdejo exaltó y reivindicó la utopía de la alegría colectiva, comunitaria, popular de Chile. Ésta fue su original forma de entender y vivir el tiempo. Juan Verdejo representó, pudiéramos decir, el tiempo de las personas y de la relación entre las personas como una dimensión absoluta de la historia. Algo muy alejado del tiempo de las cosas característico del mundo civilizatorio de los Estados Unidos durante los siglos XIX y XX:

“Para el norteamericano, primero son las cosas y luego las personas; entendemos por ‘cosas’,... tanto un artefacto, como la reunión de tres mil profesionales... Una persona sin cosas que hacer, sin algo de función colectiva, carece de sentido en Norteamérica. Para el iberoamericano las personas tienen un valor absoluto, y existen recorriendo una órbita que comienza y termina en ellas mismas... Las personas, repetimos, tienen un valor absoluto; el trato discursivo con las cosas no entra en las funciones vitales de los iberoamericanos”<sup>94</sup>.

<sup>91</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular. Componiendo el cuerpo, Topaze*, 28.9.1956.

<sup>92</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular. ¡Viva la peste!*, *Topaze*, 2.8.1957.

<sup>93</sup> Juan Machuca, *La Lira Popular. A Dios rogando, Topaze*, 19.4.1957.

<sup>94</sup> Américo Castro, *Iberoamérica. Su presente y su pasado*, New York 1946, 233-234; ver también

Armando Roa, *Chile y Estados Unidos. Sentido histórico de dos pueblos*, Santiago 1997.

Para los habitantes exclusivos del tiempo de Occidente la alegría por sí misma jamás constituyó una experiencia especialmente determinante. Más importó el tiempo de la 'pax romana', o la 'pax americana':

"Queremos paz en todo orden de cosas: paz interna, paz externa, paz social, paz económica. La paz vale más, mucho más aún que la alegría. La alegría es como un día hermoso pero agitado, en tanto que la paz, la divina paz, es como una noche plácida y serena en que todo descansa..."<sup>95</sup>.

En particular, el tiempo sagrado de Juan Verdejo pareció vivirse en las relaciones personales –y particularmente alegres– con la mujer y con la tierra, acontecimientos subjetivos y exultantes anteriores a la serena objetividad de los establecimientos occidentales del Estado y del mercado. El propio Verdejo lo confesó en 1959:

"Dos cosas, son a mi ver,  
por las que el chileno lucha:  
el amor de una mujer  
y esta tierra larguirucha"<sup>96</sup>.

Al fin de cuentas, ¿cuál fue la razón histórica por la que llegaron a enfrentarse tan frontalmente los chilenos en 1970? ¿Qué sentidos del tiempo estuvieron en juego? ¿Qué carrera había que correr?<sup>97</sup>. En medio de la campaña presidencial de ese año que expresó todo el aceleramiento vertiginoso del tiempo de Occidente –con costosas y angustiosas campañas del terror– *Topaze*, reivindicando la figura histórica de Juan Verdejo, expresó:

"Hagamos la campaña de la alegría en contra de la campaña del terror... Riamos. Hablemos de otras cosas. Liberémonos. Ocupémonos de la política, pero en su justa proporción. Otras cosas hay en la vida que valen, quizás, mucho más"<sup>98</sup>.

Un día antes de la elección presidencial volvió a decir la revista humorística con el espíritu de Verdejo:

"Hasta luego, y que sepamos –como siempre– reírnos"<sup>99</sup>.

## La risa, la memoria y la nación

El mundo de la cultura cómica permite desestructurar la seria y grave memoria nacional. Nos conduce a otro tiempo histórico, no presidido por el ideal y la memoria caballeresca castellana o anglosajona, tal como la instalaron las naciones de Occidente desde el siglo xvi. La risa lleva a un tiempo utópico, arcaico, ajeno a los intereses de las minorías opresoras instaladas en el Estado o en el mercado. El tiempo de la nación moderna fue presa de los

<sup>95</sup> Agustín Edwards Mac Clure, *Discurso en acto de homenaje en su honor en el Club Hípico de Santiago*, *El Mercurio*, 18.12.1932. "Lo risible constituye, pues, una imperfección del hombre,...": Manuel Montt Balmaceda, *Reflexiones sobre lo cómico y sus formas*, *Revista Escolar de los Sagrados Corazones*, 369, 1944, 11. <sup>96</sup> Juan Verdejo, *Esta tierra larguirucha*, *Topaze*, 22.5.1959.

<sup>97</sup> En 1970 se enfrentaron a muerte, y con ¡la seriedad de la muerte!, los lenguajes que conformaron el habla política de las elites desde los orígenes de la República de Chile en el siglo xix. Monarquistas y republicanos, pelucones y pipiolos, conservadores y progresistas, derechas e izquierdas. Cual más, cual menos, terminaron, unos con más armas que otros, haciendo

pedazos la República. La Moneda quedó bajo cenizas y escombros, y los Verdejos, por esa vez, como en tantas otras, "pagaron el pato", Maximiliano Salinas, *Todo lo que necesitas es amor*, en *La Época*, *Suplemento Ideas*, 5.10.1997. <sup>98</sup> *El verdadero rostro de Juan Verdejo*, editorial, *Topaze*, 17.7.1970. <sup>99</sup> *Hasta después del 4*, editorial, *Topaze*, 3.9.1970.

caballeros de Occidente. Primero con el lento y pesado tiempo de los castellanos, más devotos del Estado, del trono de las divinas majestades; después con el acelerado y más sutil tiempo de los anglosajones, más devotos del mercado, del “time is money”. En cualquier caso, ambas naciones del Norte colonizaron y desmemoriaron a los pueblos del Sur. Los incluyeron sólo en la medida de lo posible. Que era la medida de su occidentalización.

Precisamente en la década de los años 30 cuando se buscó institucionalizar la ciudadanía de raíz anglosajona apareció Juan Verdejo en la revista *Topaze*<sup>100</sup>. Un tipo escandaloso. Verdejo representó todo lo que la elite occidental consideró poca cosa para la constitución de una identidad nacional civilizada: el descender de oscuros inmigrantes ibéricos y de salvajes indígenas<sup>101</sup>. Desde esta indecencia, Juan Verdejo mostró y demostró desde 1931 hasta 1970 los límites de la seriedad de la nueva nación *winka*. Si bien muchas veces apareció como una víctima fatal del orden y la memoria ciudadana, en otras se manifestó jovial y esperanzado, como buen personaje carnavalesco, de que ese orden no era absoluto ni definitivo. Indiferente al calendario de las realizaciones históricas y las conquistas sociales del sistema político, su risa resonó cada vez que el sistema crujió, sobre todo con las coyunturas del Frente Popular y la Unidad Popular, grietas o volcanes de la tierra que por lo menos asustaron la compostura de los caballeros de Occidente<sup>102</sup>.

<sup>100</sup> Sobre el ideal de la nación en Chile en la década de 1930, Maximiliano Salinas, *Los caballeros imperiosamente serios de Occidente: los mecanismos de la conquista y la desigualdad en Chile 1930-1940*, Mapocho 60, 2006, 79-119.

<sup>101</sup> Este complejo histórico se ha mantenido a lo largo del tiempo largo de Occidente. Según el

académico Francesco Borghesi en 2007: “Mucha de la identificación del chileno tiene que pasar por entender que el material histórico del que está hecho es muy pobre: fue hecho por cuatro conquistadores malacatosos, y que no tenían grandes culturas precolombinas como los Incas o los Mayas”, cfr. Ana María Stüven ed., *Chile disperso. El país en fragmentos*, Santiago 2007, 136.

<sup>102</sup> Sobre el proyecto humorístico de *Topaze* en general y su sátira a las elites políticas de derecha, centro e izquierda, Maximiliano Salinas, *Los caballeros para la risa: quitándole seriedad al ejercicio del poder en Chile a través de la revista Topaze 1931-1960*, Mapocho 62, 2007, 11-48.

# Trovos y cañuteros: ingenio y humor en Nuevo México

Tomás Lozano

*En Urueña está el simposio  
del humor y del ingenio,  
cañuteros y troveros,  
gracias a los compañeros.*

**E**l propósito de esta ponencia más que un estudio detallado es ofrecerle al lector una muestra del sabor local del Nuevo México de antaño a través de su tradición oral, específicamente aquella que pertenece al mundo del humor e ingenio. Por desgracia tal tradición está muerta hoy en día y se mantiene sólo en las anécdotas de los ancianos. Para esta ponencia trataré el tema del arte de trovar en sus diferentes y pintorescas formas durante ciertos eventos dentro de la sociedad hispana nuevomexicana. Hablaré brevemente sobre las *entriegas* y los *valeses chiqueados* como introducción a esta tradición. De ahí pasaré a hablar sobre las dos formas que encuentro particularmente interesantes dentro del arte de trovar, tanto por su despliegue poético en un ambiente de juego y reto a la vez, como por su función socio-cultural. La primera se trata de los enfrentamientos literarios entre trovadores que se retan en lo que es la muestra más ingeniosa de improvisación entre las sencillas gentes nuevomexicanas. La segunda es el juego del cañute. Entre cuatro cañutes y más de cien granos de maíz los contrincantes se pasaban largas horas ganando y perdiendo, cantando versos e improvisándolos a la vez, entre apuestas, hasta que finalmente, después de toda una noche de juego uno de los dos salía ganador. Para poder entrar en profundidad en estos mundos y tiempos pasados creo conveniente empezar con una pequeña introducción sobre Nuevo México y así situarnos en su contexto histórico-geográfico para un mejor entendimiento.

En 1598, la caravana dirigida por el Adelantado Juan de Oñate establece el primer asentamiento español en el norte de la provincia llamada Nueva México, dentro de la Nueva España, cuyos extensos terrenos en la actualidad forman parte de los Estados Unidos de América.

En 1610, la ciudad de Santa Fe se funda como capital de la provincia y bajo la dirección de la Orden Franciscana, se establece una cadena de misiones a lo largo del río Grande para así llevar a cabo la labor de evangelizar a los Indios Pueblo entre otros fundamentalmente. Durante mucho tiempo el único asentamiento español será la ciudad de Santa Fe de-

bido a la inseguridad y alto riesgo que suponía el entorno, puesto que algunas tribus indias como los comanches, los apaches o navajos azotaban constantemente la zona. Más tarde, cuando la situación de estabilidad y de paz relativa va incrementando, los poblados y aldeas de españoles se irán expandiendo poco a poco hacia el oeste y el este del valle del río Grande por las llanuras y montañas rocosas y hacia el norte, fundando los primeros pueblos del actual estado de Colorado.

La presencia gubernamental española en estas tierras presidirá hasta 1821, momento en que México se independiza de España, pero la cultura peninsular no desaparece con la independencia. Ésta se mantiene viva, aunque en mucha menos escala a medida que va pasando el tiempo, hasta nuestro siglo XXI. Durante el siglo XVIII se establece y crece el comercio por tierra entre los poblados nuevomexicanos y la ciudad de Chihuahua, México. Más tarde la ruta conocida como "Santa Fe Trail", que desde 1821 hasta la llegada del ferrocarril en 1880, se convierte en la ruta comercial que une a Kansas, Estados Unidos, con la ciudad de Chihuahua, México, protagonizará como vía principal para la evolución cultural e histórica del actual Nuevo México. En 1912 Nuevo México entra a formar parte de los Estados de la Unión como New Mexico y es a partir de entonces cuando la lucha cultural se desata por mantener la lengua, la cultura y la identidad dentro del gran imperio anglosajón del "standard".

Durante el dominio español, éstos fueron trayendo consigo las modas de las diferentes épocas a lo largo de los años, aunque claro está, siempre con cierto retraso respecto a la Península. La cultura española en todo el sentido de la palabra se trasladó a la Nueva España fusionándose en la mayoría de los casos con las culturas indígenas de cada lugar, dando paso a una nueva transformación social, cultural e incluso religiosa.

Hasta el remoto Nuevo México llegó, por ejemplo, la tradición de Moros y Cristianos, el romancero, los juegos de caña, toros y sortijas, el teatro litúrgico con varias obras que mantienen arcaísmos y estilos aún medievales. Llegaron danzas españolas ancestrales transformadas *in situ*, dando origen a un estilo propio nuevomexicano. A todo esto se sumó el refranero, juegos infantiles, cuentos y la tradición poética en sus muchas facetas, etc.

En Nuevo México, el arte de declinar versos, de improvisarlos y/o simplemente recitarlos de memoria se le llama comúnmente *echar versos*.

Era tradición que en cada poblado, por chico que fuese, hubiese por lo menos un poeta o *pueta*, como se les llamaba localmente, encargado de llevar a cabo la labor social y cultural de echar versos para los distintos acontecimientos que daban lugar cada año dentro del ciclo de festividades. Tenemos diferentes tipos de versos según la ocasión y acontecimiento. Aparte de los *puetas*, muchas *décimas* fueron allí compuestas por las gentes sencillas de esas tierras. Hoy día, existe una extensa colección de ellas, prueba contundente de lo activos que fueron los nuevomexicanos en las artes literarias. Hay *décimas* a lo divino, filosóficas, morales, de amor, *décimas* con nombre de mujer, de hombre o de lugares, humorísticas, satíricas y de sucesos varios<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Existen varias colecciones de *décimas* recopiladas en varios puntos del Estado.

En los bailes, centro de interacción social, los jóvenes solteros de ambos sexos se echaban versos unos a otros en arte del cortejo en el *valse chiqueado*. Éstas eran pruebas de ingenio, temple e improvisación que a veces daban pie a grandes enfrentamientos físicos, o sea, peleas, entre familiares y amigos de dos familias. Los bailes eran siempre eventos esperados donde se ponían a prueba el ingenio a través de la voz del recitador o recitadores y que acababa de una manera u otra teniendo un impacto en esa comunidad. Pues ahí se unían o desunían familias. En este baile como en todos, el bastonero dirigía e imponía el orden con su bastón. Éste le pedía a los músicos que tocasen un *valse despacio*, un valse lento. Mientras todas las parejas bailaban al son de la melodía, el bastonero colocaba una silla en medio de la sala. Le pedía a una pareja que se acercara, que el varón se sentara en la silla de la que no se iba a levantar hasta que la dama le echase un verso de su agrado, a lo que se le llamaba *chiquearse*. Una vez se *chiqueaba* seguía el baile y se volvía a interrumpir cuando el bastonero elegía a otra pareja. Cuando el bastonero creía apropiado cambiaba los roles y hacía que las damas se sentaran en la silla y los varones les echaran versos. Por ejemplo, a una joven sentada, el varón le decía estas palabras en voz alta para el disfrute de todos:

Orillas de una laguna,  
prendí una vela al momento,  
si quieres bailar conmigo  
levántate de ese asiento.

Si el joven no era de su agrado ella le contestaba:

En la puerta de mi casa  
tengo una mata e cirgüela,  
no te chiqueyes conmigo,  
chiquéyate con tu abuela.

Pero si era de su agrado le respondía con dulces versos. En el caso opuesto, un joven está sentado y una joven lo pretende. Ésta se le arrima y le dice en voz alta:

Estrellita reluciente  
no me dejes de alumbrar,  
con licencia de la gente,  
tres abrazos te he de dar;  
como soy mujer prudente,  
güerito<sup>2</sup>, sal a bailar.

Si al joven le complacía le podía contestar:

!Qué bonita estás creciendo  
como matita de arroz!  
Ya me estoy apreviniendo  
para casarnos los dos.

<sup>2</sup> Güero, de piel blanca o rubio.

Pero si no era de su agrado le podía contestar rudamente de esta manera y os podéis imaginar la que se podía liar entre las dos familias en un instante:

Aunque tus padres me dieran  
dos buyes con toíta y carreta,  
yo no te quiero a ti,  
ojos de borrega prieta<sup>3</sup>.

Aparte de los bailes otra de las facetas del ingenio expresado a través de la voz era dentro de los eventos sociales del ciclo de la vida. En ellos no faltaban nunca las *entriegas*, con sus mensajes religiosos o morales y eran de gran importancia en toda comunidad nuevo, mexicana. Las más destacadas y populares eran las *entriegas de Bautismo o de los Ángeles, de Novios y de Difuntos*. Estos rituales surgieron o por lo menos tomaron mucha más fuerza desde 1827, a raíz de la expulsión de los franciscanos y de todos los españoles nacidos en España tras la independencia de México. En esta época los nuevomexicanos se las ingenieron para proseguir con sus tradiciones religiosas y sociales durante el período de ausencia clerical.

Por ejemplo, en los pueblos hispanos de Nuevo México, siempre tras la celebración de las bodas había baile. La música se acompañaba simplemente de guitarra y violín por lo general. Antes de que el baile finalizase, los novios junto con sus respectivas familias solían ir “en pasacalles”, precedidos de la música que los llevaba hasta su nueva casa, o a veces a casa de los padres de la novia. Ya una vez en la entrada de la casa, la novia era entregada a sus suegros y el novio a los suyos. Ése era el momento en el que el padrino se arrancaba con los versos de la propia *entriega*. En el caso que el padrino fuese incapaz de cantar e improvisar los versos, ocupaba su lugar el *pueta* local. Los versos que se cantaban seguían un patrón común y en cada ocasión tenían nuevos giros y adaptaciones propias de la improvisación para cada evento. Cada poeta cantador adaptaba los versos a su tonada personal, por lo que cada pueblo tenía su propia tonada en boca de su cantador. Esto ha dado lugar a una variación de tonadas interesantísimas a nivel musical. He aquí parte de una *entriega de novios*:

Para comenzar a cantar  
a Dios le pido memoria  
para que Él nos conserve  
como a San Pedro en la gloria.

De la iglesia van saliendo  
de mañana cuatro rosas;  
el padrino y la madrina,  
el esposado y su esposa.

Tras estos ejemplos como base literaria poética dentro de la vida hispana nuevomexicana, vayamos ahora a lo que trata específicamente aquella tradición que se conoce como el *lenguaje de los trovos, los enfrentamientos poéticos*, el arte de improvisar entre dos con-

<sup>3</sup> Morena, negra, de color oscuro.

trincantes para ver quién de ellos sale vencedor en esa refriega de ingenio literario expresado en la voz del propio poeta. Desde los inicios de la poesía española nos topamos con trovadores en las cortes españolas enfrascados en duras competiciones y torneos literarios en los que los mismos reyes actúan como jueces y en veces participantes. Recordemos, por ejemplo, el *Cancionero de Baena* (siglo xv), donde el mismo Juan Alonso de Baena venció a un sinfín de contrincantes, algunos de ellos venidos de tierras lejanas para debatirse en *recuestas* y *trovos*. O el gran poeta cordobés Juan Mena inmortalizado en sus versos como tantos otros posteriormente. Toda esta tradición se trasladó en su totalidad al Nuevo Mundo, donde tomó un nuevo revuelo y en donde en algunos países continúa hasta hoy día viva y muy activa, como es el caso de Cuba y Puerto Rico.

Aunque por desgracia en Nuevo México desaparecieron los trovos hace ya algún tiempo, hubo grandes personajes muy estimados y considerados entre sus gentes hombres ingeniosos, de gran ingenio, que fueron a México a enfrentarse a otros poetas, representando con orgullo a Nuevo México.

En una ocasión alguien se refirió a estos poetas como “hombres esenciales, que no habían tenido mucho estudio pero que todo lo que sabían lo llevaban en la cabeza, eran hombres de ciencia, los hombres esenciales”<sup>4</sup>.

De los trovos de aquellos poetas de antaño poco es lo que hemos logrado recoger y apenas sabemos de un puñado de trovadores. Taberas, Trinidad “Cienfuegos”, el Negrito, el Viejo Vilmas, Gracia, Apolinario Almanzares, el Pelón y el Zurdo, son unos entre tantos cuyos nombres se han perdido en el curso del tiempo. Estos hombres echaban mano de la cuarteta o copla popular por lo general en sus enfrentamientos literarios de ingenio e improvisación. Pero cuando la cosa se ponía seria entonces la décima como forma literaria era por excelencia la estructura empleada para definir quién o quiénes eran los grandes poetas. Estos personajes iban de pueblo en pueblo, recitando y cantando versos que improvisaban sobre diversos temas y motivos. Por lo general, los favoritos solían ser, tal y como ellos lo llamaban, Textos de Filosofía, evolución en las Américas de la religiosidad y misticismo medieval español. Es muy probable que esta tradición arcaica viniese de Andalucía, pues lo poco que conocemos se asemeja a la forma en que se ejecutaban las coplas en esta zona<sup>5</sup>.

Uno de los casos famosos es el enfrentamiento entre el poeta Chicoria de Nuevo México, con Gracia, poeta de Chihuahua, México. Contaba allá por el 1949 don Luis Martínez, el poeta de los Martínez, que ahora forma parte de la ciudad de Albuquerque, que el poeta Chicoria era de Los Griegos<sup>6</sup>. Siguió relatando que una vez sus amigos lo convencieron para que trabajara en uno de los trenes de mulas que llevaban mercancías desde Kansas City a Chihuahua, México, y que pasaban por Albuquerque. Al pasar el tren de mulas, Chicoria se unió a él, en categoría de arreador. Desconocía el poeta que sus amigos lo que en realidad querían era llevarlo a Chihuahua para que se “agarrara al verso” con el poeta Gracia, que era el poeta popular de ese lugar. Hasta que no llegó a Chihuahua no atinó el pobre Martín Chicoria de la trampa en que sus amigos le habían metido. Éstos le dijeron

<sup>4</sup> Cobos, Rubén, *El Folklore Nuevo Mexicano*, en *El Nuevo Mexicano*, Santa Fe, 17 de noviembre de 1949.

<sup>5</sup> Mendoza, Vicente T., y de Mendoza, Virginia R.R., *Estudio y Clasificación de la Música Tradicional Hispánica de Nuevo*

*México*, México: UNAM, 1986, p. 358.

<sup>6</sup> Los Griegos, como Los Martínez eran originalmente pequeños ranchos de una familia con ese nombre. Con el tiempo nuevas casas, en muchos de los casos de familiares del primer rancho original, se construían en la

misma zona y así poco a poco fueron dando lugar a pequeñas aldeas que se siguieron llamando según el apellido de la familia fundadora. Con la expansión de la ciudad de Albuquerque estos lugaritos fueron absorbidos por la gran metrópoli.

que se iba a celebrar una boda y que en ella cantarían el poeta Gracia y que querían que él trovara con el poeta mexicano. Al principio Chicoria se agallinó, pero después poco a poco fue perdiendo el miedo. Llegó el momento de la boda y allí se toparon los dos poetas, quienes ya habían oído hablar el uno del otro y estaban con ansias de enfrentarse literariamente. Por mala fortuna no sabemos cómo comenzó aquel trovo, pero parece ser, según contaron, que Gracia dijo algo en contra de Chicoria y éste le respondió defendiéndose:

Gracia: Nuevo México insolente,  
entre los cíbolos<sup>7</sup> criado  
dime quién te enseñó a letrado  
y a cantar entre la gente.

Chicoria: Eres muy inconsecuente,  
cantas con mucha eficacia;  
aquí te cayó Chicoria  
y'ora caerás de la gracia  
y te ha de faltar memoria.

Gracia: Si me faltare memoria  
te hablaré con libertad;  
dime la entera verdad,  
qué ¿eras el poeta Chicoria?

Chicoria: Ésa es una necesidad  
según yo estoy conociendo;  
¿qué más quieres que te diga  
pues, no te lo estoy diciendo?

Gracia: Ésta sí que es grande boda,  
voy abajando poco a poco;  
todos dicen que eres poeta  
y yo digo que eres loco.

Chicoria: Gracia, yo he de ser tu coco,  
porque yo traigo diadema;  
mira que tengo sabido,  
no es buena la primera nueva.

Gracia: Pues si tú cargas diadema  
yo te salgo a preguntar;  
textos de filosofía  
son los que has de argumentar.

Chicoria: Ya los tengo argumentados,  
Gracia, con algún cuidado;

<sup>7</sup> A los bisontes americanos en Nuevo México se les llama cíbolos.

- ¿qué textos quieres que cante,  
entre los cíbolos criado?
- Gracia: Hombre, me habían engañado,  
dice la requisitoria<sup>8</sup>;  
dime la entera verdad,  
¿tú eres el *pueta* Chicoria?
- Chicoria: Refinando mi memoria,  
Gracia, te voy advirtiéndolo;  
¿qué más quieres que te diga  
*pos* no te lo estoy diciendo?
- Gracia: Hombre, me lo estás diciendo,  
Chicoria, ¿sabes trovar;  
textos de filosofía?  
no se te vaya a olvidar.
- Chicoria: Gracia, voy a comenzar:  
dice tu sabiduría,  
antes de formar la gloria  
¿qué cosa mi Dios haría?
- Gracia: En el nombre de María,  
mira si esto corresponde:  
antes de formar la gloria,  
pienso formar al hombre .
- Chicoria: Gracia, no te corresponde  
mira el punto que te obliga;  
¿Para que me pide textos,  
si has de responder mentiras?
- Gracia: Yo no respondo mentiras,  
en un punto singular;  
si no me crees a mí,  
pregunta al padre Julián.
- Chicoria: No tengo que preguntar,  
ni que hacer ningún alarde;  
si el padre dice que el hombre,  
que miente, le digo al padre.
- Gracia: No quieras hacer alarde,  
Chicoria, no seas camote;

<sup>8</sup> Requisitoria; examinación,  
interrogación.

¿cómo puedes desmentir  
a un padre y a un sacerdote?

Chicoria: Gracia, te he de hacer *jilote*<sup>9</sup>  
ha sido mi vanagloria,  
desde *´orita* te lo dije  
que te iba a faltar memoria.

Gracia: Pues, si me falta memoria,  
en este verso pregunto:  
por vida tuya, Chicoria,  
hazme saber el asunto.

Chicoria: Desde *´orita* te lo dije,  
como ha sido *pueta* diestro;  
tú me trataste de loco  
y quieres que sea maestro.

Gracia: Y no te hacía tan diestro,  
en este verso presunto;  
por lo que tenemos de hombres,  
hazme saber ese punto.

Chicoria: Se me hace poco armonía,  
verlo clavado en la cruz:  
antes de formar la gloria,  
primero formó la luz.

Gracia: Y el verdadero Jesús,  
dice la Sagrada Historia  
vivan todos advertidos,  
que estoy rendido a Chicoria.

Chicoria: Estás rendido a Chicoria,  
deletreando el *vieneván*<sup>10</sup>;  
por hacer a un lado a Gracia  
desmentí al padre Julián.

Era frecuente que estos poetas viajaran con las caravanas que recorrían la ruta del “Santa Fe Trail” que desde Santa Fe hasta Chihuahua no era sino el viejo Camino Real de Tierra Adentro. Con frecuencia, en algún punto del camino dos caravanas se cruzaban en el camino. Este evento era siempre muy bien recibido por las dos partes las cuales rápidamente hacían los arreglos necesarios para acampar y pasar la noche juntos. Bien podemos imaginar que después de andar por esos inmensos parajes sin ver un alma durante días, este encuentro era esperado y deseado por los dos bandos, y ahí se intercambiaban

<sup>9</sup> Náhuatl–xilote–mazorca de maíz tierno. Elote.

<sup>10</sup> Manual básico del español en Nuevo México y sur de Colorado. Deletreaban los estudiantes v-i-e-n-e; v-a-n.

noticias y se hacían nuevas amistades. Después de la cena los trovadores que viajaban en cada una de las caravanas se sentaban juntos y pasaban la noche recitando y cantando todo tipo de versos.

Rubén Cobos nos describe cómo era la vida social de entonces en la que el trovo ocupaba un lugar primordial dentro de la cultura popular y donde los trovadores eran admirados y respetados por sus alardes de ingenio.

De regreso a Santa Fe, los comerciantes, los arrieros, los soldados y pasajeros y demás gente que hacían este viaje anual traían consigo las últimas formas de cultura popular que andaban en boga en esa parte de México y allí mismo, en las caminatas de regreso, empezaba la divulgación de esa cultura popular. Para divertirse en las horas de descanso cantaban la más reciente canción, el último romance que hubieran aprendido; contaban los chistes, las anécdotas de última hora y se divertían también escuchando algún trovo acalorado y reñido entre el trovador de su propia caravana y el de alguna caravana encontrada en el camino. Al llegar a sus respectivos lugares a lo largo de la caminata empezaba a correr la voz de cómo Chicoria, que venía en la caravana había derrotado a su contrario en un trovo que había durado hasta la salida del lucero. Lo que se había aprendido en México pronto salía a flor de tierra en el primer baile que se daba en honor a los arrieros que acababan de llegar de su largo viaje. De pronto se empezaban a oír canciones y romances nuevos; había nuevos relatos y todo un nuevo género de cultura popular se posesionaba del pueblo<sup>11</sup>.

El siguiente caso ocurrió entre el Viejo Vilmas y el Negrito. El apodo de éste venía porque era de raza negra africana y que según contaban los viejos “*sabía hablar l’ español mu re-bien*”. Por supuesto, ¿si no de qué modo habría sido poeta? Era originario del sur de México, y viajó hasta el norte del país porque había oído hablar de los poetas norteños y quería trovar con ellos, en especial con el Viejo Vilmas. Su fama se agrandó cuando ya estaba entrado en años, y supongo que la experiencia y la sabiduría que llega con la edad le dieron el apodo de Viejo Vilmas. El origen de su apodo, según Vicente T. Mendoza sería “en un principio ‘Bizmas’, es decir, *cataplasmas*, probablemente haciendo alusión a la forma contundente con que vencía a sus contrarios. (Todavía el pueblo de México llama Bilma a las *cataplasmas*, *empastos* o *sinapismos*)<sup>12</sup>”. De ahí derivaría fonéticamente hasta convertirse definitivamente en Vilmas.

El trovo que sigue entre el Viejo Vilmas y el Negrito, al parecer en décimas, o así lo fue cuando primero se trovó, es fragmentario, y es todo lo que se ha podido recuperar de ese encuentro entre los dos poetas.

### Trovos del viejo Vilmas

Cantó: Manuel A. Esquibel. *La Joya*, New Mexico, año 1949.

Vilmas:                    Hoy, que se me hace oportuno,  
preguntar a tu desvelo,

<sup>11</sup> Cobos, *El Folklore Nuevo Mexicano*, en *El Nuevo Mexicano*, Santa Fe, 15 de diciembre de 1949.

<sup>12</sup> Mendoza, *Estudio y Clasificación de la Música Tradicional Hispánica de Nuevo México*, México: UNAM, 1986, p. 357.

dime hoy cuántos son los cielos  
y los nombres de cada uno;  
si por esto te repugno  
me explicaré en otro asunto:  
¿qué números es el conjunto  
de los huesos de un cristiano?  
Respóndeme, mano a mano,  
todo lo que hoy te pregunto.

Negrilo: Once cielos nomás cuento  
el sol el noble y el astro,  
Júpiter, Saturno amante,  
y el imperio y firmamento;  
memorias medias te aumento,  
también la luna en conjunto  
y de un cuerpo humano, apunto  
trescientos huesos y más;  
yo te respondo capaz  
todo lo que hoy me preguntas.

Vilmas: ¿Por qué rumbos corre el viento?  
que estoy en duda y afán;  
dime también si nacieron  
nuestra madre Eva y Adán;  
el primer vino y el pan,  
¿quién fue el que los consagró?

Negrilo: Bueno, es por el mundo entero  
los rumbos que el viento corre;  
para que nunca se borre  
y Eva y Adán no nacieron;  
del polvo de la tierra fueron,  
tal como mi Dios los creó;  
el primer vino y el pan  
Él fue quien los consagró.

Vilmas: Si eres *pueta* sin igual  
yo te pregunto a ti ahora:  
¿Cuántas horas tiene un año?  
¿Cuántos grados una hora?  
Tu *cencia*, ¿quién la mejora?  
¿quién capacita tu mente?  
¿qué número es el de gente  
que hoy *pose* por todo el mundo?  
entonces si sea fácil creer  
que eres *pueta* sin segundo.

- Negrilo: Cuento ocho mil setecientos  
y ochenta y ocho y un grado;  
en dos minutos aumenta  
cuantas horas tiene un año;  
si no, tú saca la cuenta,  
mis trovos están muy ciertos;  
treinta grados tiene una hora,  
mi *cencia* Dios la mejora,  
yo capacito mi mente  
y el número que no ha muerto  
tiene el mundo de viviente.
- Vilmas: Si eres *pueta* sin igual  
tu *cencia* resolver pueda  
me dirás qué rumbo queda  
y el *Paraíso Terrenal*;  
¿quién mora *porofirial*,  
por pendencia y mandamiento?  
y Dios quede entre ese aumento  
¿quién la puerta está guardando?  
yo quedaré muy contento  
si todo vas explicando.
- Negrilo: El *Paraíso Terrenal*  
al oriente está situado;  
hoy no vive en él más gente  
que la que Dios ha mandado;  
Elías vive *ahí* honrado;  
de noche con gran contento,  
un ángel por mandamiento  
la puerta la está guardando;  
yo también quedo contento  
si todo voy explicando.
- Vilmas: Hoy te quiero preguntar  
¿cuánto es lo *grueso de la tierra*?  
¿cuántos niños el limbo encierra  
y las arenas tiene la mar?  
Y me dirás por qué van  
los niños que en Limbo quedan.
- Negrilo: Cien mil quinientas dos leguas  
tiene el grueso de la tierra;  
tantos niños el Limbo encierra  
como arenas tiene el mar;  
y también al Limbo van

los que mueren sin bautismo,  
porque es el seno de Adán  
y un seno sin *aguarismo*<sup>13</sup>.

Vilmas: Si eres *pueta* sin igual  
yo te pregunto a ti ahora:  
¿cuántas leguas corre el sol  
y en cuántos minutos de una hora?  
¿cuántas leguas la tierra *fara*,  
la tierra de punto a punto?  
Responde lo que pregunto  
con tu talento eficaz  
si eres hombre capaz  
me respondes este asunto.

Negrilo: Los dos minutos de una hora  
corre el sol sin hacer brinco;  
un millón mil ochocientas;  
me encomiendas, aguas, leguas,  
la tierra de punto a punto;  
de cierto no só el conjunto,  
si abajo estarán las cuentas  
gritando: -Cien mil quinientas,  
y aquí te explico este asunto.

Vilmas: Pues, si tú eres trovador  
y de nombre tan sabio privas,  
ahora quiero que me digas  
las leguas que alumbra el sol,  
y con esto soy conforme  
que tú eres el mejor autor.

Negrilo: Las leguas que alumbra el sol  
yo te digo son sin cuenta;  
ahora saca tú la cuenta,  
si te tienes por mejor,  
que en la vida vive autor  
que de comprender acabe;  
de cierto sólo Dios sabe  
las leguas que alumbra el sol.

<sup>13</sup> Guarismo –del árabe– relativo a los números. Innumerable.

Tras esta bien reñida décima entre el Viejo Vilmas y el Negrito, y de la cual no se sabe quién de los dos salió victorioso, vamos a pasar a otro tipo de rivalidad, pero esta vez es en forma de juego de apuestas. Se trata del juego del cañute que hasta un tiempo cercano fue muy popular y cuya fiebre, como todo juego de apuestas, arrastró a algunos hasta la ruina y enriqueció a otros. A los que jugaban el cañute se les llamaba cañuteros.

El nombre de cañute es una deformación de cañuto, parte intermedia de la cañas, entre nudo y nudo. Respecto al vocablo *cañutero*, el *Diccionario de la Lengua Española* nos dice lo siguiente: (De cañuto) m. alfilerero. Especie de cañuto pequeño de metal, madera u otra materia, que sirve para tener en él alfileres y agujas<sup>14</sup>.

Este juego es de origen indígena, y deriva de los juegos de huesos tan populares entre la mayoría de las tribus de Norte América. Varias tribus contaban con juegos de cañutes de versiones muy similares entre ellos donde sólo a los hombres les estaba permitido jugar. Los Indios Pueblo, de Nuevo México, fueron quienes lo introdujeron entre los españoles durante la época colonial y durante la época territorial especialmente. Éste floreció por todo el Estado, en ocasiones por falta de cartas a las que jugar. Se convirtió en el juego de apuestas más popular donde se jugaban y apostaban sacos de grano de trigo, sobre todo, caballos, cabras, burros, dinero, etc., y hasta parcelas de terreno. Algunos extanjeros lo definían como el juego favorito entre los hispanos, quienes le dieron su toque personal y social añadiéndole versos y coplas que se intercalaban durante el proceso del juego.

Existen variaciones en el juego del cañute dependiendo del lugar y de la época. Las personas a quien fui preguntando acerca del juego a lo largo de los años daban una versión siempre un poco diferente a las anteriores, y parece que no se ponían de acuerdo en ciertos detalles. Pero por lo general habían normas que todos seguían. Podían jugar dos contrincantes, o dos contra dos o cuatro contra cuatro o dos grupos más numerosos, quienes escogían a sus representantes. Más tarde, en el siglo xx, llegó a ser popular que dos familias se enfrentasen. En este caso era más una reunión familiar y con velada, que consistía en el juego del cañute, y donde muchas veces no se apostaban nada. Empezaban, como buena costumbre, con la cena. Las dos familias se unían en acto festivo alrededor de la comida que podía consistir en chile con carne, tamales, fríjoles, tortillas, enchiladas,... o cualquier otro plato típico que se servía en ocasiones especiales. Una vez finalizada la cena, panza llena y corazón contento, se trasladaban a otra sala de la casa. Los hombres por lo general sacaban sus pipas para fumar su *punche mejicano*, tabaco casero que ellos mismos cosechaban, y entonces empezaba la diversión. Pero antes de proseguir con la descripción de la reunión familiar veamos cómo era el juego en sí y en qué consistía.

Creo que la forma más simple y antigua de disposición para el juego era simplemente en el suelo en la calle. Se sentaban los jugadores en el suelo alrededor de una pequeña pila de tierra. *El Mulato, el Uno, el Dos y el Cinchado*, consistían el cuarteto de cañutes para el juego. Cada uno tenía unas marcas distintivas que permitía diferenciarlos a primera vista. Éstos podían tener una longitud de entre 15 a 30 cm, y de 2 a 4 cm de ancho, siendo huecos y cerrados de un lado. El juego consistía en esconder un palito, o un clavo dentro de

<sup>14</sup> *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 1992, p. 97.

uno de los cañutes. Para que los contrarios no lo vieran y supiesen en cuál de ellos estaba, colocaban una manta (cobija o sarape en el lenguaje local) sobre la persona que escondía el palito y ésta clavaba los cuatro cañutes en la pilita de tierra.

Tres vasijas de cerámica indias componían los otros elementos que completan el juego. Éstas se llamaban *Las Trojas*. La más grande de ellas contenía ciento veintiún granos de maíz. Las otras dos estaban vacías y correspondían a cada uno de los contrincantes.

Clavados los cañutes en la tierra empezaba el juego. El oponente tenía que adivinar en qué cañute estaba el palito escondido. Si el palito estaba en el primer cañute que alzaba, de la troja mayor se le pagaban diez granos de maíz. Si lo encontraba en el segundo cañute que alzaba, entonces se le pagaban seis granos de maíz. Si por el contrario lo encontraba en el cuarto de los cañutes, entonces sólo recibía cuatro granos de maíz. Pero, si al alzar el tercer cañute salía el palito, el jugador perdía su turno y cambiaba posiciones con su contrincante. A veces al que le tocaba alzar los cañutes anunciaba cuáles iban a ser sus movimientos según creía y según su interés. Y en algunas ocasiones lo hacía cantando. Cuando *La Troja* mayor se vaciaba de granos de maíz entonces éste se extraía de *La Troja* del contrincante para darle a su opositor en ese momento si había acertado.

Los indios e hispanos eran muy aficionados a este juego especialmente en el invierno, lo cual no quiere decir que no lo jugaran también durante el resto del año. La manera más popular era que se celebrara el juego en una sala. En ella se hacían dos pilas de tierra en dos esquinas opuestas en la sala. (Las construcciones en Nuevo México tanto de los indios como de los hispanos eran de adobe, de tierra, al igual que los suelos). En este caso los cañutes iban de una esquina opuesta a la otra según cambiara la suerte en el juego. Éste no finalizaba hasta que uno de los dos contrincantes acabase con todos, los ciento veintiún granos de maíz en su posesión.

Entre todo ese vaivén de los cañutes había interludios que podían ser para un trago de mula (una especie de aguardiente hecho de maíz, que toma su nombre porque al beberlo te da una patada como una mula), para comer bizcochitos (dulces típicos) o cualquier otra cosa para deleite y gusto de los participantes y la concurrencia. A veces se juntaba una gran gavía (un buen grupo de gente) o en ocasiones hasta todo el pueblo. Como este gentío no cabía en la sala, no le tocaba más remedio que mirar por la ventana, cuando la había, y esperar afuera donde celebraban su propia fiesta con tragos, cantos, música y sobre todo haciendo apuestas sobre quiénes iban a ser los vencedores. Pero la música no sólo resonaba fuera del juego. Los contrincantes se echaban versos unos a otros en el transcurso del juego. Cuando la suerte cambiaba y los cañutes se trasladaban de un extremo al otro de la sala, el jugador durante este cambio, recitaba o cantaba unos versos que en muchas ocasiones improvisaba y que casi siempre tenían que ver con el juego. Los versos servían tanto para darse ánimo, como para desanimar al contrario y hasta para proclamarse vencedores. La mayoría de los versos estaban cargados de humor y sátira en especial, muestra de que sobre todo, a pesar de las apuestas estaban allí para pasárselo bien. En algunos casos los que estaban afuera les cantaban a coro a los de adentro mientras cambiaban de esquina:

Paloma Lucida  
 lucido palomar,  
 vengan atinados,  
 vengan a jerrar.

En tiempos antiguos, entre los indios de Nuevo México, el cañute llegaba a durar una noche entera y un día. Por lo general solía durar varias horas alargándose en muchas ocasiones toda la noche, finalizando con la llegada del alba. Durante esa noche de juego los coros y los versos se repetían según avanzaba el juego. He aquí unos versos a modo de ejemplo:

Cañutero, sí cañutero,  
 no canta bonito que ya *la jerró*,  
 no canta bonito que ya *la jerró*.

El Mulato y el Cinchado, (bis)  
 fueron nombrados en un jurado (bis)  
 el Uno juez de distrito y el Dos un licenciado. (bis)

Nunca más contento *qu'hora* (bis)  
 porque maté venadito (bis)  
 hora comeremos carne del diez que nos *dé 'ste Indito*. (bis)  
*Jállalo, jállalo*.

El trigo era muypreciado en Nuevo México. Su clima templado, y similar al de muchas partes de la península, era propicio para su siembra y explotación, al contrario que en otras muchas partes de la Nueva España, poblada de desiertos o zonas semitropicales y tropicales, donde sólo se podía cultivar el maíz, considerado fuente de vida y alimento de las Américas. El trigo, por el contrario, estaba interrelacionado con la identidad española y era muypreciado en estas tierras inhóspitas de Nuevo México. De ahí que fuese una de las apuestas más valiosas en el juego del cañute, donde a veces se llegaban a jugar verdaderas fortunas. Veremos que algunos versos cantados en este juego de apuestas hacían alusiones al trigo:

Ahí vienen los cañuteros  
 los que vienen por el mío,  
 y de aquí se llevarán,  
 rasguídos en el fundillo.

Coro: Hállalo, hállalo,  
 cañutero sí, cañutero no,  
 el palito andando.

Parece que viene gente  
 hay rastros en la cañada,  
 parece que se lo llevan  
 pero no se llevan nada.

Coro.

Padre mío, San Antonio,  
devoto de los morenos,  
es verdad que alzamos trigo,  
pero todo lo debemos.

Coro.

En el año d'la nevada  
m' enamoré de una tetona  
en una teta m' acostaba  
con l' otra me cobijaba;  
de lo a gusto hay que durmía  
y hasta en la cama mi meaba.

Coro<sup>15</sup>.

Los trovos en boca de los *puetas* enfrentándose, midiéndose no sólo con la métrica, sino con los textos de filosofía a los que tanta afición les tenían, eran eventos muy esperados por la población nuevomexicana, que se deleitaba en estos alardes literarios. Algunos *puetas*, como vimos, viajaron largas distancias en tiempos en los que el viajar no era tan fácil ni tan cómodo como hoy en día, pero aun así el deseo de encontrarse con otros iguales y retarse en cuartetas o décimas fue la devoción de sus vidas.

Por otra parte, el juego del cañute, donde podían ganar o perder todo lo que tenían en la fiebre del juego, daba lugar a la inventiva en el arte de cantar versos. Es como si cada elemento en el ciclo de la vida, desde el bautismo hasta la muerte, los bailes, etc., e incluso los juegos de apuestas que no estarían muy bien vistos por algunos, todos ellos llevaban impreso el arte de la improvisación, del cantar o recitar, como un elemento más en la vida, como algo natural y espontáneo, parte de la vida misma en la sociedad hispana nuevomexicana.

Estas interesantes tradiciones que acabamos de ver de una manera bastante general, desaparecieron, no sólo por el cambio de estilo de vida sufrido en estas dos últimas generaciones, sino por la "americanización forzada" que han tenido que soportar los hispanos nuevomexicanos. Esto implicaba la prohibición del uso del español en ciertos períodos del siglo xx, castigando físicamente a los niños que lo hablaban en la escuela, por ejemplo, o inculcándoles que eran ciudadanos de segunda o tercera clase, porque no eran "gringos". Pero no voy a entrar ahora en esa materia tan polémica y triste al mismo tiempo. Lo que sí es cierto es que, como resultado, la lengua española del siglo xviii, ese hermoso castellano cervantino que se hablaba en Nuevo México y que tan poco queda ya de él, ha sido la principal perdedora de tanta tradición y folklore en tan poco tiempo. Este simposio sobre la voz y el ingenio tiene que ver con la voz en castellano, medio a través del cual nos comunicamos entre nosotros los hispanoparlantes y a la vez con un pasado de varias centurias lleno de tradiciones. Si perdemos el medio por el cual nos comunicamos, ¿cómo vamos a poder mantener esas tradiciones y folklore, la voz y el ingenio?

<sup>15</sup> Enrique R. Lamadrid, *Tesores del Espíritu, A portrait in sound of Hispanic New Mexico*, Academia El Norte Publications, Albuquerque, 1994, p. 59.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- COBOS, Rubén. En *El Nuevo Mexicano*, Santa Fe, New Mexico, 17 de noviembre de 1949.
- CULIN, Steward. *Games of North American Indians* (1975), Dover Publications, New York.
- ESPINOSA, Reginaldo. *New Mexico Magazine*. A Game Handed Down from the Indians to the Spanish Settlers in New Mexico Still Lives in Native Homes, (May, 1933). Vol. XI.
- LAMADRID, Enrique R. *Tesores del Espíritu, A portrait in sound of Hispanic New Mexico* (1994): Academia El Norte Publications, Albuquerque.
- MARTÍNEZ, Reyes N. *Game of Cañute*, 5-5-56#10, WPA Collection.
- MENDOZA, Vicente T. y DE MENDOZA, Virginia R.R. *Estudio y Clasificación de la Música Tradicional Hispánica de Nuevo México* (1986): México, Universidad Nacional de México.

# La televisión y yo

**Manuel Garrido Palacios**

El autor presentó su película: “*Adivina Adivinanza*”  
Premio Arpa de Oro en el *Golden Harp Festival*, Dublín.  
Previo a la proyección dijo lo siguiente: (copiado de la grabación)

**M**i trabajo como realizador de cine etnográfico me proporcionó una impagable visión de los pueblos, a la que no hubiera podido acceder de otro modo. No sé si usé el método adecuado para captar imágenes de seres humanos, con su inabarcable carga personal, sin que ni ellos ni el entorno marco perdieran el encanto de ser documentos vivos de una época. Lo intenté huyendo de la vulgaridad y exprimiendo el lenguaje visual.

Aprendí pronto la perogrullada de que cada cual es como es, irreplicable actor de sí mismo, y esto fue clave al seleccionar a los personajes que iban a encarnar cada una de las historias filmadas. No quería a gente que hiciera ‘como si fueran’, sino que ‘fuera’ verdaderamente. Si en una secuencia intervenía una madre y su hijo recién nacido, se buscaba esa pareja y en paz. Eso daba al discurso narrativo una naturalidad y una frescura únicas. Nadie mejor para hacer de brujo o bruja que quienes ya eran brujos o brujas en el pueblo. Por ejemplo.

Yo jamás quise ser realizador de cine, pero las circunstancias me llevaron a ello. Lo que quería era escribir; luego vi que hacerlo con la cámara también era manejar un lenguaje. Sin embargo, tampoco empecé así en este asunto. Fue la música la que tuvo la culpa de que yo hiciera cine durante décadas y ahora ande a cuestras con las nuevas tecnologías del vídeo. En mi época del Conservatorio dediqué un sinnúmero de días a viajar para recoger y estudiar músicas populares porque caí en la cuenta de que las otras músicas ya estaban hechas por unos señores que se llamaban Bach, Beethoven, Mozart y otros. Así que para ganarme el pan publiqué una serie de estudios en *The Gendai*, de Tokio, que siempre andan los japoneses al tanto de todo y llegaron a saber que yo ponía empeño en rescatar del camino de olvido la música del pueblo, tiempo del que conservo verdaderas joyas sonoras. Eran jornadas agotadoras.

Aquí empezó a rondarme la pantalla, la grande y la chica. Intervine en una película de Esther Williams y puse allí de fondo parte de la música recogida, sin ningún brillo ni protagonismo, y poco más tarde los japoneses no sólo me publicaron aquellos estudios, sino que

vinieron a España a sacarme en mi salsa investigadora y a que dijera las cuatro cosas que se dicen en estos casos. De ahí salió la idea de producir una serie de discos, de un concierto para guitarra sola, de músicas para un mimo y un par de cosas más.

Corría el verano en Punta Umbría como uno más; yo preparaba oposiciones a una cátedra de música cuando apareció por la playa un señor que se interesó por mis trabajos y me propuso hacerlos en la televisión, o sea, repetir lo que estaba haciendo en la revista nipona, en las charlas, en la radio, o donde fuera, en la televisión. Esto ocurría en agosto y en octubre del mismo año rodaba mi primer corto sobre la vida de un pueblo, señero en mi vida: Alosno, trabajo que me descubrió más de lo que esperaba. Si tuviera que congelar una imagen sería la del momento en el que el operador puso la cámara en el trípode y me dijo que mirara por el objetivo para marcarle el cuadro, y al acercar mi ojo diestro a aquel túnel infinito quedé pegado para siempre a él. Entendí en ese instante, de una vez, de golpe, todo lo que vendría después. Y vino y ahí está. Podía, a partir de cacharros tecnológicos, analizar hasta la saciedad un tema en rodaje y sintetizarlo en montaje, con contenido no sólo de música, sino de palabras, danzas, vestido, marco y todo en su tono, y en movimiento, y con vida. Eran los tiempos de transición entre la Escuela de Cine y Ciencias de la Información, y a esta última me acerqué a ver qué sacaba del nuevo plan que se me presentaba sin que yo lo hubiera llamado. Y –parece mi sino– el segundo trabajo filmado fue rápido y otra vez para la televisión japonesa, y otros para la alemana y otros para la suiza y picotazos aquí y allá. Hasta que me centré en la española.

En los intermedios de mis propios rodajes, rodaba sin tregua, sin noches ni días, y lo mismo realizaba que me prestaba a ser extra en la película que hiciera falta. Lo importante era aprender el oficio desde la base. La cosa era rodar, con o sin cámara, pero rodar en ese mundo nuevo y desconocido que deseaba estudiar como lo que era para mí desde dentro, un nuevo modo de expresión.

Digo que un día hice mi centro en la televisión española con la serie *Raíces*, paralela a la que hacía en la radio, llamada *Españaña*. La primera fue una carga emocional de cientos de capítulos de media hora, que parece poco, cosa que, para no variar, me tuvo en jaque según las épocas de los mandamases de la televisión. Hubo años en los que rodé 40 episodios –pongo episodio por no repetir capítulo, que decir dos veces capítulo-capítulo parece feo–. Esto no quería decir una continuidad en el trabajo, porque al año siguiente podía pasar al paro. Así fue la lucha: hoy era el idóneo, mañana el maldito.

Cuando veo ahora algún capítulo por ahí –Televisa compró 100 horas para emitir–: La obra está hecha.

Hablo del paro. Los había de dos clases. Uno, el de siempre, y otro, el de mandarme a hacer programas de otro estilo, que bien me venían, pues practicaba rodaje y montaje sin freno, como un sinvivir, incluso llegué a tener un montador en los rodajes para no perder comba, por entonces, nada corriente, y viajaba hasta la saciedad, sobre todo, a los países del tercer mundo, llamado así por los países del llamado primer mundo. Recuerdo los meses de espera a ver si cambiaban los mandamases de turno para seguir con mis propias series.

*España* fue un programa de tradición oral para la radio, un *Raíces* radiofónico. Duró años. Luego retomé el genuino en pantalla y añadí otras series, como *La Duna Móvil*, *La Primavera en Doñana* y *El bosque sagrado*, siendo productora ejecutiva una inolvidable Blanca Álvarez. Lo que ha venido después han sido minucias en vídeo –un centenar sin firma–. Ahora, de vez en cuando, explico algunos de estos pasajes en las aulas.

*Raíces* me dio alegrías en forma de premios, como el *Ondas*, el *Nacional de Televisión*, el *Marathon*, el *Rodríguez de la Fuente* a la defensa del patrimonio cultural y algunos otros. No tengo a mano el “premiómetro”. Y tras un año de paro forzoso concurrí *Raíces* al *Festival Internacional de Dublín* para traerse el *Arpa de Oro* por la película “*Adivina Adivinanza*”, que rodé íntegramente en La Alberca, Salamanca. No digo esto para airear galardones. No era a mí a quien daban los premios, sino al respeto, al alma popular. Frente a los imbéciles de turno que salían parodiando tristemente a los que llamaban “catetos” o “pueblerinos”, en *Raíces* salían los auténticos “catetos” o “pueblerinos” impartiendo lecciones de saber estar, de poder vivir y expresarse, sin necesidad de parodiar a los que los parodiaban. Éstos, en cambio, sí tenían necesidad de parodiarlos a ellos y cobrar por semejante vileza.

Sobre el método seguido y el contacto directo con la gente, repito haber visto a lo largo del tiempo que es más cosa de llevarlo dentro que de empaparse al dedillo las técnicas de persuasión de Pavlov. Lo que más ha influido, creo, en mi manera de hacer ha sido mi sorpresa, mi admiración, mi ignorancia, mi emocionante descubrimiento de un país tapado (rodé lo primero en 1970). Fue, sencillamente, apasionante. No es el mismo escenario social, por tanto, lo que voy a decir sería imposible, pero confieso que volvería a rodar todo desde el primer metro, no por rodar cine, sino por vivir de nuevo tanta experiencia, tanto calor, tanta vida simple, tanto vivir para vivir sin tener que vivir por esto o por lo otro. Pasaba de recoger un romance a la tía Petra en Miranda del Castañar a las leproserías de Calcuta, del xirimiero Pep Simó, en Formentera, a Raví Shankar, en Benarés, de Uc, en Ibiza, a Valentín González, el *Campesino*, de La Miniga en la montaña astur, creyente de las xanas, al Presidente de la Unesco, de la filosofía de Lisardo, a losneros, al despacho parisino de Raymond Aron, de la aldea de Fonfría al muro de Berlín, del son individual del cantor sureño a las maravillosas danzas vascas. Vengan puntos suspensivos desde Terranova a Tierra de Fuego. Y las islas parecían moverse, flotar, fuera Cabrera, Bacuta, Armona, Inäi, Pascua o Sri. Y viví y comparé las *Raíces* de todos los sitios. Y supe algo esencial: que el ser humano es el mismo esté donde esté.

Me produjo una gran impresión estar con la Madre Teresa, ir con ella a los templos de Kali, donde la muerte acude cada día a llevarse cuerpos yertos; viajar con ella por una abarrotada India, cubrir largas horas de selva para llegar a los cien mil enfermos que dependen de ella y de sus monjas. Ver a orillas del Ganges salir el Sol y darle la bienvenida con sus cantos y rezos las numerosas religiones que conviven allí. Ver quemar los cadáveres, o ser devorados por los buitres, o llevarse un perro un fémur humano entre los dientes. Estaría contando pasajes sin parar –y de hecho lo estoy haciendo–. Alguien que recuerdo entrañablemente es Valentín González, el *Campesino*, del que tanto había leído, del que con tanto miedo se hablaba en las casas en la posguerra. Me pareció una reliquia de una de nuestras tristes peleas y sabía que, aparte de filmarle su vida, yo tenía que aprovechar su

presencia para conocer aquello que no viví, la guerra, aquello que nos marcó, la guerra, aquello que odié siempre, la guerra. Le dije un día: “Valentín, cuando usted era un niño...”. Contestó convencido: “Yo nunca fui un niño. No tuve tiempo”.

En cuanto a cómo llevar a imágenes a seres como éstos, creo que es fácil. La maquinaria se pone a su servicio y no al revés; se les hace centro del universo visual y no un punto perdido que se diluye; se les deja en paz que digan coño, por ejemplo: piénsese lo que era decir coño hace tiempo. Digo que es fácil y no sé explicar esa facilidad o no quiero entretenerme ahora en ello, ni siquiera en sopesar si la televisión se convierte en arma de fillos no calculados. Un medio tan potente no es nada en sí mismo, sino lo que las personas hagan con él.

Me dura el síndrome de no sentirme de vacaciones allá donde voy. Tras miles de esperas, trasbordos, trámites y vuelos, supe que lo mismo pasa aquí que allá; si acaso, una habitación de hotel en vez de la propia, un camarero con el desayuno en vez de los churros del bar de la esquina, o una discoteca a doce mil kilómetros en vez de la del barrio, eso sí, con idéntica música ramplona y hueca. Corrí mundo en todas direcciones, pero trabajando, escribiendo, viviendo el viaje a puro latido. Hubo una época en la que de Alemania pasé a Afganistán, India, Nepal, Emiratos, regresé por Roma y en Barajas me esperaban los billetes para seguir a Ecuador. Otra vez bajé a Kenitra, Agmat, Fez, Casablanca, y al embarcar en Rabat para Europa, me hicieron cambiar de avión para amanecer en ni se sabe según se mira a mano izquierda. Para orientarme, al bajar a recepción por la mañana preguntaba a veces dónde estaba. Ni entonces me sentí ni ahora me siento jamás de vacaciones. Puede que esté incapacitado como turista, a pesar de ser tan fácil dejarse llevar sin más preocupación que ocupar un asiento. Hoy día sigo sin saber agarrar por derecho lo que llaman vacación, así vaya a la Toscana, París, Fez, Algarve o Calcuta, por nombrar algunos de mis puntos favoritos. Después de tanto meneo he aprendido ciertas reglas útiles, como, por ejemplo, que el gran viaje es el que se hace al interior de uno mismo, que el ambiente no existe si no va contigo y que no hay que andar como el que apenas come más allá que su hamburguesa y su bebida oficial. Es lo propio probar lo que da cada pueblo, aunque duele el almuerzo. En un restaurante de Benarés, en el que ponían gordos y sabrosos gambones, alabé tanto el manjar que el dueño vino a explicarme que se pescaban en la desembocadura del Ganges, río sagrado donde al alba se oficiaban ritos funerarios, como el de atar pesos a los pies de los muertos para echarlos al fondo.

Ahora sólo me dedico a escribir. *L'Harmattan* ha publicado una de mis novelas en París, *L'Abandonnir*, y pronto sacará otra: *El hacedor de lluvia*. Siempre dije que hasta que no se regresa de donde se fue no se sabe si se estuvo. La película que vamos a ver es *Adivina Adivinanza*. Ésa no la explico. Sólo digo que es la vida de cualquiera desde que nace hasta que muere. Hoy filmo poco. Viajo sólo por las palabras después de haber viajado con más noches de camino que de posada, con dormidas en seis estrellas –exagero– o bajo el cielo estrellado, en cama con dosel o en tienda de lona como único habitáculo. Y sin lona. Décadas en las que ayer podía filmar en Alaska y hoy en la Amazonia. La voraz pantalla se lo comía todo. La Filmoteca guarda el trabajo. Hay noches en las que veo retazos míos insertados en otros programas, o capítulos completos en lejanas televisiones, y me digo bajito: “Nadie sabe su historia”.



# El gesto en la comunicación religiosa

Luis Resines



Como tantos otros aspectos de la vida (humana y animal), el gesto es algo prácticamente inagotable, no conoce límites. Pero abordarlo en este terreno concreto de la comunicación religiosa no se justifica tanto por el hecho de que ya no se vuelva a realizar –porque se continúa haciendo–, sino por recoger y dejar fijados un buen número de gestos que pueden pasar desapercibidos, o que pertenecen al pasado (con el riesgo de desaparición), o pertenecen al presente, pero es seguro que cambiarán como, con anterioridad, otros gestos y modos de proceder se modificaron y desaparecieron.

La raíz misma del gesto está en el deseo de comunicación y exteriorización de lo que se siente internamente, sean los sentimientos que sean. Para esto, los seres humanos han dispuesto –aunque no siempre de todos a la vez– de medios diversos, que enumero, aunque no en orden de aparición:

- La palabra articulada, oral.
- El grito en sus múltiples matices.
- El lenguaje escrito, sea manuscrito, sea impreso, en grafiti,...
- El dibujo.
- El gesto.

De estos medios unos son verbales y otros no. Y el empleo de uno no excluye simultáneamente con otro u otros, y con frecuencia los empleamos combinados.

Gesto viene del latín *gestus, us*, que a su vez procede del verbo *gero*, y significar *hacer* o *llevar a cabo*. Por lo tanto, el gesto pertenece al ámbito de la acción, no de la palabra. Pero el hecho de que vayan combinados con frecuencia hace que se refuercen. En el diccionario se recogen varias acepciones que mantienen una coincidencia básica:

- Expresión del rostro, según los afectos del ánimo.
- Movimientos exagerado del rostro, por hábito o enfermedad.
- Semblante, cara, rostro.
- Actos o hechos.

Así como las acepciones “estar de buen o mal gesto”, “hacer gestos”, “poner gestos”, y las palabras derivadas *gestero*, *gesticular*, *gesticulación*.

Tales acepciones se refieren de forma inexcusable a la acción, y se concretan principalmente en el rostro, acaso porque es la parte del cuerpo que más vemos, o porque con sus numerosos músculos expresa más y mejor los sentimientos. Pero también –y a veces más que el rostro–, otros movimientos corporales, que abarcan cada una de las partes del cuerpo son tanto o más expresivos. Por lo cual, referirlo al rostro es reducir el abanico de lo que en realidad es el gesto.

## La expresión por el gesto

Como los humanos tendemos a valorar lo nuestro y centrarnos en nosotros mismos, las definiciones o pinceladas que he presentado se refieren, muy frecuentemente, a los humanos. Acaso por antropocentrismo; acaso por la riqueza de sentimientos; acaso porque las posibilidades de expresión humana son muy elevadas, lo cierto es que nos olvidamos de los animales.

Sin embargo, los hombres que conviven o han convivido mucho con animales son excelentes testigos de que éstos también expresan –con un número menor de movimientos– estados de ánimo, situaciones de peligro, proximidad de otros seres, necesidades peculiares, ... Además, son capaces de percibir lo que para nosotros resulta imperceptible; su capacidad de captar ciertos fenómenos como terremotos, volcanes, huracanes, nos desconcierta. Recientemente, la etología estudia y trata de desentrañar el complejo mecanismo del “lenguaje” animal, que, como el humano, se compone no sólo de sonidos –que podríamos equiparar a expresiones orales–, sino también de acciones, de verdaderos gestos –lenguaje no oral– en ocasiones más importante que el anterior, pero ciertamente utilizado.

Voy a proponer algunos ejemplos, entre los incontables que podría traer:

- Cuando la marmota mueve la cola en sentido circular, está avisando del ataque que va a efectuar.
- Cuando los machos de gacela (o de ciervo) caminan en paralelo y en círculos, están midiendo sus fuerzas, antes del enfrentamiento.
- Cuando un lobo se tiende de espaldas ante otro y le ofrece el cuello, se está sometiendo a él, e inhibiendo la agresión.
- Cuando los perros (y los lobos, cánidos y félidos en general) meten el rabo entre las piernas es señal de sumisión, de menor intensidad que la anterior.
- Cuando los depredadores fruncen los labios, manifiestan su irritación y que están en guardia (acompañado con frecuencia de sonidos).
- Cuando un gorila (en general los primates) mira directamente a otro a los ojos, se trata de una provocación.
- Cuando los elefantes despliegan las orejas y se frenan bruscamente, están advirtiéndolo del peligro de una carga inminente.
- Cuando el facóquero pone el rabo en posición vertical, avisa que es urgente huir...

Nombres como los de Konrad Lorenz o Vitus Dröscher, entre otros, permiten avanzar en el conocimiento de las complejas expresiones animales, que sólo empezamos a conocer de forma rudimentaria.

## El gesto humano

Referido el gesto al hombre, no se puede olvidar lo mucho que compartimos con los animales, y que nuestros gestos, aunque sean elaborados, civilizados, forman parte del lenguaje no verbal; pueden combinarse con éste, y tienen mucho de espontáneo, de instintivo. Cada especie animal dispone de unas posibilidades naturales, y se expresa con ellas, con muestras más o menos elaboradas, pero que pertenecen a lo intraespecífico. En consecuencia, nuestro lenguaje gestual, nuestra capacidad de hacer gestos, es igualmente intraespecífica, y resulta mucho más elaborada, lo que proporciona una abundancia inusitada. Siempre, claro está, con gestos condicionados a una cultura, un ambiente, un tiempo y unas formas, de tal manera que lo que parece espontáneo, no lo es tanto, y no siempre es entendido, percibido o descifrado por todos los humanos. El gesto manual de “poner comillas”, o de “hablar por teléfono” tienen una carga artificial notable, aunque pudiera parecer lo contrario.

Esa elaboración humana permite que el gesto se complique, se enriquezca, dentro de su sencillez, y cuando al gesto se une el empleo de determinados objetos, es expresión de otros nuevos matices, lo que multiplica el número de posibilidades. Por ejemplo, gestos que se pueden hacer disponiendo de una espada, un cuchillo, y que sin ese objeto no tienen sentido, o que se pueden hacer supliendo el cuchillo.

Es, pues, frecuente que los gestos humanos impliquen una conjunción de tres elementos: el gesto, la palabra y el objeto. Y el centro de gravedad puede desplazarse con facilidad de uno a otro, según convenga. Así, cuando reconocemos a alguien, el gesto facial o corporal va acompañado del nombre de la persona, que pasa a ser lo destacado: “¡Virginia!”. O se sitúa en el objeto que tendemos a alguien: “¡Toma, toma!”. O radica en el gesto mismo, por ejemplo de extrañeza: “¿Quééé...?”. Esas combinaciones permiten gestos más y más complejos, dentro de la simplicidad que, por principio, siempre han de tener. De no ser así, pasaríamos a otro aspecto, como la teatralidad, la suma de gestos encadenados para hacer una representación.

En el ser humano la variedad de gestos permite una larga clasificación: espontáneo, aprendido, enfermizo (tic), sencillo o elaborado, de aprobación, de rechazo, de felicitación, de dolor, ayuda,... Puede ser convencional, en el sentido de rutinario, pero vacío de contenido (estrechar la mano a veinte visitantes); o, al revés, convencional en el sentido de que se ha establecido entre varios una convención, un acuerdo, que los demás no son capaces de interpretar: los gestos ocultos, las contraseñas. Estriban en la capacidad de enviar mensajes interesadamente cifrados: guiñar un ojo, señas en el mus.

A pesar de su elaboración y complejidad, llevar a cabo gestos resulta tan natural que los hacemos incluso cuando no los necesitamos, cuando no son siquiera percibidos. Por ejemplo, la persona que gesticula cuando habla por teléfono, a pesar de que no está siendo vista por su interlocutor; los gestos que se llevan a cabo con un enfermo de quien no se está seguro que los perciba; quien hace gestos estando sólo, como consecuencia de lo que está pensando y de la reacción que calcula que va a provocar en otros.

En el caso contrario se encuentra el gesto sin palabras, que debe ser interpretado adecuadamente para ser correctamente entendido. Pueden valer dos muestras, al alcance de todos: cuando se elimina el sonido a un televisor, no percibimos lo que se comunica, porque el papel preponderante de la palabra resta protagonismo al gesto, aunque no enteramente. La otra muestra es cuando vemos películas de cine mudo, con la limitación de que, como entonces no se podía contar con la expresión oral, toda la fuerza expresiva radica en el gesto, en la acción, lo que implica que hay que estar mirando constantemente a la pantalla para poder seguir la narración.

Además, es posible hablar de tres categorías de gestos. Por un lado, los realizados de forma consciente, refleja, aun dentro de la naturalidad, con voluntad de llevarlos a cabo. Por otro lado, existen otros gestos que se llevan a cabo sin mayor trascendencia, y nos suelen pasar desapercibidos, incluso para nosotros mismos; puede ser el caso de rascarnos la frente en un momento determinado; cuando nos dicen que lo hemos realizado, porque otro se ha fijado, hasta nos extraña. Tendría su equivalente en las "muletillas" en el lenguaje oral, aunque no siempre sea así. Además, hay otros gestos que, sin pretenderlo, resultan contagiosos, incitan a los que lo perciben a una reacción similar por simpatía: mirar la hora en el transcurso de una conferencia, soltarse la ropa con gesto de sofoco; cubrirse con ropa con un escalofrío, un bostezo...

## El gesto en las religiones

El gesto religioso se basa en el hecho de la comunicación humana, ya analizado. También el hombre ha empleado –aún más– el gesto como medio de comunicación con la divinidad (M. Eliade). El gesto religioso tiene la fuerza de la comunicación humana, a la que se añade, como suplemento, el deseo de que trascienda y sea interpretado también por la divinidad. Cuando el gesto religioso se realiza en privado, prima el sentido de la expresión y comunicación con la divinidad; pero cuando se lleva a cabo en público, en el transcurso de una ceremonia o celebración, al anterior se le añade el sentido de que también sea percibido y captado por los asistentes, quienes se identifican con el sacerdote, celebrante o mago. El primero sería el valor religioso propiamente dicho; el segundo se identifica con el valor social de los que participan de una celebración. En este segundo plano habría que situar –si bien no son siempre gestos en el sentido riguroso– los uniformes, los signos de la ropa, el vestuario, el corte de pelo,... así como los signos propios, como la señal de la cruz, los saludos peculiares de un grupo, que identifican a las personas aun en el caso de que no se conozcan antes entre sí.

De la misma manera que en los gestos meramente humanos hay una irreprimible tendencia a la repetición, al pasar al ámbito de los gestos religiosos, el paso a la ritualización supone un casi imperceptible umbral, que se cruza con facilidad, y que da lugar a los gestos convertidos en acción sagrada, en rito, en signo de identificación, y a la vez de distanciamiento de quienes no forman parte de ese colectivo. La señal de la cruz es signo de los cristianos, pero hacerla de una u otra forma identifica a los católicos o a los ortodoxos.

Esta fijación en el gesto puede resultar inalterable, inamovible; con el riesgo inherente de que se mantenga incluso cuando haya perdido su significado por falta de entronque con el ambiente o las circunstancias lo originaron; o por encriptamiento y ausencia de claridad. Como consecuencia, el gesto no se descifra, no se capta, aunque se continúe haciendo y repitiendo.

Es algo que no sucede en todas las ocasiones, pero que no resulta infrecuente en el gesto religioso. En ocasiones, la reiteración ha provocado que deje de ser un gesto funcional o práctico, para devenir un signo o acción ritual, carente de valor, pero mantenido aun sin saber por qué. Valga el hecho de mezclar en la eucaristía un fragmento de la hostia consagrada con el vino consagrado del cáliz, que tuvo pleno sentido en circunstancias que no son las de hoy.

En otras ocasiones, los gestos religiosos, por provenir o estar ligados a una cultura o momento histórico, aparecen y se fijan con el resultado de que son contrarios –si se prefiere, contradictorios, o diversos– en una y otra religión:

- Los musulmanes están descalzos en la mezquita, y no lo hacen las otras religiones.
- Los judíos se cubren con la kippa en la sinagoga, y los de otras religiones permanecen descubiertos.
- El ya referido de hacer la cruz entre los ortodoxos y el resto de los cristianos.

La enumeración que sigue, con algún comentario adjunto, es un elenco de gestos típicamente religiosos, o, por mejor decir, gestos *susceptibles* de portar un contenido religioso, aunque puedan también ser empleados en otras circunstancias, con un sentido paralelo, afín, o en ocasiones opuesto, como pudiera ser el empleo en la idolatría, en las sectas, en la magia, que no pueden ser considerados religiosos en el sentido propio. No es nada raro el paralelismo entre el gesto religioso y el político, por imposición, o el diplomático por equilibrio refinado:

– **Reverencia o inclinación de cabeza:** puede ser efectuada ante la divinidad, ante el superior jerárquico, así como también ante el igual, como señal de respeto (saludo cultural). Es diversa de la reverencia protocolaria o diplomática a dignatarios.

– **Postración en tierra:** ante la divinidad, como expresión de la distancia entre Dios y el hombre. También puede quedar no sólo en el gesto, sino ir acompañada de la oración.

– **Genuflexión:** ante la divinidad, con el mismo sentido anterior, pero de menor nivel; puede ser reforzada por la genuflexión doble, más inclinación, ante el Santísimo. También se hace alguna vez ante el Papa. Hay que excluir el caso en que la genuflexión se lleva a cabo con sentido funcional para poner a la altura de unos niños un objeto.

– **Exhibición:** muestra pública de un objeto venerado, una reliquia, una imagen; suele ir acompañada de alguna respuesta por parte de los asistentes, como inclinación (reverencia), gritos, cantos,...

– **Cubrimiento:** expresión de distanciamiento; sería la antítesis de la exhibición, aunque termine por coincidir con ella. Algún objeto o persona, de especial santidad o veneración, es ocultado a la vista de los presentes, subrayando el carácter de sagrado (distanciado); aunque oculto, provoca la veneración y el respeto a lo sagrado. El no tocar con las manos los rollos de la Torá en el judaísmo es un ejemplo válido. El introducirse en el iconostasio puede ser otra muestra.

– **Procesión:** participación activa de los presentes, que se trasladan de un lugar a otro (peregrinación), a un lugar sagrado, o se encaminan en un trayecto que tiene su origen y final en el mismo templo. Pueden portar imágenes, reliquias, acompañamiento o aceptación de neófitos, personas de santidad,... Una muestra son las siete vueltas rituales a la Meca. También se dan, por ejemplo, en el budismo tibetano.

– **Beso:** como señal de respeto, aprecio y dignidad a una persona u objeto. No comporta tanto el elemento afectivo del beso a una persona querida, cuanto a la persona (o al objeto) que se valora. Beso a una reliquia, a una piedra, al altar, a un libro sagrado,...

– **Bendición:** fórmula tradicional en que, normalmente, se unen el gesto y la palabra que le da sentido. El gesto puede ser de imposición de manos, trazado de una cruz, entrega de un objeto, empleo del agua o del incienso,... Es fórmula de expresión de la benevolencia divina hacia quien la recibe, o respecto a los objetos que han de ser utilizados. Su extensión puede resultar amplísima, tanta como personas o como objetos puedan emplearse.

– **Lavatorio:** ordinariamente con agua, pero puede llevarse a cabo con otros elementos (leche, barro, arena,...). Es signo de purificación tanto externa (perceptible) como interna (percados), de contacto con un elemento vivificador, portador de los bienes de la divinidad. Una muestra sigue siendo el baño sagrado en el Ganges, como también lo fueron otros similares en el Nilo, o en el Jordán –con la intervención de Juan Bautista–. Relacionadas con el agua están las rogativas; o limpieza de los pies y manos en la mezquita. No es despreciable el elemento higiénico, pero se ha desplazado a un lugar secundario.

– **Paso por el fuego:** signo de purificación, por la eliminación de lo impuro y la retención de lo puro. La reducción a cenizas y consumición total por el fuego equivale a la entrega total a la divinidad, sin beneficio particular para el hombre: sacrificios (hostia, holocausto). La consumición parcial equivale a que tanto la divinidad como los creyentes participan al unísono de lo que ha purificado el fuego. San Pedro Manrique, el toro júbilo (o jubilo). En menor medida, las velas (lampadarios), más o menos votivas.

– **Ofrenda o sacrificio:** es señal de donación, de desprendimiento, o de compartir con la divinidad. Puede entrañar acción de gracias por lo recibido; o también súplica por lo que se necesita. En ocasiones la ofrenda de un animal es la expresión de súplica para que haya abundancia de esos animales, o la ofrenda de vegetales o derivados es la súplica para obtenerlos en abundancia. En situaciones límite, la ofrenda de víctimas humanas era la ofrenda desesperada de lo más valioso y querido para obtener, en última instancia, lo necesario.

– **Castigo corporal:** señal de arrepentimiento, o de compasión con otras personas. No está excluida la imitación de determinados episodios de las personas veneradas o fundadores de la religión, con flagelación, padecimientos por simpatía, crucifixión de creyentes [¿fanáticos?], autoflagelación, cortarse con espadas...

– **Purificaciones y ritos de paso:** con un sentido peculiar de tránsito de una situación a otra, como puede ser el nacimiento, matrimonio, muerte, pubertad, adultez,... La variedad es ingente, y no es posible describir todos los modos y variantes.

– **Tocar objetos:** por tradición, por leyenda –la mayor parte de las ocasiones no se sabe por qué– es preciso tocar un objeto, piedra, árbol,... "*A pedra dos croques*", en Santiago, el "abrazo" a la imagen del santo; la piedra negra de la Kaaba, los rollos giratorios a la entrada de los templos budistas.

– **Lanzamiento de objetos:** actitud de rechazo, separación o distancia de aquello que se considera malo, rechazable, ajeno a la divinidad. También puede ser rechazo del mal absoluto, en las religiones mediterráneas, del demonio, como el apedreamiento islámico en el monte junto al pueblo de Miná.

– **Entrega de objetos:** así como el hecho de dejarlos como expresión de recuerdo ante la divinidad. Toda una increíble cantidad de exvotos, como recuerdo agradecido, son una cara de la moneda: la otra cara la constituyen los objetos (ofrendas, dinero, papeles) como recordatorio permanente de la súplica. Recientemente, en algunos lugares de frecuente peregrinación se ha suplido esta costumbre por la de dejar un lazo de plástico en los arbutos del entorno (motivo de desesperación para la ecología).

– **Compartir la comida sagrada:** bien participando de la comida ofrecida a la divinidad, bien de la aportada entre los creyentes. La extensa divinización de las fuerzas naturales (animales, fenómenos naturales,...) lleva en ocasiones a compartir la comida con animales estimados como divinos: ratas en la India en un templo determinado.

– **Ayuno:** puede estimarse parte del sacrificio, como privación de lo que se posee, o como gesto de renuncia voluntaria ante algo mayor como es el bien del otro, o el contacto digno y agradable a la divinidad. La renuncia religiosa es bien distinta de la dieta medicinal, o de la imposibilidad económica de acceder a ciertos alimentos.

– **Silencio:** ante el Otro, la divinidad, el desconocido o el innombrable, el silencio es gesto de profunda veneración; puede asociarse con otras formas, pero tiene su propia entidad. Es el silencio de palabras, de cantos, de posturas o movimientos. Lo constituye el silencio externo y, más aún, el interno. La meditación (gesto mental), la contemplación (gesto afectivo), pueden llenar el hueco que deja el silencio, pero no pretenden en modo alguno eliminar el silencio, sino cargarlo de sentido religioso.

Éstos y otros gestos religiosos son expresiones pluriformes de la actitud de los creyentes, sean de la religión que sean. La coincidencia en el uso o la repetición de determinados ges-

tos no está provocada por la imitación (aunque se pueda sospechar así en ciertos casos: ayuno judío/cuaresma cristiana/ramadán musulmán), sino por el recurso a los mismos procedimientos en las diferentes religiones. Son los hombres creyentes los que han buscado la expresión de sus deseos, necesidades o súplicas por medios coincidentes, aun con las variantes que se puedan encontrar, en función de los criterios presentes en las diversas religiones.

Al hablar del gesto religioso, en sentido propio, es obligado afirmar que ni escinde, ni separa el cuerpo del alma; muy al contrario, lo corporal y lo gestual es indicio y expresión del sentimiento íntimo y espiritual. Esto, naturalmente, tiene pleno sentido cuando el gesto religioso es auténtico, cuando no brota desde la rutina, desde el ritualismo carente de sentido, desde el desconocimiento. Porque a la religión sinceramente practicada se le pueden aplicar idénticos patrones que al resto de la actividad humana que emplea el gesto como expresión hacia fuera de lo sentido por dentro, siempre que el gesto sea veraz y no caiga en el vacío de la apariencia, sin nada detrás. La religión, vista como actividad humana, sigue los mismos patrones cuando emplea los gestos y los convierte en gestos sagrados.

Hay dos casos especiales, que no se pueden llamar con propiedad excepciones. El primero es el que se produce en el hinduismo, con la práctica difícil del yoga. En él, la ausencia de gestos, de movimientos, de expresión está encaminada a que el alma (karhna) se haga con el control absoluto del cuerpo (valorado como cárcel del espíritu); este control llega hasta extremos inverosímiles como la ausencia de dolor, el control de la respiración, de los latidos, de la temperatura voluntariamente regulada, de los movimientos espontáneos o reflejos). De este modo, el cuerpo inexpresivo, aparentemente en estado vegetal, no refleja la compleja actividad mental que se produce.

La otra situación especial es la que tiene lugar en el vudú y en las religiones animistas, en las que, al menos en ocasiones, el espíritu deja de lado (no se me ocurre otra expresión mejor) al cuerpo cuando entra en trance, en éxtasis. El agotamiento somático que se produce refleja la actividad mental que ha tenido lugar, pero de una forma inducida (sugestión, autosugestión), o provocada por productos psicotrópicos que desencadenan una actividad exuberante, de la que el cuerpo no es reflejo ni expresión controlada.

Prescindiendo de estas situaciones especiales, el gesto religioso, el gesto sagrado, en sus múltiples manifestaciones, tiene en circunstancias normales una percepción corporal regular a través de los diversos sentidos:

- Por el oído: se perciben rezos, murmullos, silencio, música, convocatoria (por la campana o por la voz del muhecín).
- Por el tacto: se entra en contacto con objetos, imágenes, reliquias, posturas corporales.
- Por el gusto: se participa de las comidas sagradas, se comparten las ofrendas a la divinidad, se comparte (comulga) con otras personas que participan de la misma fe.

- Por el olfato: se percibe el olor del incienso, del perfume, de recintos específicos tanto cerrados como al aire libre.
- Por la vista: se captan las manifestaciones de la divinidad, o de las fórmulas culturales que lo representan; también se perciben a sus representantes (profetas, sacerdotes, magos o gurús). En ocasiones hubo ejemplos curiosos como cálices de cristal, por el deseo vehemente de poder ver la sangre de Cristo.

Es decir, todo el hombre, con sus recursos, pone en juego diversas posibilidades, que se expresan por medios de los gestos sacrales.

### El gesto cristiano

El gesto sacral cristiano tiene en común con el resto de las religiones una extensa base, imposible de desconocer. A pesar de la original y drástica ruptura con el judaísmo, del que se desprendió, los cristianos no han tenido más remedio que echar mano de expresiones comunes a cualquier religión, al alcance de todos los creyentes, aunque les han dotado, en el pasado o en el presente, de un sentido propio, como han hecho también los otros credos. El rechazo inicial de las formas judías fue superado lentamente y no sin problemas.

La segunda nota peculiar en el cristianismo es que, pese a la separación que he indicado, hunde sus raíces en el Antiguo Testamento, al que jamás ha renunciado –a pesar de las célebres antítesis entre Sinagoga e Iglesia–, por lo que no es posible hablar del cristianismo sin reconocer huellas sacrales y gestuales en el judaísmo. Es lo que sucede, en otro orden de cosas, cuando se perciben en el Islam evidentes rastros judíos y cristianos que remiten a las fuentes de que se surtió Mahoma.

La tercera nota es que, no de forma total, pero sí en ciertos aspectos centrales, el cristianismo se encuentra condicionado por los gestos y las palabras de Jesús de Nazaret, lo que crea una dependencia gestual (como ocurre también en los dogmas, en la moral o en la oración) de lo que Jesús realizó. Hechos como imponer las manos sobre los enfermos o los niños, gestos sacramentales en el Cena Última con sus Apóstoles, gestos de envío y de misión resultan jalones normativas para el cristianismo. Junto a ellos, sin contradicción ni reduccionismo, han hecho su entrada otros múltiples y numerosos gestos en armonía con los que se podrían considerar fundacionales. Unos y otros aparecen –dato común al resto de las religiones– preferentemente en la liturgia, así como en los sacramentales, acciones de la Iglesia de menor entidad que los sacramentos, y sin el papel central de éstos. La liturgia cristiana es, por tanto, el terreno que es preciso explorar.

La liturgia es acción, representación, aunque vaya acompañada y explicitada por palabras; en ocasiones, el acento puede gravitar sobre las palabras, el elemento oral, pero no es posible olvidar el otro aspecto de la acción. La liturgia no se queda en la mera oración mental, contemplativa, silenciosa, sino que pasa a ser expresión y manifestación del sentir de

la comunidad. El papel predominante del celebrante no impide reconocer que es la comunidad la que pone en acción unos determinados ritos, efectuados por los ministros correspondientes, y no sólo por el celebrante. La recuperación litúrgica promovida por el Vaticano II ha puesto de relieve la intervención comunitaria, por contraste con la celebración anterior al Concilio, que concedía primacía casi absoluta al celebrante.

En la liturgia cristiana existe –siempre ha existido– el riesgo de la congelación, de llevar a cabo tal o cual gesto vacío, ausente de sentido o de contenido. Pero la revisión camina precisamente por la recuperación de sentido vivo, más que por la mera recuperación de signos, o en la pura arqueología de las normas. La liturgia cristiana pretende que el gesto se una al espíritu con el que se llevan a cabo los ritos; si, además, éstos son debidamente realizados, explicados y percibidos, se dan las condiciones idóneas para que resulte una liturgia viva y real, superando el mecanicismo de la rutina.

El ateo Alfred Lorenzer publicó con ocasión de la feria de Frankfurt de 1981 el libro *Crítica del concepto psicoanalítico del símbolo*, en el que acusa a la liturgia cristiana, y a los editores de libros litúrgicos, de destruir los símbolos y los gestos de las celebraciones. Revisar, simplificar o recrear no equivale siempre a destruir.

El recorrido que voy a llevar a cabo por diversos elementos muestra, bien al contrario, la abundancia de gestos y ritos, con la consiguiente explicación; en algunos casos es reflejo escrito de algunos gestos del pasado, para que no se desdibuje en las brumas de la memoria los que fueron signos de expresividad religiosa.

### **Posturas**

Las posturas de la asamblea son signos de la unanimidad compartida por todos los creyentes, quienes se asocian físicamente a la celebración. Junto a las posturas colectivas, las que pueda llevar a cabo una u otra persona, pese a ser individuales, son realizadas ante la comunidad que se identifica con ellas. (Cibien, 921; OGMR, nº 20-21). Hay, sin duda, toda una carga simbólica en la justificación de las diversas posturas empleadas:

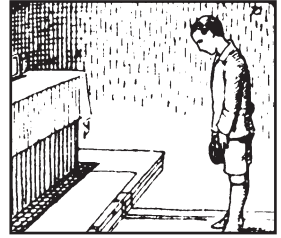


– **De pie:** constituye señal de respeto, de atención, de dinamismo (OGMR nº 35).

– **De rodillas:** gesto de arrepentimiento, veneración; oración personal o colectiva con sentido penitencial (p. ej.: rogativas).

– **Genuflexión:** respeto máximo, adoración (reforzada con el gesto de genuflexión doble, e inclinación de cabeza).

– **Inclinación de cabeza:** signo de reverencia, de acogida o aceptación (de una bendición). El *Bendicional* vigente señala la indicación “inclinaos para recibir la bendición” (*Bendicional*, 152), que resulta más cómodo que la antigua indicación “Flectamus genua” (“Arrodillémonos”) para una bendición o una oración solemne. Es un gesto frecuente, que en ocasiones se realiza casi de modo imperceptible.



– **Postrados:** signo de nulidad del hombre ante Dios; reservado para ciertos momentos solemnes como las órdenes. Antes se hacía al inicio de la celebración del Viernes Santo. Es un reflejo de una actitud constatada en la Biblia.

– **Sentados:** en situación de escucha de la palabra de Dios o de su comentario (homilía). No equivale a una actitud pasiva.

### **Gestos**

– **Señalar ciertos elementos** –normalmente con las manos–, por ejemplo, las ofrendas. En ocasiones, este signo de señalar, indicar, ha sido transformado en un gesto de hacer la señal de la cruz sobre las ofrendas, permaneciendo así hasta hoy. En la concelebración, los sacerdotes tienden ambas manos hacia el pan y el vino invocando al Espíritu Santo, y luego extienden la mano derecha en la consagración de cada una de las especies. Otras veces este gesto de señalar se ha ritualizado con excesiva rigidez, cuando se dice “El Señor esté con vosotros”, mientras se mantienen juntas las manos. Con anterioridad a la última revisión litúrgica, se producía el hecho ilógico de que mientras se decía “La paz del Señor esté siempre con vosotros” (“Pax Domini sit semper vobiscum”), el sacerdote hacía tres cruces sobre el cáliz, mientras permanecía de espaldas al pueblo y se eliminaba cualquier gesto que pudiera señalar a los presentes.

– **Veneración o respeto a las personas**, por su condición jerárquica (el diácono ante el obispo o presbítero), o por la función que desempeñan; suele manifestarse por la inclinación de la cabeza. Al pueblo se le saluda cuando se le incienso en la misa. También constituye el mismo gesto respetuoso hacia el cadáver con ocasión de las exequias. Con frecuencia las personas que leen alguna lectura hacen este gesto hacia el libro de las lecturas.

– **Orientación hacia un punto determinado**, como consecuencia de la importancia que se atribuye a lo que en él se realiza. Así, los concelebrantes se orientan hacia el Evangelio cuando es proclamado. También se aproximan y orientan hacia el altar en el transcurso de la plegaria eucarística. Cuando hay una procesión en el interior de la iglesia (p. ej.: el viacrucis), la orientación de los asistentes se vuelve hacia donde está la cruz, en su desplazamiento por el templo. También se produce en el traslado del Santísimo al monumento el Jueves Santo, a continuación de la celebración de la Eucaristía. Otra muestra bien diversa de orientación, de posición, es que en las exequias de un sacerdote el cadáver es colocado con la cabeza hacia el altar, mientras que en las de los seglares son los pies los que están más cerca de él.

– **Respeto excesivo**, casi exagerado, que consiste en no tocar con las manos objetos notoriamente relevantes, por ejemplo, la custodia se sostiene normalmente con un paño en las manos, puesto sobre los hombros (humeral). En el pasado, no se tocaba con las manos la hostia por parte de los fieles que comulgaban (y no pocos quebraderos de cabeza creaba especialmente a los niños no tocarla con los dientes, una vez que habían comulgado). Otra muestra de este respeto extremado es la utilización de un paño que tapara el cáliz (cubre-cáliz), o de una bolsa que contuviera los corporales (bolsa de corporales); aún hoy se aconseja que el cáliz esté cubierto antes de utilizarlo (OGMR, nº 118). Otra muestra es el velo que cubría el copón, así como el otro velo que, situado en el interior del sagrario, hurtaba las miradas una vez que se abría la puerta.

Muestra inequívoca del exagerado respeto era que, tras la consagración, el sacerdote uniera los dedos pulgar e índice, para que no se cayera o perdiera alguna partícula del Cuerpo de Cristo adherida a su piel. (Todavía hay quien lo hace, a la vieja usanza). En esa misma línea hay que situar la norma de que, tras la comunión del sacerdote con el Cuerpo de Cristo, pasara varias veces la patena por los corporales, para recoger la más mínima partícula, y que no se profanara. Otra manifestación, del pasado remoto, consistía en que a los confirmados, ungidos en la frente, se les ponía durante unos días una venda en ella para que el crisma no fuera tocado, ni involuntariamente diseminado por otros objetos al entrar en contacto con el mismo. También pertenecen al pasado los dos gestos paralelos de no tocar con las manos ni el báculo ni la mitra del obispo cuando debía prescindir de ellos.

– **Extender las manos**: normalmente tendidas, así como los brazos, o también levantadas, alzadas, como un gesto muy espontáneo de súplica (incluso de súplica no cristiana o ni siquiera sagrada, sino meramente profana). La espontaneidad del gesto hace que ni siquiera valga la pena rastrear su origen y su presencia en la liturgia cristiana. Sí vale, por el contrario, destacar que en el pasado, se había ritualizado el gesto de manera que, quizá para controlar excesos y aspavientos, se concretaba que las manos extendidas no llegaran más allá de la anchura del pecho o los hombros de celebrante. Igualmente vale la pena subrayar que en la actual concelebración, en un momento en que intervienen sucesivamente los dos celebrantes que están junto al presidente, cada uno de ellos extiende sus manos mientras recita la parte correspondiente, mientras el resto de los concelebrantes juntan las suyas. Pero todos extienden sus manos en el resto de la plegaria eucarística, así como en el Padrenuestro.



– **Juntar las manos**: gesto entendido como un deseo de evitar la dispersión, la distracción, a la vez que una muestra de compostura y señal de concentración en la acción sagrada. A las personas asistentes, especialmente a los niños, se les permitía que entrecruzaran las palmas con los dedos; sin embargo, al sacerdote se le prescribía que debían estar juntas

las palmas con los dedos extendidos, y los pulgares entrecruzados con el derecho sobre el izquierdo. En el actual *Bendicional*, cuando la bendición la lleva a cabo un laico, se prescribe que la realice con las manos juntas, a diferencia de las manos extendidas, cuando la ejecuta un sacerdote.

Hay quien ha visto el origen de este gesto en la conducta de los prisioneros con las manos atadas, suplicando clemencia. Quizá no sea preciso buscar un origen semejante –aunque sea, en verdad, espontáneo– porque es más espontáneo y habitual el gesto de los niños en multitud de ocasiones.

– **Imposición de las manos:** tiene un sentido plural que va desde la emisión y comunicación de un don divino (en la confirmación, el orden, la penitencia o la unción de enfermos), a la participación colegial (en la concelebración), o al signo de envío para una misión (envío de misioneros). En el caso de la imposición de manos en el sacramento del orden, en el diaconado es sólo el obispo quien impone las manos; en el presbiterado, además del obispo, todos los sacerdotes participantes, y en el episcopado los obispos presentes.

– **Bendición:** ésta podría ser únicamente con palabras, puesto que, básicamente, y de modo primario, se trata de ben-decir (de decir bien, *bene dicere*) a Dios por sus manifestaciones sobre los hombres. En esta línea, el gesto es el de alzar las manos, que acabamos de ver. El otro tipo de bendición, que se ha “apropiado” de la expresión, consiste en bendecir objetos, personas, o lugares, para que descienda sobre ellos la acción benéfica de Dios. También en este caso podría ser perfectamente válido el empleo exclusivo de las palabras en forma de súplica u oración. Pero el *Bendicional* actual prescribe que el sacerdote tenga las manos extendidas y el laico juntas. Además, a la bendición suele ir unida la señal de la cruz sobre el objeto bendecido, al invocar el nombre de las tres personas de la Trinidad: “... en el nombre del Padre, y del Hijo y del Espíritu Santo”. Cuando se realiza la bendición de forma solemne, si quien realiza la bendición es sacerdote, hace una cruz simple, pero si es obispo el gesto se modifica en una cruz triple. Importa señalar que este empleo de la cruz es un signo tardío, procedente de África en el siglo III, como consecuencia de que el mundo romano rechazaba el uso de la cruz, en recuerdo de la muerte cruel de los ajusticiados en ella. Con posterioridad, la posición de la mano y los dedos de quien bendecía (representaciones del románico y gótico) consistía en que estuvieran extendidos los dedos pulgar, índice y corazón, y plegados el anular y el meñique. Tres dedos extendidos como signo trinitario, que hoy ha perdido la fuerza gestual que tuvo en el pasado.



– **Protección:** también a la cruz se le asigna este papel de protección respecto del mal, polarizado en el pecado, y, sobre todo en el demonio, como origen indiscutible del mal. Así sucede en el caso de los exorcismos, junto con el empleo del agua bendita, con el mismo poder de protección que se asigna a la señal de la cruz. Las leyendas o enseñanzas sobre

el efecto benéfico de la cruz, considerada simplemente como objeto sagrado, la sitúan muy cerca de la bendición, y, combinada con el agua bendita, era utilizada en el pasado (en el presente ha dejado de ser utilizada por razones higiénicas, además de otros motivos) en la pila del agua bendita a la entrada de la iglesia, para que el demonio no superara esa doble barrera y permaneciera en el exterior, sin molestar a los asistentes al templo.

– **Identificación:** por medio de la señal de la cruz que realiza una persona. Otra modalidad –siempre que no sea simple moda– es llevar la cruz sobre la ropa o al cuello, en cuyo caso no se trata de un gesto realizado, sino de un objeto portado. El cristiano hace sobre sí mismo la señal de la cruz; cuando se trata de una sola (santiguar) desde la frente al pecho y luego a los hombros, y cuando se trata de tres, en la frente, boca y pecho. Aunque aún no sea cristiano, también se hace la señal de la cruz al catecúmeno, incluso niño, como signo de aproximación a la fe cristiana que recibirá, como acogida en la comunidad.

– **Aprecio y valoración:** entre los gestos realizados para esta expresión, está el beso. Antiguísimo en sí, la liturgia cristiana asume su sentido más obvio de aprecio en el beso que se realiza al altar, o el que se deposita en el libro de los evangelios. El mismo gesto se emplea en la Adoración de Cristo en la cruz el Viernes Santo, en la veneración a la imagen de Jesús niño en los días de Navidad, o en el aprecio a las reliquias. En el pasado también se empleó, más ritualizado y menos espontáneo, con el beso al portapaz, con que se deseaba la paz a los presentes; recientemente, este antiguo gesto se ha recuperado, ha perdido el envaramiento de besar un objeto para desear la paz a las personas próximas, mediante un beso, un abrazo, estrechar la mano o un gesto de aprecio hacia ellas, si hay una cierta distancia. El beso del inicio de la celebración al altar denota la singularidad que tiene y el valor que se le otorga como lugar de la eucaristía; y, en similitud de condiciones, el beso al Libro de los Evangelios, al proclamar éste, manifiesta el aprecio que se concede a la palabra de Jesús.

– **Poder santificador:** expresado en el pasado por medio del soplido. Se llevaba a cabo al acoger al catecúmeno –niño o adulto– en la iglesia, y se soplaba sobre él para que se retirara el demonio y dejara lugar al Espíritu Santo. Con idéntico sentido se mantiene su uso en los exorcismos, de los que forma parte.

– **Reiteración, como subrayado:** no es frecuente, aunque tampoco desconocida. El gesto más notorio es el de golpearse tres veces el pecho al recitar el Yo Pecador (la repetición procedía de la versión latina “*mea culpa, mea culpa, mea maxima culpa*”; se ha conservado en la versión castellana; ha desaparecido totalmente de la versión inglesa, y se ha modificado en la francesa: “*oui, j’ai vraiment péché*”). Desapareció el gesto, que volvía a hacer el sacerdote, antes de comulgar, cuando recitaba para sí mismo el “Cordero de Dios...” también con tres golpes de pecho. Otra forma de reiteración, el Viernes Santo, consiste en mostrar tres veces la imagen de Cristo en la Cruz antes de proceder a adorarle (reforzado, además, por el gesto teatral de ir progresivamente descubriendo la imagen que se presentaba tapada al comienzo); también en la Vigilia Pascual se muestra en alto por tres veces el cirio pascual, que representa a Cristo resucitado, y del que tomarán su luz los fieles, portadores de velas. Al proclamarse el Evangelio se hace triple señal de

la cruz en la frente, boca y pecho (conocida como “signar”), para diferenciarla de la cruz simple de otros momentos.

– **Petición, súplica:** se lleva a cabo por medio de la elevación de los ojos hacia lo alto. El sacerdote celebrante lo hace antes de la consagración siguiendo la pauta del texto litúrgico –que no evangélico, que sólo dice que “*dio gracias*”– y eleva los ojos. El texto evangélico señala que en la multiplicación de los panes “*levantó los ojos al cielo, pronunció la bendición, partió los panes...*” (Mc., 6, 41), pero no consta en el relato de la institución de la Eucaristía. En cambio, con la misma intención de súplica se prescribía en la liturgia aún no revisada en la presentación de las ofrendas, como gesto en petición de la benevolencia divina.

### ***Gestos acompañados de diversos elementos***

Los que han aparecido hasta ahora son gestos simples, realizados con una u otra parte del cuerpo, aunque en algún caso conste el refuerzo de algún elemento material. Sin embargo, esta utilización de elementos amplía el gesto, o perfila su sentido. Además, en alguna ocasión, es precisa la explicación oral porque ni siquiera el empleo de un elemento (aceite) es suficiente para diferenciar, por ejemplo, la unción catecumenal (previa al Bautismo) de la unción crismal (posterior a él).

Es preciso añadir que los elementos empleados, pueden sagrados, consagrados, bendecidos –o que lo van a ser en ese momento–, o simplemente, que permiten hacer un gesto más elaborado y expresivo que la simple acción corporal.

La enumeración de diversos elementos no trata de repetir lo ya enunciado, sino ampliar, prolongar y detallar una riqueza gestual notable.

– **Agua:** con ella se lleva a cabo el Bautismo, por efusión o por inmersión, lo que supone en cada caso la modificación del movimiento corporal (e incluso de la posición de quien bautiza y de quien es bautizado), sin que cambie el sentido que se pretende. Es bueno recordar la existencia de piletas bautismales en iglesias tardorromanas o visigóticas.

Con agua también se lleva a cabo el signo del “asperges”, como recuerdo pascual de la incorporación a la Iglesia por el Bautismo, en dos momentos, en la Vigilia Pascual, si no se llevan a cabo bautizos, y en los domingos que siguen a la fiesta de Pascua, al inicio de la misa.

Igualmente con agua –agua bendita– se llevan a cabo múltiples bendiciones (campos, animales, casas, medallas, personas...) en un gesto que tiene una referencia tangencial al bautismo (aunque nadie bautizaría un perro, por ejemplo), y una resonancia de purificación de cualquier mal, en la línea del exorcismo.

Otro gesto más que se sirve del agua es el lavatorio de las manos; éste es funcional y necesario después de la imposición de la ceniza, y después de haber empleado el aceite para la unción de varias personas; fue necesario cuando, en el pasado, la entrega de ofren-

das dejaba suciedad en las manos del sacerdote que las recibía. Pero ha dejado de ser funcional, para convertirse en mero símbolo de limpieza espiritual, cuando el celebrante tiene ya las manos limpias, por lo que ha pasado a ser discrecional.

– **Aceite:** Se emplea para numerosas unciones, que ordinariamente se hacen no sólo impregnando de aceite, sino además realizando el signo de la cruz. Su empleo aparece en la unción catecumenal, previa y preparatoria del bautismo; en la unción crismal de los que ya han sido bautizados (en la “crisma” o coronilla; “fulano se ha roto la crisma”); en los confirmados; en los ordenados (no en el caso de los diáconos, pero sí en el de los sacerdotes y obispos); y en la unción de enfermos, que, tras la revisión conciliar, recuperó su nombre genuino en lugar del lúgubre de extremaunción.

En la ordenación episcopal, el ordenado es ungido en la cabeza, conectando con una rancia tradición judía, que ha asumido la Iglesia. Al sacerdote se le unge en las palmas de las manos.

– **Pan y vino:** Para la celebración de la Eucaristía. A lo largo de la misma se llevan a cabo con estos elementos una serie de gestos y acciones simbólicas como la ofrenda de los mismos; la consagración; la veneración o adoración cuando los muestra, elevados a los asistentes reclamando su atención, y luego cuando el sacerdote hace ante ellos genuflexión; la elevación de ambos conjuntamente al término de la plegaria eucarística, como elemento aglutinante de la oración de la comunidad; la comunión en que se comparte la comida (y en casos determinados también la bebida). Un gesto prescrito es la fracción del pan (que dio nombre a toda la celebración), y junto a él, otro gesto de escaso valor funcional, meramente simbólico, el depositar un fragmento de la hostia en el vino consagrado para significar la unión sacramental.

A quien recibe la comunión se le muestra el cuerpo de Cristo inmediatamente antes de que lo reciba, con las palabras “El cuerpo de Cristo”, y él responde con el “Amén” y frecuentemente con una leve inclinación respetuosa de la cabeza.

Al sacerdote recién ordenado se le entregan el pan y el vino como instrumentos de su principal quehacer al frente de una comunidad, así como la estola y casulla, vestidura que utilizará en la celebración de la eucaristía.

– **Unión de las manos de los esposos:** La indicación expresa a entrelazar sus manos precede a la manifestación de su libre consentimiento. La palabra y el compromiso manifestado se refuerza con el gesto de las manos unidas, expresión de amor y unidad.

– **Anillos:** Es un elemento casi de valor universal para las culturas de todos los lugares y tiempos como expresión de la unión matrimonial (se utiliza incluso fuera del ámbito sagrado, en el civil). La recíproca imposición, precedida de la bendición –en la Iglesia– refleja el mutuo compromiso.

– **Monedas, en forma convencional de arras:** Su pasado remoto indica una verdadera compra-venta de la esposa; pero la remodelación romana estipuló un precio igualitario para to-

das las mujeres, sin diferencia. El gesto de la entrega de las monedas, recordatorio de la dote que se pagaba realmente, ha sobrevivido como gesto simbólico; éste puede ser una entrega recíproca; o puede sustituirse ventajosamente por un intercambio de regalos.

– **Ramos:** Empleados por antonomasia en el Domingo de Ramos, con los dos gestos complementarios de la bendición de los mismos y de la procesión que le sigue. En ocasiones también se emplean ramos para la aspersion del pueblo (en lugar del hisopo). Y había una práctica de colocar el ramo bendecido en la ventana o balcón para proteger la casa de las insidias y asechanzas demoníacas. Además, una norma (?) o simplemente un uso era el de quemar los ramos del pasado año, para obtener con ellos la ceniza para el Miércoles de ceniza siguiente: al fin y al cabo, se trataba de ramos bendecidos, y no era cuestión de malbaratar la bendición desechándolos como inútiles. En algunos casos la posesión de los ramos parece rozar la magia, como el hecho de llevárselos (¿robarlos?) de la Iglesia, incluso antes de ser bendecidos, y sin quedarse o permanecer en la celebración. (¿Son mejores o proporcionan algo especial por el hecho de provenir de la iglesia?).

– **Ceniza:** Empleada como signo de penitencia, en el miércoles que se apropia con toda razón de ese nombre. En una denominación medieval, llegada hasta finales del siglo xv, también se le llamaba “miércoles corvillo”: quedaban tiznados aquellos a quienes se había impuesto abundante cantidad de ceniza, previamente bendecida. Resulta curiosa una inusitada demanda actual de ceniza, incluso en alejados de la práctica creyente, como vestigio mágico (?) de algún atávico miedo o cargo de conciencia.

– **Cruz:** Además de ser ejecutada en formas varias (sobre uno mismo, sobre otros, en las bendiciones,...), la cruz, como objeto, abre las procesiones, se sitúa en el presbiterio (si no hay otra fija) durante la celebración, es identificadora de cada parroquia, que posee una cruz parroquial lujosamente adornada, y que es reconocida por los miembros de la parroquia, por los vecinos. También se empleaba la cruz, el Domingo de Ramos, al término de la procesión en la proximidad de la iglesia, para golpear con ella la puerta que había sido cerrada, a fin de que ésta fuera abierta para el ingreso de los componentes de la misma.

– **Ropa:** No me refiero a las ropas litúrgicas que podrían ser objeto de otro examen por su forma, diseño, color, uso... Centrados en el gesto que se sirve de objetos, se emplea la imposición de una ropa de color blanco al recién bautizado, como expresión de la limpieza y purificación bautismal. El gesto del pasado remoto con la inmersión en la pileta, consistía en la imposición de una túnica blanca, que ocho días después se sustituía por otra de color más sufrido, pues la blanca se había ido ensuciando (*Dominica in albis deponendis*).

– **Velas:** También es signo bautismal, de la participación en la luz de Cristo (Jn., 9, 5). La entrega de la vela encendida significa el deseo de que se conserve ardiente y viva la vida cristiana recibida. Como recuerdo del pasado bautismo, se emplean de nuevo en la vigilia pascual anual para expresar la participación de la luz del cirio que simboliza a Cristo. Esa luz de una vela bendecida tenía también, según antiguas creencias, un poder para evitar males en las tormentas, en la caída de rayos, por lo que eran llevadas a casa y guardadas para la ocasión. El mismo o parecido poder se atribuía también a las velas presentadas u

ofrecidas en el día de las Candelas (2 de febrero), si bien la indicación evangélica de las ofrendas de María en el templo de Jerusalén no consistía en velas. Con sentido reverencial hacia la cruz, a la vez que no desprovisto de sentido funcional de iluminar el camino, los ciriales (o su variante de faroles) acompañan la cruz procesional; también están junto al altar, para posibilitar en el pasado (en el presente, si falla la luz eléctrica) que el celebrante prosiga la lectura.

La utilización medieval reclamaba velas para las iglesias como una aportación necesaria para asegurar la iluminación de un espacio público. Esto ha pasado de un hecho funcional a un gesto desvirtuado, en ocasiones sustituto de lo legítimamente religioso, consistente en encender una vela, ante una imagen o lugar sacro para que sea la vela quien recuerde a la divinidad la petición del creyente mientras dure encendida. Gigantescos lampadarios recaudatorios han transformado iglesias cristianas en templos próximos al budismo. Y la extensión laica lleva a depositar velas en lugares de atentados, accidentes, tragedias, como memoriales, velatorios, invocaciones inconcretas a algún anónimo ser superior...

– **Reliquias:** Asunto vidrioso donde los haya, que, como es sabido, fue objeto de ansia desmedida y falsificación en el Medioevo, de desprecio por parte de los luteranos, y de reafirmación visceral por parte de los católicos (especialmente los jesuitas). La veneración de reliquias, paralela a lo litúrgico, en ocasiones oscurece la propia liturgia para asumir un protagonismo que se aproxima a lo fanático (sangre de San Gennadio, sábana “santa”,...). Incluso con la revisión crítica reciente y la retirada de algunas absurdas, improcedentes, o simplemente ridículas, la veneración, el beso, la posesión, la visión de tal o cual reliquia era y es objeto de manifestación religiosa, con el gesto reverencial del beso.

– **Imágenes:** También objeto de disputa entre cristianos (iconoclastas, luteranos), y de reafirmaciones serenas, son motivo de recuerdo y memoria visual (la Biblia de los analfabetos). Por lo mismo, son ocasión de veneración. Pero en los casos que rayan el fanatismo, una imagen determinada es más valiosa que la propia acción litúrgica y sacramental. Se le atribuyen poderes taumatúrgicos casi absolutos, y se centra en ellas un “culto” desmedido, próximo a la magia (escasamente comprometedor para la persona, que consiste en llevar a cabo un rito preciso en una fecha o en un lugar señalado). Así, besamanos, besapiés, imágenes con leyenda propia, imágenes replicadas para obtener su favor en casa, en una medalla, llavero o alfiler de corbata,...

– **Sal:** Era utilizada antes en el bautismo, como parte de la preparación –por el uso que había tenido la sal en la conservación de los alimentos– para que se conservara lo aprendido durante el catecumenado, o para que –por su sabor– los catecúmenos apreciaran el buen sabor de Cristo, desechando otros sabores y otras propuestas tentadoras.

– **Saliva:** También formó parte del proceso de preparación bautismal. Rememoraba un gesto de Jesús (Mc., 7, 33) de mojar con ella a un sordo a quien curó. Las exigencias higiénicas desecharon el empleo de este elemento, utilizado durante siglos. En ese caso se prescribe que, si se prescinde de la saliva, se puedan tocar los oídos y boca de quien será bautizado, en recuerdo de la expresión aramea de Jesús: “Effetha” o “Effatha”, que significa “Ábrete”.

– **Perfume:** Además de ser empleado para sanear ambientes cargados, o disimular olores molestos en las iglesias (recintos cerrados), también son empleados para mezclarlos con el aceite que se emplea en las unciones ya señaladas antes. Esos perfumes, variables en función de la disposición de cada lugar, son utilizados en la denominada “misa crismal”, porque en ella se lleva a cabo la bendición del crisma, y los óleos de catecúmenos y enfermos que serán empleados en los respectivos sacramentos.

– **Incienso:** Tomado como préstamo de las cortes asiáticas, el culto –no sólo cristiano– lo empleó y emplea por su potente olor, y por el simbolismo del tenue humo que asciende al cielo. Textos del *Apocalipsis* (Ap., 8, 3-4), por ejemplo, se hacen eco de la idea para describir una liturgia celestial. De ahí que no resultara difícil su empleo en las celebraciones, aunque, dado el abundante empleo en cultos idolátricos, la introducción en el culto cristiano resultó tardía. Se inciensan las ofrendas para la Eucaristía, la Cruz como señal de veneración hacia Cristo, las personas por el hecho de ser imagen de Dios y miembros de la Iglesia; también se inciensan, como signo del respeto a la persona, los cadáveres en las exequias.

– **Evangelario, o Libro de los Evangelios:** A diferencia del resto de las lecturas, la palabra del mismo Jesús transmitida en el Evangelio siempre ha gozado de una preferencia lógica. Por eso, el libro es llevado procesionalmente al comienzo de una celebración solemne; depositado sobre el altar, de nuevo es portado en una procesión desde allí al ambón para proceder a la lectura del Evangelio. Como símbolo de Cristo, cuyas enseñanzas recoge, el libro es rodeado de signos reverenciales (ciriales), es incensado, es signado con la cruz al comienzo de la lectura, es besado por el celebrante una vez se ha proclamado el evangelio, y se hace la cruz de bendición con él al final de la lectura. También se emplea en otro gesto, a la hora de la ordenación episcopal, para ponerlo sobre la cabeza del ordenado con la intención de expresar que sus enseñanzas han de estar presentes en su pensamiento; después de ser ordenado, se le entrega para que se sepa responsable de la difusión del evangelio. Igualmente se le entrega al diácono, ministro que tiene como función propia su proclamación en la Liturgia. Finalmente, en las exequias de un sacerdote, se deposita sobre su ataúd a la vez que se indica que fue en vida responsable de difundirlo entre los cristianos.

– **Casulla y estola:** Como vestidura litúrgica, se le reviste al sacerdote con la casulla cuando acaba de ser ordenado, como ya indiqué. Es signo externo, visible, del sacramento recibido; antes, la estola, que llevaba cruzada sobre el pecho, como ordenado de diácono, es desplegada cayendo recta desde los hombros. Como también señalé, la casulla es depositada con el evangelario sobre el ataúd del sacerdote, recordando que con ella se revisió en las celebraciones que presidió.

– **Anillo, báculo y mitra:** Son complementos de la ordenación episcopal, que se entregan inmediatamente después de la ordenación, como signos visibles de la nueva situación en que se encuentra el ordenado, que entra a formar parte del colegio episcopal. Las tres insignias, con posterioridad, son utilizadas por los obispos de modo ordinario en el desempeño de su función.

– **La estola y la dalmática:** Se le entregan al diácono como distintivos de su ministerio. La estola cruzada sobre el pecho, desde el hombro izquierdo al costado derecho le distingue del presbítero. Mientras éste lleva la casulla, el diácono porta la dalmática, de mangas sobrepuestas y con frecuencia no cerradas por abajo, que le diferencia del presbítero.

– **La unión de manos del sacerdote y del obispo:** Así como los esposos unen sus manos a la hora de expresar su compromiso, el sacerdote, una vez ordenado, promete obediencia a su obispo. Para ello, el obispo coge entre sus propias manos las del sacerdote a la vez que se lleva a cabo la promesa de obediencia. Es la fuerza del compromiso directo, expresado con el gesto directo y cálido de contacto mutuo.

– **Las letras alfa y omega:** principio y fin del alfabeto griego, a las que alude el *Apocalipsis* (Ap., 1, 4), constituyen en ocasiones un mero adorno. Otras veces, sin embargo, forman el trazado de un gesto, como es el caso de la consagración de una iglesia, y la unción del nuevo altar. También constituyen un adorno, que puede ser convertido en gesto en el Cirio Pascual, al bendecirlo en la Vigilia de Pascua.

– **La cruz que se entrega a los misioneros:** El gesto propiamente dicho es la imposición de manos, como signo de la misión que se les confía, y que puede ser, además, anunciada de palabra; pero otro gesto complementario es la entrega de una cruz, que refuerza el carácter de ir a anunciar a Cristo crucificado.

– **Rosario:** En su forma más económica y primitiva era una simple cuerda con nudos, elaborada después con algo más de artesanía. De una u otra manera, se utiliza en el cristianismo desde el siglo XII para la recitación de las avemarías del rosario, como también se emplea en el islam otro instrumento parecido para llevar la cuenta de las oraciones recitadas de memoria y no alterarlas. El gesto de ir pasando las cuentas a la vez que se desgranaban las oraciones une la acción con la palabra.

– Como excepción a lo precedente, en que se emplea algún objeto o instrumento, no es posible olvidar **la bendición de la mujer después del parto**. No es válido decir que ella sea un instrumento, pero no se emplea ninguno en particular. Muchas mujeres cristianas lo hicieron a imitación de María, que lo hizo siguiendo lo prescrito en la Ley Judía, pero desconocían el motivo. Éste hay que buscarlo en Lv., 12, 2-6, que estipulaba las reglas de purificación judías. Hoy, carente de sentido, se ha dejado de realizar, sustituido ventajosamente por la acción de gracias del padre y la madre en el momento del Bautismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BAYET, J. *La religión romana*, Madrid, Cristiandad, 1984. (Título original: *Histoire politique et psychologique de la religion romane*).
- BOSCIONE, F. *Los gestos de Jesús. La comunicación no verbal en los evangelios*, Madrid, Narcea, 2004.
- CIBIEN, C. *Gestos*, en D. Sartore, A. Triacca, J. M. Canals, *Nuevo diccionario de liturgia*, Madrid, San Pablo, 1897, 912-929.
- COMISIÓN EPISCOPAL DE LITURGIA, *Bendicional*, Madrid, Coeditores Litúrgicos, 1986.
- COMISIÓN EPISCOPAL DE LITURGIA, *Ordenación general del misal romano*, Madrid, Coeditores Litúrgicos, 2005 (=OGMR).
- ELIADE, M. *Tratado de historia de las religiones*, I, Madrid, Cristiandad, 1974.
- ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- LORENZER, A. *Crítica del concepto psicoanalítico del símbolo*, Ed. Amorrortu, 1982.
- MARTIMORT, A. *La Iglesia en oración*, Barcelona, Herder, 1964.
- SCHMITT, J.-C. *Los gestos de oración en el Occidente medieval*, en [www.terra.es/personal/javierou/con-gestos.htm](http://www.terra.es/personal/javierou/con-gestos.htm).
- VAGAGINNI, C. *Sentido teológico de la liturgia*, Madrid, BAC, 1959.

# De la “Ínsula Barataria” a la “República de los Cocos”

(Voz e ingenio de una modernidad fronteriza)

**Susan Campos Fonseca**

Universidad Autónoma de Madrid



Este ensayo pretende realizar un acercamiento a la proporción "voz-ingenio"<sup>1</sup> en relación a la condición humana, donde lo humano y lo cómico confluyen en lo que José Bergamín llamó *razón disparatada*, razón que puede ser posible como *logos fracturado*, como cerco que no es ni lo "propiamente dentro" ni lo "propiamente fuera"<sup>2</sup>, porque el ser humano se ve obligado, a fuerza de necesidad, a vivir en una fractura desde la cual toma "conciencia de sí" como dis-par, ex-céntrico, y dis-tracto. Ya lo mencionó el escrito francés Jean-Marie Gustave Le Clézio cuando señaló cómo la "conciencia de sí mismo" puede venir tanto de la razón, la pasión o misticismo, como del poder de lo cómico<sup>3</sup>.

Por esta razón el título de este ensayo propone un especie de "genealogía moral" a través de la cual podemos seguir el rastro de esa proporción "voz-ingenio", desde Sancho Panza, pasando por Charlot y llegando a Cantinflas. Rastro cuyo tiempo responde a un relato cinematográfico visto desde la recepción moderna de la novela de Cervantes<sup>4</sup> y, por qué no, desde la protoilustración del *Siglo de Oro* que manifiesta<sup>5</sup>. Creando así un "caldo de cultivo" donde el discurso político del humanismo moderno, presente en Charlot y Cantinflas, toma un carácter "quijotezco", o más bien, de "Sancho quijotizado" en el sentido de Unamuno. Pero esta visión no es nueva, el mismo Le Clézio ya la señala cuando escribe:

"Don Quijote es ridículo hasta el punto que nos emociona. Y Sancho Panza, cuando unos retorcidos bromistas le engatusan haciéndole creer que se ha convertido en gobernante de Barataria, consigue que el lector se ponga de su lado al

<sup>1</sup> Este ensayo es el resultado de la conferencia leída en el IV Simposio de Patrimonio Inmemorial "La Voz y el Ingenio" (2008), celebrado por la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid y el Centro Etnográfico Fundación Joaquín Díaz de Uruña. Asimismo, se enmarca en el curso "El Quijote en el pensamiento filosófico", dirigido por el Dr. José Luis Mora en el programa de doctorado en Pensamiento Español e Iberoamericano de la Universidad Autónoma de Madrid.

<sup>2</sup> Según entrevista con el Dr. José Luis Mora, 6 de mayo del 2008.

<sup>3</sup> Clézio Le, J.M.G.: "Don Quijote y Sancho Panza cada Día", en *Don Quijote alrededor del mundo*, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005, p. 105.

<sup>4</sup> A este respecto, debe aclararse

que esta es una lectura hermenéutica que intenta dialogar con el texto de Cervantes, diálogo que no deja de ser una lectura diacrónica "desde el siglo XXI", y desde la recuperación continuada de *El Quijote* como sujeto literario-histórico y metafórico.

<sup>5</sup> A este respecto Carlos Martínez Shaw en su artículo "La renovación ideológica" (*Ilustración Española*), señala: "La renovación de la cultura española hunde sus raíces en el siglo XVII y sus frutos perduran hasta los primeros decenios del siglo XIX. En tan dilatado espacio de tiempo, las formas culturales ilustradas sufren un proceso de creación, maduración, perfeccionamiento y disolución que ha movilizad a los historiadores sobre el tema académico de la cronología y las etapas de la Ilustración en España. Retomando otras clasificaciones

anteriores, más imperfectas por no contar con los elementos alumbrados por la reciente investigación, la periodización propuesta por Antonio Domínguez Ortiz parece responder a grandes rasgos al estado actual de nuestros conocimientos, distinguiendo cuatro generaciones: los novatores, la generación filipina-fernandina, la Ilustración madura y la generación liberal que conoce la Revolución Francesa y las Cortes de Cádiz. En efecto, siguiendo este esquema podemos hablar, para subrayar mejor las líneas de continuidad, de una protoilustración, una Ilustración temprana, una Ilustración madura y una Ilustración en disolución". Disponible en: [www.artehistoria.jcyl.es/histesp/contextos/6811.htm](http://www.artehistoria.jcyl.es/histesp/contextos/6811.htm) (consultado el 21/05/2008).

mostrarse más generoso, más lúcido y más hábil que ningún político. A nuestros ojos, los dos crean su humanismo como ningún filósofo ha sido capaz de hacerlo. Nos demuestran qué significa ser un hombre en este mundo peligroso y cínico. Podemos reconocernos en ellos, pues es el mismo mundo el que nos rodea en la actualidad, y nuestra libertad, nuestra conciencia y nuestra supervivencia están en juego del mismo modo que en tiempo de Cervantes”<sup>6</sup>.

Las palabras de Le Clézio nos ayudan a identificar la existencia de un discurso humanista (en sentido moderno), en estos “payasos” convertidos en “*Su Excelencia*”, cuyos anales parecen emerger como una crítica al *ethos* político a través de lo cómico. Siguiendo ese rastro, este ensayo se acercará al Sancho Panza de Miguel de Cervantes, quien como gobernador de la “Ínsula Barataria” es voz del humanismo, la periferia y la modernidad; pasando por el reconocido discurso de Charles Chaplin en su película “*El Gran Dictador*” (1940); hasta llegar a la voz del cómico mexicano Mario Moreno “Cantinflas”, quien, en la película *Su Excelencia* (1967), realiza una disección crítica de su tiempo a través del famoso discurso ante la “Asamblea Internacional” como Excmo. Embajador de la “República de los Cocos”, discurso cuyo sentido de la comedia planteó problemas y soluciones todavía vigentes en la continua crisis política contemporánea internacional.

Ahora bien, hemos iniciado planteando la proporción “voz-ingenio” en relación a la condición humana, donde lo humano y lo cómico confluyen en lo que el polémico ensayista, poeta y dramaturgo español José Bergamín (1895-1983) llamó *razón disparatada*. Y en este sentido, nos referimos específicamente a su sentencia:

“... todos llevamos en la frente una cruz de ceniza, un *memento homo*, que nos dice: *recuerda hombre que eres disparate y en disparate te has de convertir*”<sup>7</sup>.

Esta sentencia inquieta profundamente, más aún cuando se pretende realizar un viaje desde la Ínsula Barataria hasta la República de los Cocos, con la pretensión de escuchar el discurso de Su Excelencia el “payaso”, el “cómico”, quien problematiza y pregunta con su “voz e ingenio” por la condición humana.

Voz e Ingenio se establecen así en un lugar fronterizo, entre razón y locura, desde el cual se mueve el payaso en su parodia del pensar, del construir, y el habitar ese lugar oscuro que somos nosotros mismos. Ya lo expuso la filósofa española María Zambrano cuando escribió que “la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo. El hombre –ser escondido– anhela salir de sí y lo teme...”<sup>8</sup>.

Y quizás por eso el payaso da su discurso “oculto” bajo la imagen extravagante, donde la máscara es extremada pasión viva, querer en-mascararse, esconderse de sí mismo en el disfraz trágico, hallarse desnudo en lugar de vestirse, pues desea, disparatadamente (citando de nuevo a Bergamín), desnudarse en ella más todavía, y despellejarse, descarnarse, ex-cavarse...

Cuando pensamos en un payaso recordamos al *personaje estereotípico representado comúnmente con vestimentas extravagantes, maquillaje excesivo y pelucas llamativas*, cu-

<sup>6</sup> Idem, p. 96-97.

<sup>7</sup> Bergamín, José: *El disparate en la literatura española* [ed. Nigel

Dennis], Col. El Clavo Ardiendo, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005, p. 99.

<sup>8</sup> Zambrano, María: *El hombre y lo divino*, Breviarios, FCE, 2005, p. 32.

ya profesión es "hacer reír", con humor e ingenio. Un payaso es un pensador de lo cómico, cuya denominación consideramos, fatigosamente, con la comedia actual, pero la comedia era fundamentalmente, como todos sabemos, un *género dramático que se caracterizaba porque sus personajes protagonistas se encontraban enfrentados a las dificultades de la vida cotidiana, movidos por sus propios defectos hacia desenlaces felices donde se hacía escarnio de la debilidad humana*.

Esta yuxtaposición termina por conformar, muy a grosso modo, una imagen "tragicómica", o como escribiera Wolfgang Amadeus Mozart para su *Don Giovanni*, un *drama giocoso* como frontera donde el personaje "cómico" se en-mascara a sí mismo revelando *lo-oculto-de-sí-para-sí* de la condición humana, donde las máscaras que la piensan, la cubren y excavan alternativamente, parodian hasta el absurdo su disparate.

Volviendo a Zambrano, es difícil ver qué hay detrás de esa primera realidad que ella describe, más aún cuando la máscara de lo real supone para algunos *teorías del conocimiento*, llegando incluso a conclusiones como la de Luis Sebastián Villacañas, para quien "... *el humor consiste en la afirmación de lo real, en tanto que lo real es solamente aquello que puede afirmarse sin ironía, dudas o ambigüedad*"<sup>9</sup>; o en palabra de Gilles Deleuze, donde "... *el humor es el arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o de las alturas*"<sup>10</sup>. Conclusiones que vale la pena comparar con la de Ramón Gómez de la Serna<sup>11</sup>, quien, citado por Bergamín, confiesa:

"Nada que me haya costado pensar tanto y perderme por vericuetos más intrincados y subir a alturas más altas y asomarme a abismos más hondos, que el disparate"<sup>12</sup>.

Así, el humor y la ironía, la voz y el ingenio, llegan al disparate a través de la pregunta por la condición humana y "su realidad", la cual nos marca con su ceniza en la frente, ceniza de una realidad calcinada ante ese *memento homo* de "lo real" que parodia el payaso de forma fundamental. Ya lo indicó Bergson en su ensayo sobre *La Risa*, cuando escribe: "No hay nada cómico fuera de lo que es propiamente humano"<sup>13</sup>. Sentencia que toma especial carácter cuando la colocamos ante la reflexión de Bergamín, quien en relación a Unamuno señala, que las dos máscaras con que tropezamos, a las que nos entregamos desesperadamente, las que nos raptan, son "la máscara pura de Don Quijote y la pura máscara, la endemoniada máscara luminosa del Cristo..."<sup>14</sup>.

Máscaras que Sancho Panza, Charlot y Cantinflas usarán ante nosotros cuando su voz, en *lo-oculto-de-sí-para-sí*, se revele como "máscara pura" y "pura máscara" que pregunta por la condición humana y su *ethos*. Ya que, con ingenio, ellos han sido capaces de representar, como escribe Mariano Martín sobre Sancho Panza: "lo ideal sin negación del mundo, bondad sin desvarío: don Quijote sin novelas de caballería"<sup>15</sup>.

<sup>9</sup> Villacañas de Castro, Luis Sebastián: "El Humor y las estructuras de la Filosofía Política", en *Thémata, Revista de Filosofía*, N° 39, 2007.

<sup>10</sup> Deleuze, Gilles: *Lógica de sentido*, (trad. Miguel Morey), Paidós, Barcelona, 2005, p. 35.

<sup>11</sup> Ramón Gómez de la Serna (Madrid, 3 de julio de 1888-Buenos Aires, 13 de enero de 1963), escritor vanguardista español,

generalmente adscrito a la *Generación de 1914* o Novecentismo, e inventor del género literario conocido como *greguería*.

<sup>12</sup> Bergamín, José: *El disparate en la literatura española* (ed. Nigel Dennis), Col. El Clavo Ardiendo, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005, p. 95.

<sup>13</sup> Bergson, Henri: *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo*

*cómico*, Alianza Editorial, Madrid, 2008, p. 12.

<sup>14</sup> Bergamín, José: *El disparate en la literatura española*, p. 87.

<sup>15</sup> Marian, Mariano: "Principia Philosophiae Quijotensis", en *Pensamiento español e iberoamericano. Una aproximación desde el siglo XXI*, Fund. Iganacio Larramendi, AHF, 2007, p. 124.

Y por qué no, santos endemoniados y luminosos con aspiración a cristos, capaces de ponerse las máscaras que les permitan vivir las más tremendas tragedias como comedias, en cuanto conciencia de sí mismos<sup>16</sup> en la fractura de la risa, puesto que, como escribe el filósofo catalán Eugenio Trías:

“Risa es, en efecto, el signo sensible que designa el espacio vacío existente entre la máscara revelada como máscara y lo que en verdad ésta enmascara. (...) También el Hombre es, pues, Máscara”<sup>17</sup>.

Bergamín, Zambrano, De la Serna, Bergson y Trías confluyen así en una posibilidad: cuando Sancho Panza, Charlot y Cantinflas se ponen la máscara del político, se *quijotezen como cristos*. Y ese acontecimiento es inquietante, porque (citando a Marín), “*el quijotismo es un ideal político sui generis*” donde “... el ser está conectado con el deber ser sin la mediación de la posibilidad: es una utopía”<sup>18</sup>. Y en este caso particular, es una Utopía construida sobre el *ethos* de un humanismo moderno.

Al vestirse con el disfraz del político, estos “payasos” desnudan su moral como “una ética vivida; sentida más que razonada, pero razonada también”<sup>19</sup>. Y esta paradoja que describe Marín se instala en una especie de modernidad fronteriza y disparatada, a la cual este ensayo pretende acercarse a través de una lectura comparativa del discurso ante la Asamblea Internacional de Cantinflas, como *Su Excelencia* el Embajador de la República de los Cocos, en relación a episodios del epistolario entre Don Quijote y Sancho Panza Gobernador de la Ínsula Barataria, y el discurso final de Charlot en *El Gran Dictador*.

Pero antes de entrar en esta materia, necesitamos exponer la posición sobre la cual proyectamos dicho acercamiento, es decir, como “voz e ingenio” en lo dis-par, ex-céntrico, dis-tracto, de una modernidad fronteriza. Posición que contiene dos propuestas: 1) que la Voz (como *abrir mundo* de un sujeto existente<sup>20</sup>), y el Ingenio (como pensar de dicho sujeto), pueden ser considerados como *Ethos* de una *razón disparatada*; y 2) que dicha *razón disparatada* puede ser desplegada desde una *modernidad fronteriza*.

## Lo dis-par, ex-céntrico, dis-tracto, de una modernidad fronteriza

Para iniciar, volvamos a Bergamín, principal inspirador de este cuestionar, quien expone:

“No se hizo la razón para el disparate, es verdad: pero sí se hizo, y se hace, el disparate para la razón: para darle cauce y sentido, dirección y finalidad al pensamiento; a las exposiciones más peligrosas, por más vivas, del pensamiento”<sup>21</sup>.

<sup>16</sup> A este respecto Eugenio Trías escribe: “Desde una determinada óptica de altura, señala Nietzsche-Zarathustra, las más tremendas tragedias aparecen como comedias. En el proceso de autoconstitución del espíritu, insinúa Hegel en la *Fenomenología*, la comedia representa un estado superior a la épica y a la tragedia en cuanto a autoconciencia.” Véase: Trías, Eugenio: *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 173.

<sup>17</sup> Trías, Eugenio: *El artista y la*

*ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1997, p. 174.

<sup>18</sup> Idem, p. 119.

<sup>19</sup> Idem, p. 125.

<sup>20</sup> A este respecto Derrida señala como “...abrirse al texto, significa privilegiar la escritura y no la voz, no la palabra oral. Significa no aceptar la lógica tradicional de la metafísica de la presencia (son la voz y la palabra las que expresan directamente la presencia; la escritura y los textos indican la ausencia).” Véase “Derrida” de Amalia Quevedo en *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari*, Lyotard,

*Braudrillard*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2001. Edición digital de *Derrida en Castellano*, disponible en: [http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo\\_1.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_1.htm) (consultado el 4/05/2008). Aunque en el caso que nos atañe la voz implica la escritura tanto en el libro cómo en el soporte cinematográfico, es un *traer a presencia* de ambos.

<sup>21</sup> Bergamín, José: *El disparate en la literatura española* (ed. Nigel Dennis), Col. El Clavo Ardiendo, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005, pp. 22-23.

Coloquemos esta propuesta en relación con la de Mariano Marín, quien en su "*Principia Philosophiae Quijotensis*", argumenta que es posible una moral del quijotismo como "una ética vivida; sentida más que razonada, pero razonada también". Propuesta que parece corresponderse con la opinión de Bergamín, cuando afirma que "el verdadero disparate es atinado siempre. Por razonable o por racional, o por razonablemente irracional"; ya que "lo propio del puro disparate,... es estar cargado de razón... Que por eso es *dispar* hasta de sí mismo, pues, lo que choca en él es lo razonable de su ser con lo disparatado de su razón, de su razón de ser". Y así Bergamín (pasando por Marín), nos lleva de vuelta a la pregunta por la condición humana, cuando sentencia: "... Y el disparate es eso: el hombre mismo"<sup>22</sup>.

Estamos a un paso del siguiente aspecto, el *Ethos* de lo que entendemos por "humano"<sup>23</sup>. Bergamín pregunta: "¿no arraiga el pensamiento mismo en su disparatado empeño humano de hacerse divino o ansia divina del ser humano?"<sup>24</sup>. Difícil cuestión, más aún si a ella sumamos la propuesta de Zambrano cuando escribe:

"Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre, de la relación declarada y de la encubierta, de todo lo que permite se haga en su nombre y, aún más, de la contienda posible entre el hombre, su adorador, y esa realidad; de la exigencia y de la gracia que el alma humana a través de la imagen divina se otorga a sí misma"<sup>25</sup>.

Ahora bien, la palabra *Ethos* (ἦθος, ἠθος – plural: *ethe, ethea*) puede ser traducida de diferentes maneras, algunas posibilidades son "punto de partida", "aparecer", "inclinación" y a partir de ahí, "personalidad", de la misma raíz griega, la palabra *ethikos* (ἠθικός), que significa "teoría de la vida", y de la que derivó la palabra española ética. "Ethos", que significa inicialmente "*morada o lugar donde habitan los hombres y los animales*", posteriormente recibe un segundo sentido otorgado por Aristóteles, entendiéndolo como "*Hábito, carácter a modo de ser*" incorporado en el hombre a lo largo de su existencia.

Entonces ¿son la voz y el ingenio hábitos, caracteres a modo de ser de una razón disparatada?, ¿es en la voz y en el ingenio donde habita la disparatada razón como modo de ser?, ¿acaso habita el hombre en el disparate de sí mismo como razón?, ¿es ése su modo de ser, su Ethos? En definitiva, es poco probable que podamos abordar semejantes preguntas en este espacio. Pero, ya que tenemos las máscaras, usemos una de ellas para situarnos, la de *El Quijote*. Ella nos lleva al "ingenio", y nos recuerda especialmente una obra, *La Agudeza y Arte de ingenio* (1648), de Baltazar Gracián (1601-1658).

Según Antonio Pérez Lasheras, *La Agudeza y Arte de ingenio* es "... la obra más complicada de Gracián"<sup>26</sup>, en la que quiso mostrar una síntesis de su pensamiento estético, aquella en la que era capaz de proyectar su teoría de la evolución del pensamiento del juicio al ingenio (como explica en el prólogo a la obra), pasando por la prudencia"<sup>27</sup>. A este respecto Pérez Lasheras comenta:

"Hay que reconocer como una influencia en la obra de Gracián la creciente valoración del ingenio que se produce en la sociedad y en el pensamiento des-

<sup>22</sup> Idem, p. 25, 29.

<sup>23</sup> Más adelante veremos cómo este aspecto fundamental aparece en el discurso (voz-ingenio) de Sancho, Charlot y Cantinflas.

<sup>24</sup> Idem, p. 31.

<sup>25</sup> Zambrano, María: *El hombre y lo*

*divino*, Breviarios, FCE, 2005, p. 27.

<sup>26</sup> Considérese también el estudio de Emilio Hidalgo-Serna, *El pensamiento ingenioso en Baltazar Gracián: El "Concepto" y su Función Lógica*, Anthropos, Barcelona, 1993.

<sup>27</sup> Pérez Lasheras, Antonio: "Arte de Ingenio y Agudeza y Arte de Ingenio" en *Baltazar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas* (A. Egido y M. C. Marín, Coord.), Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2001, p. 71.

de finales del siglo *xvi* y principios del siglo *xvii* (no es una casualidad que Cervantes tilde a Don Quijote de ingenioso, ni que la obra del que había sido profesor de la Universidad oscense Huarte de San Juan sea un *Examen de ingenios* [Ayala, 1990]). García Berrio ha dedicado un apartado a este tema, con el título «La exaltación del *ingenium* en la teoría literaria del siglo *xviii*» (1977: 256-262), y tres capítulos a la oposición ingenio-arte, en los que resume magistralmente este asunto;...<sup>28</sup>.

Lo anterior nos pone ante otra genealogía, la que va de *genium* a ingenio, y de ahí a ingenioso, desde el siglo *xvi* hasta el *xviii*<sup>29</sup>. Lo que nos lleva a considerar otro problema, ¿el por qué, en nuestra época, suena tan extravagante, por no decir “chocante”, hablar de razón disparatada? Sí, volviendo a Bergamín:

“El disparate es chocante, detonante para el pensamiento... el disparate es pensamiento; es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento”<sup>30</sup>.

Aun así, nuestro tiempo tecnocéntrico ha exiliado del *pensamiento*, entendido como *racional*, a las voces nacidas del ingenio, incluso a pesar de que escritores como José Luis Borges se divirtieron teniéndolas muy presentes, como lo muestra René de Costa en su ensayo *El Humor en Borges* (1999). Sobre este exilio, en su ponencia “*Mitos sociales del Barroco y su envés en los Sueños y entremeses de Quevedo*” (2004), Jesús G. Maestro nos ilustra cómo:

“Lo cierto, ..., es que las formas de la agudeza, esenciales en Quevedo, resultarán progresivamente desestimadas por la literatura posterior, especialmente desde la Ilustración. Esta influencia interpretativa de la crítica post-ilustrada no puede ignorarse. De Francia proceden los más violentos anatemas contra las figuras retóricas de la agudeza verbal (especialmente contra el equívoco). El siglo *xvii* es el siglo de las exclusiones: se excluye a los judíos, a los moriscos, a los católicos, a los protestantes... El siglo de la intolerancia. De la edad conflictiva, como dejó escrito Américo Castro. A lo largo del siglo *xviii*, tanto en España como en Francia, las formas de la agudeza se consideran como vulgares, plebeyas, bajas. Dejan de ser formas expresivas o conductoras del humor públicamente aceptable. Chevalier se pregunta: “¿Por qué se decretó, a partir de cierto momento histórico, que la agudeza verbal era plebeya?” [Chevalier, 1992: 250]. Quizás porque el juego de ingenio ha de apelar al intelecto, y no a los sentidos. Así queda fundado el ingenio según el siglo *xviii*, tal como ha de codificarlo Voltaire: “*L’envie de briller [...] a produit les jeux de mots dans toutes les langues; ce qui est la pire espèce du faux-bel esprit*” (*Encyclopédie*, artículo *Esprit*). Chevalier atribuye este éxito del intelecto frente a los sentidos al triunfo de la imprenta, al éxito de la escritura frente a la oralidad. Así, el cuento oral fue desterrado de los ámbitos cultos, y quedó confinado al mundo de los analfabetos. Dice Chevalier que no fue Boileau, sino Gutenberg, quien acabó con la agudeza verbal. Y no hay que olvidar que en los siglos *xvi* y *xvii* convivieron escritura y

<sup>28</sup> Idem, p. 79. El subrayado es nuestro.

<sup>29</sup> Como expuso el Dr. Maximiano Trapero en su conferencia

(Simposio “*La Voz y el Ingenio*”, 16 de abril, 2008).

<sup>30</sup> Bergamín, José: *El disparate en la literatura española* (ed. Nigel

Dennis), Col. El Clavo Ardiendo, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005, p. 27.

oralidad, texto escrito y discurso oral, antes de que este último se desprestigiara en el siglo XVIII"<sup>31</sup>.

Al citar a Maxime Chevalier<sup>32</sup>, Jesús Maestro nos ayuda a sintetizar el problema, colocando nuestras preguntas dentro de un debate constituyente, el de la Oralidad y lo Inmaterial, es decir, el de la Memoria, y en ella, el de la Mirada. Mirada de esa primera realidad que nos persigue y a la que perseguimos, según Zambrano. Una Mirada que es además conciencia sumergida, voz exiliada, quizás porque, y volviendo a las máscaras, nos inquieta una Mirada distinta sobre nosotros, sobre el mundo, una Mirada que nos hace susceptibles a ella, que implica el terror de vernos a través de ella<sup>33</sup>.

Lo anterior pone en evidencia la univocidad del discurso logocéntrico dominante apoyado sobre una razón entendida como ciencia, materialidad y escritura, es decir, historia. Historia que, como señalara Zambrano, "parece devorarnos con la misma insaciable e indiferente avidez de los ídolos más remotos"<sup>34</sup>.

La *razón disparatada* puede ser entonces una mirada. Mirada posible como manifestación de un *Ethos*, y en este caso específico, del *Ethos* de una *modernidad fronteriza*, pero ¿qué entendemos como "*modernidad fronteriza*"?, ¿cómo podemos pensar una *modernidad* desde el *Ethos* de una *razón disparatada*? ¡Es un disparate! Exacto. Por eso se coloca justo en ese lugar fronterizo donde la razón se mira desde el otro lado del espejo, espejo que se muestra como lo siempre afirmado. Se trata del "problema de la unidad de la razón"<sup>35</sup>, y sus secuelas en la manera en que se ha entendido el humanismo y la modernidad. Y es ahí donde se nos revela la posibilidad de una *modernidad fronteriza*, en la mirada de una *razón disparatada*.

## Pensar una modernidad fronteriza

La modernidad es un concepto filosófico y sociológico que puede definirse como el proyecto de imponer la razón como norma trascendental a la sociedad. Pero, según una breve incursión en el término realizada por Julio Pino Miyar<sup>36</sup>:

"Revisando la etimología del vocablo modernidad" se comprueba "que éste parece tener origen en el ambiguo significado formal de modalidad. El vocablo procede de la raíz latina *modus*, que tiene una connotación temporal y del sufijo *ernus* que tiene una connotación espacial. Lo cual resultaría al modo de... Como una petición de adecuación al tiempo y al espacio. (...) se entiende así como estar adecuado, ser moderno. Hablando filosóficamente se puede traducir en la actitud de aquella conciencia que está en buena sincronía con el tiempo y el espacio"<sup>37</sup>.

<sup>31</sup> Maestro G., Jesús: "Mitos sociales del Barroco y su envés en los Sueños y entremeses de Quevedo", en Felipe Pedraza Jiménez (director), *VIII Jornadas sobre Quevedo y su época. Símbolos y mitos del Barroco en la obra de Quevedo*. Villanueva de los Infantes, 10, 11, 12 y 13 de agosto de 2004. Disponible en: <http://academiaeditorial.com/cms/uploads///pdf/Critica%20heterodoxa/045%20-%20Mitos%20sociales%20del%20Barroco%20-%20Suenos%20y%20entremeses>

[%20de%20Quevedo.pdf](#) [consultado el 18/03/2008]

<sup>32</sup> A quien estuvo dedicado el IV Simposio "La Voz y el Ingenio", 2008.

<sup>33</sup> Como lo señala el filósofo español Antón Sánchez Cuervo en su artículo sobre "El discurso de la igualdad ante los imperativos de la memoria. Aproximación desde América", en *Revista Bajo Palabra*, nº II, 2007, p. 126.

<sup>34</sup> Zambrano, María: *El hombre y lo divino*, Breviarios, FCE, 2005, p. 23.

<sup>35</sup> Marian, Mariano: "Principia Philosophiae Quijotensis", en *Pensamiento español e iberoamericano. Un aproximación desde el siglo XXI*, Fund. Iganacio Larramendi, AHF, 2007, p. 126.

<sup>36</sup> Julio Pino Miyar: poeta, ensayista y narrador cubano.

<sup>37</sup> Pino, Julio: "La modernidad socialista" (segunda parte), en *La Habana*, Año IV, 15 al 21 de octubre de 2005. Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n232\\_10/232\\_17.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n232_10/232_17.html) [consultado el 18/03/2008].

Esta pequeña taxonomización etimológica propone a la “modernidad” como “morada” en el sentido de habitar y construir (*Ethos*), como “punto de partida”, “aparecer”, o “inclinación”, no sólo como estructura histórica, es decir, entendida como “Edad Moderna”.

Esta consideración de la “modernidad” como “conciencia que está en buena sincronía con el tiempo y el espacio”, al ser contrapuesta al término “frontera”, nos recuerdan la reflexión sobre el *Limes*, propuesta por Eugenio Trías en su *Lógica del Límite* (1991), según la cual el *ser-en-el-mundo* de la conciencia es perfilado por una dinámica fronteriza. Trías expone:

“Se perfilan... tres cercos: lo que propiamente constituye el *mundo mismo* (el centro imperial, burocrático-estatal y metropolitano), la colonia que instituye el *limes* y, por último, el ámbito externo que acosa y cerca de ese *limes*, a esa franja amplia, densa y positiva que distingue y permite comunicar al cerco que debe llamarse “el mundo propio”. Los tres cercos, de hecho, se presionan, se embisten, se “cercan” y acosan entre sí, sólo que uno solo de ellos ocupa esa posición privilegiada de la *zona de en medio*. De ahí el carácter hasta cierto punto privilegiado de que goza ese *cerco fronterizo*, a la vez hostigado por la metrópolis del poder... y por el acoso “bárbaro” o “extranjero”. Ese cerco, asimismo, influye y reta tanto al centro metropolitano como al ámbito externo y extranjero de presión...”<sup>38</sup>.

Reaparece así lo “dis-par”, lo “propiamente dentro/propiamente fuera”, y en el caso de Cervantes, quien responde a un modelo de estado “imperial” donde no queda nada fuera salvo las tinieblas, se trata de un ser humano instalado en la dualidad establecida entre el deseo y la lógica del mundo. Aparece entonces lo cómico, lo dis-parado entre la dualidad del discurso y su realidad, porque Cervantes “*dinamita la ciudad amurallada*”<sup>39</sup>.

El *cerco* se convierte entonces en *fragmentos* de realidad y pensamiento, y el *Limes* se vuelve fractura<sup>40</sup>, pero una fractura que a su vez es puente, ya que, como en *El Quijote*, aunque *des-linda* las novelas de caballería de su realidad, en ese des-lindar *coliga*<sup>41</sup>, lo que nos recuerda lo pensado por Martin Heidegger<sup>42</sup> cuando escribe:

“El puente se tiende “ligero y fuerte” por encima de la corriente. No junta sólo dos orillas ya existentes. Es pasando por el puente como aparecen las orillas en tanto que orillas. El puente es propiamente lo que deja que una yazga frente a la otra. Es por el puente por el que el otro lado se opone al primero. Las orillas tampoco discurren a lo largo de la corriente como franjas fronterizas indiferentes de la tierra firme. El puente, con las orillas, lleva a la corriente las dos extensiones de paisaje que se encuentran detrás de estas orillas. Lleva la corriente, las orillas y la tierra a una vecindad recíproca. El puente *coliga* la tierra como paisaje en torno a la corriente”<sup>43</sup>.

<sup>38</sup> Trías, Eugenio: *Lógica del límite*, Ensayos/Destino, 1991, p. 21.

<sup>39</sup> Como señala el Dr. José Luis Mora (entrevista, 6 de mayo del 2008).

<sup>40</sup> A este respecto considérese la colección de ensayos publicados bajo el título *El Yo Fracturado. Don Quijote y las figuras del Barroco*, (V.V.A.A.), Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.

<sup>41</sup> Recuérdese que el personaje va transformando su mundo, no sólo a nivel imaginario, sino a nivel de quienes se “burlan de él” y en esa “burla” también le siguen.

<sup>42</sup> Aunque en lo que concierne a estas áreas del pensamiento, ciertas ortodoxias no considerarían correcto poner a Heidegger al lado de Cervantes, por lo que aquí nos referimos al

*Quijote* desde una interpretación metafórica, y desde la recepción del siglo XXI.

<sup>43</sup> Heidegger, Martin: “Construir, Habitar, Pensar” [Trad. Eustaquio Barjau], en *Conferencias y Artículos*, Serbal, Barcelona, 1994, p. 6. Disponible en: [www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.html](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.html) [consultado el 18/03/2008].

Lo fracturado es así en el aparecer como memoria de unidad en lo diverso, así, para Heidegger, "la frontera no es aquello en lo que termina algo, sino, como sabían ya los griegos, aquello a partir de donde algo *comienza a ser lo que es* (comienza su esencia)"<sup>44</sup>.

Todo lo anterior requiere de una mayor profundización, para la cual este ensayo resulta un espacio muy estrecho. Pero pensar la frontera como *Limes* y *punte*, nos podría permitir considerar la posibilidad de una *modernidad fronteriza* entendida como modalidad en que una conciencia *comienza a ser lo que es* en relación a un *coligar*, incluso en la fractura.

Dicha definición, aunque es solamente un esbozo, parece contrastar con la utilización del término que realiza, por ejemplo, el periodista argentino Julio Ramos<sup>45</sup> (1935-2006), cuando habla de *modernidad fronteriza* en relación a una revisión crítica de los trazados del latinoamericanismo desde sus archivos de saber; desde sus protocolos de selección y legitimación académicas, o en similares acepciones como "modernidad en las orillas", o "modernidad periférica", que se refieren a las características socio-culturales de los países "no desarrollados" en su experiencia de modernidad, sea ésta como conciencia o período histórico. Pues en ambos casos, hablar de "países no desarrollados" implica una relación de unidireccionalidad con lo que se entiende como "progreso" y "razón", así como la imbricación constitutiva entre ambos desde la Ilustración<sup>46</sup>.

La "*modernidad fronteriza*" se constituye así frente a la "*modernidad periférica*" como el otro lado del espejo, poniendo en evidencia no "*lo que no se es*", sino un "*comenzar a ser lo que se es*".

Esbozado este punto, volvemos sobre la marcha a otro problema pendiente, el "humanismo moderno". Sólo cabe decir que, según la Declaración de Ámsterdam de la *International Humanist and Ethical Union* (IHEU) en el 2002:

"El humanismo es el resultado de una larga tradición de libre pensamiento que ha inspirado a muchos de los grandes pensadores y artistas creativos del mundo y ha enaltecido a la misma ciencia. Los fundamentos del humanismo moderno son los siguientes: 1. El humanismo es ético (...); 2. El humanismo es racional (...); 3. El humanismo apoya a la democracia y a los derechos humanos (...); 4. El humanismo insiste que la libertad personal debe ser combinada con la responsabilidad social (...); 5. El humanismo es una respuesta a la amplia demanda de una alternativa a la religión dogmática (...); 6. El humanismo valora la creatividad e imaginación artística y reconoce el poder transformador del arte (...); 7. El humanismo es una forma de vida que busca la satisfacción máxima posible a través del cultivo de una vida ética y creativa y ofrece medios éticos y racionales de afrontar los retos de nuestros tiempos (...)"<sup>47</sup>.

A la luz de esta declaración, Sancho, Charlot y Cantinflas rendirán un pequeño coloquio, donde un discurso filosófico-literario es cinematográfico también, y viceversa. Investidos con las máscaras que Bergamín adjudica a Unamuno: Quijote y Cristo. Una *razón disparatada* que mira desde una *modernidad fronteriza* tratará de revelar el *Ethos* de un huma-

<sup>44</sup> Idem, p. 8.  
<sup>45</sup> Ramos, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>46</sup> Aspectos que discutirán Charlot y Cantinflas en sus respectivos discursos como "dictador" y "embajador".  
<sup>47</sup> Declaración de Ámsterdam de la IHEU. Publicado en International

Humanist News, Noviembre 2002. Traducción: Mario Méndez López. Disponible en: <http://amer.humanists.net/Amsterdam.html> (consultado el 19/03/2008).

nismo que ha recorrido el camino desde ese *Limes* donde la voz del payaso *comienza a ser lo que es*, trazando la geografía de la ínsula que no era ínsula, Barataria por colindante, de la víctima que se niega a convertirse en perseguidor, y la república de nombre tropical cuyo voto se disputaban verdes y colorados con el fin de imponer la unidad de “su” razón. Razón que el payaso lleva hasta aquella realidad primera donde lo humano, *ser escondido*, se revela como utopía.

## Sanchos quijotizados

“... es Sancho el que ha de asentar para siempre el quijotismo sobre la tierra de los hombres”<sup>48</sup>. (Miguel de Unamuno).

A Sancho le ha llegado una carta de su amigo Don Quijote cuyos consejos, como veremos a continuación, seguirán también Charlot y Cantinflas. La carta termina con una sentencia citada por Amonio Saccas<sup>49</sup> en *Vida de Aristóteles*, y reza: *Amicus Plato sed magis amica veritas* (“Amigo es Platón, pero más amiga la verdad”<sup>50</sup>). Estamos ante la *razón disparatada* del “Yo sé quien soy..., y sé que puedo ser...”<sup>51</sup>, porque, como sentenció Bergamín: “El disparate es siempre *dicho y hecho*”<sup>52</sup>.

Pero se trata, a su vez, de la *razón disparatada* que, ante el “*To be or not to be*” hamletiano (que Zambrano recoge en esa primera realidad donde al hombre se le oculta su ipseidad<sup>53</sup>), nos permite pensar la posibilidad de una *modernidad fronteriza* entendida como *modalidad* en que una conciencia comienza *a ser lo que es*; un *coligar* que pregunta por la naturaleza humana y su condición en la pura afirmación. Aquella que el joven Ortega y Gasset llamó “voluntad de aventura”, porque: “Es una naturaleza fronteriza, como lo es, en general, según Platón, la naturaleza del hombre”<sup>54</sup>, estamos hablando, por supuesto, de sus *Meditaciones de El Quijote*.

## La carta de Don Quijote<sup>55</sup>

“*Cuando esperaba oír nuevas de tus descuidos e impertinencias, Sancho amigo, las oí de tus discreciones*”<sup>56</sup>, escribe Don Quijote. Y esto se puede aplicar también a Charlot y a Cantinflas, quienes, al acceder a una posición de poder asombran “gobernando como ángeles”<sup>57</sup>. Pero, aun así, Don Quijote reprende a Sancho replicándole: “*Dícenme que gobiernas como si fueses hombre, y que eres hombre como si fueses bestia*”; sentencia que nos remite a un sentido dialéctico, que afirma al *Ethos* político en una especie de “no-identidad”. Donde,

<sup>48</sup> Unamuno, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*, Biblioteca Unamuno, Alianza Editorial, 2005, p. 306.

<sup>49</sup> Amonio Saccas, filósofo de Alejandría del siglo III, con frecuencia considerado el fundador del neoplatonismo. Léase “*Vida de Aristóteles según Ammonio*”. Una referencia fundamental a este respecto es: TARAN, Leonardo, «“Amicus Plato, sed magis amica veritas”. From Plato and Aristotle to C.», *Antike und Abendland*, XXX, 1984, pp. 93-124.

<sup>50</sup> Traducción propuesta en la versión digital de *El Quijote* disponible en el *Centro Virtual Cervantes*:

<http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte2/cap51/default.htm> (consultado el 20/03/2008).

<sup>51</sup> Cervantes, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ed. VI Centenario, Ayuntamiento de Castilla-La Mancha, 2005, p. 66.

<sup>52</sup> Bergamín, José: *El disparate en la literatura española* (ed. Nigel Dennis), Col. El Clavo Ardiendo, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005, p. 26.

<sup>53</sup> Queda pendiente considerar a este respecto el “*cogito quebrado*” de Paul Ricoeur en “De sí mismo como otros” en: [www.nietzscheana.com.ar/ricoeur.htm](http://www.nietzscheana.com.ar/ricoeur.htm) (consultado el 20/03/2008).

<sup>54</sup> Ortega y Gasset, José: *Meditaciones de El Quijote*, (Paulino Garagorri, ed.), Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 98.

<sup>55</sup> Véase: “Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha, Capítulo LI”. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte2/cap51/default.htm> (consultado el 20/03/2008).

<sup>56</sup> Cervantes, Miguel de: *Aventuras y desventuras. Malicias y agudezas del Escudero de Don Quijote*, Madrid: López del Arco (1905), Edición Facsímil, 2001, p. 114.

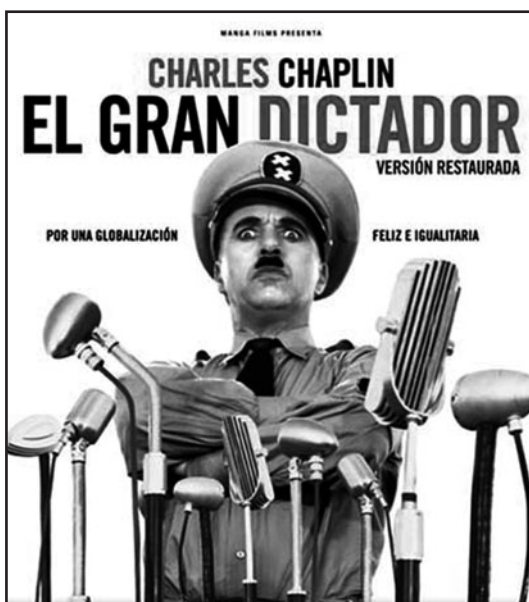
<sup>57</sup> Idem, p. 131 [Recuérdese la frase con que el escudero se despidió, luego de renunciar a su gobierno].

como indica Luis Sebastián Villacañas, "dentro del imaginario político el pobre figura como el contrapunto absoluto del soberano. "Configurando ... los dos polos de una relación", aunque a veces no está muy claro quién es "... más verdadero ni más poderoso. Y el propio Charles Chaplin articuló esta misteriosa relación encarnando, él mismo, los dos extremos: a Charlot (el pobre, el excéntrico) y a Hitler, el soberano, el gran dictador"<sup>58</sup>.

Luego de establecer el *Ethos* del disfraz, como habitar en una dinámica dialéctica, Don Quijote pasa a otro aspecto fundamental "ganar la *voluntad* del pueblo", y escribe: "Para ganar la voluntad del pueblo que gobiernas, entre otras has de hacer dos cosas: la una, ser bien criado con todos, aunque esto ya otra vez te lo he dicho; y la otra, procurar la abundancia de los mantenimientos, que no hay cosa que más fatigue el corazón de los pobres que la hambre y la carestía"<sup>59</sup>. Consejo al que volverán Charlot y Cantinflas, especialmente en relación crítica con el culto moderno al progreso.

Sobre decretos y leyes Don Quijote es también rotundo: "No hagas muchas pragmáticas, y si las hicieres, procura que sean buenas, y sobre todo que se guarden y cumplan"<sup>60</sup>. A este respecto Cantinflas insistirá en una crítica a los "procedimientos" frente a las "ideas y doctrinas", una crítica a los que dicen defender una cosa y hacen otra. Porque el político debe ser virtuoso, discreto y ante todo velar por el pueblo que se le ha confiado: "Visita las cárceles, las carnicerías y las plazas, que la presencia del gobernador en lugares tales es de mucha importancia", aconseja Don Quijote. Gratitud y no soberbia, son sus últimas recomendaciones. Y a ellas volverán también Charlot y Cantinflas, cuando interpelen a los poderosos en pos del cumplimiento de los derechos humanos.

Pero, a pesar de gobernar como ángeles y seguir al pie los consejos de Don Quijote, Sancho, Charlot y Cantinflas desisten de su puesto como políticos. Luego de dar ejemplo de discreción y sabiduría como líderes "abandonan". Sancho concluye diciendo: "Quédense en esta caballeriza las alas de hormiga que me levantaron en el aire para que me comiesen vencejos y otros pájaros, y volvamos a andar por el suelo con pie llano, que si no lo adornaren zapatos picados de cordobán, no le faltarán alpargatas tocas de cuerda; ..." <sup>61</sup>. Revelando así cómo en el umbral del poder el hombre justo se encuentra no con los ideales de Don Quijote, sino con aves de rapiña, para las cuales, como señalará Charlot en su discurso de *El Gran Dictador* (1940), el pueblo es ganado, maquinaria de producción.



<sup>58</sup> Villacañas de Castro, Luis Sebastián: "El Humor y las estructuras de la Filosofía Política", en *Thémata, Revista de Filosofía*, N° 39, 2007, p. 2005.

<sup>59</sup> Cervantes, Miguel de: *Aventuras y desventuras. Malicias y agudezas del Escudero de Don Quijote*, Madrid: López del Arco

(1905), Edición Facsímil, 2001, p. 115.  
<sup>60</sup> Idem, p. 115.  
<sup>61</sup> Idem, p. 131.



[Otra imagen... Revuelo en la sala, aparece Cantinflas (alias *Su Excelencia*) acompañado por sones de mariachi, le ha tocado a él decidir el destino del mundo "civilizado". Al otro lado del espejo, el aspirante a Diputado<sup>62</sup>, de pie sobre una cajón de madera en medio de una plaza, pistolas en ristre, pantalón a la cadera, pitillo en mano y balanceo danzarín, parodia la vieja manera de hacer política cual Spencer Tracy en *El último hurra*<sup>63</sup>].

A pesar de ello, el político, con su voto, inclina la balanza de un lado a otro, pero "no sería justo", dirá Cantinflas, "que el solo voto de un representante, que a lo mejor está enfermo del hígado, decidiera el destino de cien naciones"<sup>64</sup>. Quizá por esa razón Charlot inicia su discurso declarando: "Yo no quiero ser emperador. Ése no es mi oficio, sino ayudar a todos si fuera posible"<sup>65</sup>. Pero ¿no es ésa la misión del gobernante según la carta de Don Quijote?

<sup>62</sup> Cantinflas, *Si yo fuera diputado* (1951).

<sup>63</sup> Spencer Tracy y Jeffrey Hunter en *The Last Hurrah* (1958) dirigidos por John Ford.

<sup>64</sup> Moreno, Mario [Cantinflas]: "Discurso de Su Excelencia el

Embajador, ante la Asamblea Internacional", en *Su Excelencia*, México, 1967. Disponible en: [http://www.grijalvo.com/America\\_Mejico\\_Mexico/Cantinflas\\_Discursos\\_Su\\_Excelencia.htm](http://www.grijalvo.com/America_Mejico_Mexico/Cantinflas_Discursos_Su_Excelencia.htm) (consultado: 28/09/2007).

<sup>65</sup> Chaplin, Charles: "Discurso de El Gran Emperador", en *RED Científica*, disponible en: <http://www.redcientifica.com/doc/doc199903200002.html> (consultado: 28/09/2007)

Y quizás por eso Cantinflas, luego de su discurso, anuncia que no puede votar porque ha renunciado a su puesto como embajador, y, en consecuencia, ha hablado como un "simple ciudadano, como un hombre libre, como un hombre cualquiera, pero que, sin embargo, cree interpretar el máximo anhelo de todos los hombres de la tierra"<sup>66</sup> (pensamiento que se inserta en el marco de la difícil relación entre política, democracia y utopía<sup>67</sup>), subrayando así la intencionalidad del acto, ya que, renunciando al poder como gobernantes, los tres personajes (Sancho, Charlot, y Cantinflas) reivindican su poder como ciudadanos, como individuos libres. Pero a la vez, e inversamente, revelan un *drama giocoso* donde, como señala Zambrano en relación a la tragedia clásica: "el protagonista antes que ser un hombre es una estirpe"<sup>68</sup>.

Y esta preocupación por la estirpe se manifiesta en la reflexión ética. Pensamiento ya implícito en lo que Don Quijote recomendó a Sancho cuando le escribe, "sé bien criado y procura la abundancia de los mantenimientos". ¿Y cuál es el concepto que simboliza y justifica este fin sino el de "progreso"? "Progreso", término difícil, donde la *razón disparatada* encontrará su mayor adversario y aliado.

Charlot dirá: "Pensamos demasiado, sentimos muy poco...Más que máquinas necesitamos más humanidad. Más que inteligencia, tener bondad y dulzura". Pero al terminar su discurso clamará: "luchemos por el mundo de la razón. Un mundo donde la ciencia, el progreso, nos conduzcan a todos a la felicidad"<sup>69</sup>. Estamos ante una fractura en la unidad progreso-razón de la modernidad entendida desde dicha unidad, es decir, como racionalismo materialista. Charlot plantea así un pensar desde dicha fractura, él piensa una modernidad fronteriza. La cual también será retomada por Cantinflas, en pos de esa otra *razón*. Cantinflas explica:

"Yo estoy de acuerdo con todo lo que dijo el representante de Salchichonia [alusión a Alemania] con humildad, con humildad de albañiles no agremiados debemos de luchar por derribar la barda que nos separa, la barda de la incompreensión, la barda de la mutua desconfianza, la barda del odio, el día que lo logremos podemos decir que nos volamos la barda (risas). Pero no la barda de las ideas, ¡eso no!, ¡nunca!, el día que pensemos igual y actuemos igual dejaremos de ser hombres para convertirnos en máquinas, en autómatas"<sup>70</sup>.

Pero, ¿es esa "barda" que nos separa una fractura entre la frontera del *no-ser* y la frontera del comenzar a ser lo que se es? Las palabras de Cantinflas son reveladoras en este sentido:

"Debemos de pugnar para que el hombre piense en la paz, pero no solamente impulsado por su instinto de conservación, sino fundamentalmente por el deber que tiene de superarse y de hacer del mundo una morada de paz y de tranquilidad cada vez más digna de la especie humana y de sus altos destinos. Pero esta aspiración no será posible si no hay abundancia para todos, bienestar común, felicidad colectiva y justicia social. Es verdad que está en manos de ustedes, de los países poderosos de la tierra, ¡Verdes y Colorados!, el ayudarnos a nosotros los débiles, pero no con dádivas ni con préstamos, ni con alianzas militares".

<sup>66</sup> Moreno, Mario (Cantinflas): "Discurso de Su Excelencia el Embajador, ante la Asamblea Internacional".

<sup>67</sup> A este respecto considérese el artículo "Política, Democracia y Utopía" (VV.AA), Proyecto de

Investigación "El retorno de la política: la utopía democrática", Facultad de Ciencias de la Educación, SICTFRH-UNER (1999-2002), en *Ciencia, Docencia y Tecnología* N° 32, Año XVII, mayo, Argentina, 2006, pp. 51-82.

<sup>68</sup> Zambrano, María: *El hombre y lo divino*, Breviarios, FCE, 2005, p. 224.

<sup>69</sup> Idem, Chaplin, discurso de *El Gran Dictador*.  
<sup>70</sup> Idem, Cantinflas, discurso de *Su Excelencia*.

“Ayúdenos pagando un precio más justo, más equitativo por nuestras materias primas, ayúdenos compartiendo con nosotros sus notables adelantos en la ciencia, en la técnica... pero no para fabricar bombas, sino para acabar con el hambre y con la miseria (aplausos). Ayúdenos respetando nuestras costumbres, nuestra dignidad como seres humanos y nuestra personalidad como naciones por pequeños y débiles que seamos; practiquen la tolerancia y la verdadera fraternidad, que nosotros sabremos corresponderles, pero dejen ya de tratarnos como simples peones de ajedrez en el tablero de la política internacional. Reconózcannos como lo que somos, no solamente como clientes o como ratones de laboratorio, sino como seres humanos que sentimos, que sufrimos, que lloramos”<sup>71</sup>.

Ésta no parece ser la modernidad de la periférica que busca legitimación, sino una modernidad fronteriza que sabe quién es, y quién puede ser, que colocada en el puente, ante los fragmentos, es capaz de pensar el conjunto y observarse en la mirada del otro y en la de sí misma, algo que la “modernidad central” o la “periférica” no son capaces de hacer, pues, creyéndose vancejos, se dedica a devorar a las hormigas que se han atrevido a elevarse con delicadas alas... (si, la “periferia” también puede ser vancejo). Ancladas, no son capaces del ver el conjunto, de abrir mundo, sólo reproducirse incestuosamente en su aislamiento. Ellas necesitan también pensar el *Limes*, la frontera, el *ser escondido*, la mirada y voz de la fractura.

### Memento Homo o des-conclusión

Es mucho lo que se puede decir sobre estos textos, una breve lectura como ésta nos ha llevado a tópicos que nuestro nihilismo tal vez considere ridículos, absurdos, disparatados. Pero la modernidad fronteriza y la razón disparatada de estos *sanchos quijotizados* es el *memento homo* que somos, *coliga* la des-conclusión en que vivimos. Pues la política internacional sigue reincidiendo en los mismos errores que Sancho, Charlot y Cantinflas señalaron. Y así, como indica María Casas de Fauce:

“La filosofía picaresca se ríe de la sociedad, de sus prejuicios y, en ocasiones, de lo que considera sus mitos (amor, honor, patriotismo, trabajo, virtud...). Con amable sonrisa o punzante sarcasmo penetra en la sustancia de la realidad para liberarla reflexivamente de lo superfluo y presentarla al desnudo, como una serie de valores puros y universales desprovistos de artificio”<sup>72</sup>.

Pero ¿es disparatado hablar de una “filosofía picaresca”? ¿por qué?, ¿acaso existe una sola filosofía, una sola modernidad, una sola razón? Este tipo de problematizaciones reflejan lo que Arturo Leyte llama “la violencia o poder en la constitución de la filosofía moderna”<sup>73</sup>, donde la violencia parece ser un hecho insoslayable de la razón. Problema que plantea también, según lo que hemos señalado, el humanismo moderno desde su logocentrismo.

Ambos proclaman demasiadas “pragmáticas” y luego confunden ideas, procedimientos y doctrinas en un juego de poder, como dictó Cantinflas, entre “ideítas” e “ideotas”. ¡Y qué

<sup>71</sup> Idem, Cantinflas, discurso de Su Excelencia.

<sup>72</sup> Casas de Fauce, María. *La Novela Picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa, 1977, p.10.

<sup>73</sup> Leyte, Arturo: “¿Violencia o poder en la constitución de la filosofía moderna?”, en *Quaderns de filosofia i ciència*, N° 35, 2005, pp. 107-117.

fácil sería! Proclaman nuestros payasos desde su crítica carcajada, qué fácil sería construir un mundo mejor... "si no fuéramos tan ciegos, tan obcecados, tan orgullosos", declina Cantinflas. Pero no es así. Sólo podemos recordar, mantener la memoria de la utopía, porque la utopía misma es la búsqueda. Ya lo expuso Eugenio Trías (citado por Matías Nespolo), cuando señala cómo:

"El despertar de Alonso Quijano sobre el final<sup>74</sup>, su desencanto del mundo, que anticipa lo que luego Max Weber definiría como espíritu de la modernidad<sup>75</sup>, constituye su anagnórisis, el reconocimiento de su dimensión trágica. (...) el viraje trágico del final de *El Quijote* es mucho más acusado cuanto más parco, e invita a leer toda la novela en esa dimensión por encima del efecto humorístico o hilarante. Al propiciar la catarsis y la identificación del lector con el destino trágico de su héroe, la novela de Cervantes produce un efecto transferencial, (...) *El Quijote* nos interpela en la necesidad de remover nuestras más íntimas convicciones y enfrentarlas con ese rumbo del mundo que definió Hegel<sup>76</sup>(...). Esta interpretación moral que *El Quijote* por sí mismo promueve es,... su principal virtud y una de las razones de su vigencia para la reflexión ética"<sup>77</sup>.

Cervantes parece lograr de este modo que su personaje convierta una derrota en una victoria moral, al conseguir que el "sueño anacrónico" de Alonso Quijano no termine de manera violenta, sino en una cama, acompañado por sus seres queridos. La historia de un fracaso se vuelve así, por medio de lo tragicómico, en un "humanismo instructor" capaz de "vencer la tragedia del destino", es un "humanismo como voluntad"<sup>78</sup>, capaz de otorgarse a sí mismo ser, en su necesidad como existente.

Entonces, y según lo citado, "... el calado de *El Quijote* en el pensamiento contemporáneo se debe justamente a lo contrario" del quijotismo, porque lo es como *contrario de sí*, en su *dis-par*, como *razón disparatada*. No se trata de una invitación a "leer por encima del efecto humorístico o hilarante", sino que es justo ahí donde la reflexión ética es posible... como lo entendieron *ingeniosamente*, dándole voz, Sancho, Charlot y Cantinflas.

<sup>74</sup> A este respecto es interesante considerar el artículo de Luis Peñalver Alhambra, "Palabra de fin. Muerte y escritura en el Quijote", en *Escritura e imagen*, Vol. 2, 2006, pp. 103-120.

<sup>75</sup> Para Weber si el espíritu de la modernidad es la ciencia, su cuerpo es la industria.

<sup>76</sup> Según Juan Roig Gironella "¡Fuera el "yo"! –Fue la

consecuencia inevitable que sacó Hegel. Sólo la Idea, la representación: el mundo que vemos es la evolución de la Idea; y el filósofo no hace más que reproducir en otra escala esta evolución." Véase en: <http://www.filosofia.org/hem/dep/cnc/1945314.htm> (consultado el 27/03/2008).

<sup>77</sup> Nespolo, Matías: "Eugenio Trías defiende la dimensión ética de "El Quijote". Abre un diálogo sobre la

obra de Cervantes y el pensamiento moderno", en *El Mundo*, Catalunya (Forum/Espacio de Reflexión), Año XV, Nº 5.303, 16 de junio de 2004. Disponible en: [http://www.elmundo.es/papel/2004/06/16/catalunya/1651382\\_impresora.html](http://www.elmundo.es/papel/2004/06/16/catalunya/1651382_impresora.html) (consultado el 27/03/2008).

<sup>78</sup> Según entrevista con el Dr. José Luis Mora, 6 de mayo del 2008.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros:

- BERGAMÍN, José: *El disparate en la literatura española* (ed. Nigel Dennis), Col. El Clavo Ardiendo, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2005.
- BERGSON, Henri: *La Risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Alianza Editorial, Madrid, 2008.
- CASAS DE FAUNCE, María: *La Novela Picaresca latinoamericana*. Madrid: Cupsa, 1977.
- CERVANTES, Miguel de: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Ed. VI Centenario, Ayuntamiento de Castilla-La Mancha, 2005.
- CLÉZIO LE, J.M.G.: "Don Quijote y Sancho Panza cada día", en *Don Quijote alrededor del mundo*, Instituto Cervantes-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 2005.
- DELEUZE, Gilles: *Lógica de sentido* (trad. cast. de Miguel Morey), Paidós, Barcelona, 2005.
- HIDALGO-SERNA, Emilio: *El pensamiento ingenioso en Baltazar Gracián: El "Concepto" y su Función Lógica*, Anthropos, Barcelona, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José: *Meditaciones de El Quijote* (Paulino Garagorri, ed.), Revista de Occidente en Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- PÉREZ LASHERAS, Antonio: "Arte de Ingenio y Agudeza y Arte de Ingenio" en *Baltazar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas* [A. Egido y M. C. Marín, Coord.], Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 2001.
- RAMOS, Julio: *Desencuentros de la modernidad en América latina: literatura y política en el siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- TRÍAS, Eugenio: *Lógica del límite*, Ensayos/Destino, 1991.
- TRÍAS, Eugenio: *El artista y la ciudad*, Anagrama, Barcelona, 1997.
- UNAMUNO, Miguel de: *Vida de Don Quijote y Sancho*, Biblioteca Unamuno, Alianza Editorial, 2005.
- VV. AA: *El Yo Fracturado. Don Quijote y las figuras del Barroco*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006.
- ZAMBRANO, María: *El hombre y lo divino*, Breviarios, FCE, 2005.

### Artículos:

- LEYTE, Arturo: "¿Violencia o poder en la constitución de la filosofía moderna?, en *Quaderns de filosofia i ciència*, Nº 35, 2005, pp. 107-117.
- MARIÁN, Mariano: "Principia Philosophiae Quijotensis", en *Pensamiento español e iberoamericano. Una aproximación desde el siglo XXI*, Fund. Iganacio Larramendi, AHF, 2007, pp. 109-124.
- PEÑALVER ALHAMBRA, Luis: "Palabra de fin. Muerte y escritura en El Quijote", en *Escritura e imagen*, Vol. 2, 2006, pp. 103-120.
- QUEVEDO, Amalia: "Derrida", en *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Braudrillard*, Ediciones Universidad de Navarra, Navarra, 2001. Edición digital de *Derrida en Castellano*, disponible en: [http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo\\_1.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/quevedo_1.htm) (consultado el 4/05/2008).
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín: "El discurso de la igualdad ante los imperativos de la memoria. Aproximación desde América", en *Revista Bajo Palabra*, nº II, 2007, pp. 119-129.
- TARAN, Leonardo, "Amicus Plato, sed magis amica veritas". From Plato and Aristotle to C., *Antike und Abendland*, XXX, 1984, pp. 93-124.
- VILLACAÑAS DE CASTRO, Luis Sebastián: "El Humor y las estructuras de la Filosofía Política", en *Thémata*, Revista de Filosofía, Nº 39, 2007, pp. 203-207.
- VV. AA.: "Política, Democracia y Utopía", artículo derivado del Proyecto de Investigación "El retorno de la política: la utopía democrática", desarrollado en la Facultad de Ciencias de la Educación y financiado por la SICTFRH-UNER, durante 1999-2002. Informe Final aprobado por Resol. CS Nº 102/05; recibido para publicación en mayo 2005 y aceptado en febrero 2006. Publicado en *Ciencia, Docencia y Tecnología*, Nº 32, Año XVII, mayo, Argentina, 2006, pp. 51-82.

Publicaciones en línea:

- Centro Virtual Cervantes*, "Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha, Capítulo LI". Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte2/cap51/default.htm> (consultado el 20/03/2008).
- CHAPLIN, Charles: "Discurso de El Gran Emperador", en RED Científica, disponible en: <http://www.redcientifica.com/doc/doc199903200002.html> (consultado el 28/09/2007).
- Declaración de Ámsterdam* de la IHEU. Publicado en International Humanist News, Noviembre 2002. Traducción: Mario Méndez López. Disponible en: <http://amer.humanists.net/Amsterdam.html> (consultado el 19/03/2008).
- HEIDEGGER, Martin: "Construir, Habitar, Pensar" (Trad. Eustaquio Barjau), en *Conferencias y Artículos*, Serbal, Barcelona, 1994, p. 6. Disponible en: [http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir\\_habitar\\_pensar.htm](http://www.heideggeriana.com.ar/textos/construir_habitar_pensar.htm) (consultado el 18/03/2008).
- MAESTRO G., Jesús: "Mitos sociales del Barroco y su envés en los Sueños y entremeses de Quevedo", en Felipe Pedraza Jiménez (director), *VIII Jornadas sobre Quevedo y su época. Símbolos y mitos del Barroco en la obra de Quevedo*. Villanueva de los Infantes, 10, 11, 12 y 13 de agosto de 2004. Disponible en: <http://academiaeditorial.com/cms/uploads///pdf/Critica%20heterodoxa/045%20-%20Mitos%20sociales%20del%20Barroco%20-%20Suenos%20y%20entremeses%20de%20Quevedo.pdf> (consultado el 18/03/2008).
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos: "La renovación ideológica" (Ilustración Española), disponible en: <http://www.artehistoria.jcyl.es/histesp/contextos/6811.htm> (consultado el 21/05/2008).
- MORENO, Mario (Cantinflas): "Discurso de Su Excelencia el Embajador, ante la Asamblea Internacional", en *Su Excelencia*, México, 1967. Disponible en: [http://www.grijalvo.com/America\\_Mejico\\_Mexico/Cantinflas\\_Discurso\\_Su\\_Excelencia.htm](http://www.grijalvo.com/America_Mejico_Mexico/Cantinflas_Discurso_Su_Excelencia.htm) (consultado el 28/09/2007).
- NESPOLO, Matías: "Eugenio Trías defiende la dimensión ética de "El Quijote". Abre un diálogo sobre la obra de Cervantes y el pensamiento moderno", en *El Mundo*, Catalunya (Forum/Espacio de Reflexión), Año XV, Nº 5.303, 16 de junio de 2004. Disponible en: [http://www.elmundo.es/papel/2004/06/16/catalunya/1651382\\_impresora.html](http://www.elmundo.es/papel/2004/06/16/catalunya/1651382_impresora.html) (consultado el 27/03/2008).
- PINO, Julio: "La modernidad socialista" (segunda parte), en *La Habana*, Año IV, 15 al 21 de octubre de 2005. Disponible en: [http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n232\\_10/232\\_17.html](http://www.lajiribilla.co.cu/2005/n232_10/232_17.html) (consultado el 18/03/2008).
- RICOEUR, Paul: "De sí mismo como otros", en: <http://www.nietzscheana.com.ar/ricoeur.htm> (consultado el 20/03/2008).

