

Con esta última lectura concluye *Música sin fronteras. Ensayos sobre migración, música e identidad*, que nos invita a trasladarnos más allá de las fronteras regionales, a las grandes urbes, espacios pluriculturales por los que transita la música tradicional, cuyo destino es transformarse y adaptarse a formas y gustos prefabricados que hacen posible su continuidad. Sirva este libro para seguir reflexionando e investigando, desde diversos medios y ópticas, sobre la música, la migración y la identidad.

LUCÍA ROSALES VILLAR

Centro Morelense de las Artes, ICM

María Jesús Ruiz, José Manuel Fraile Gil, Susana Weich-Shahak. *Al vaivén del columpio. Fiesta, coplas y ceremonial*. Cádiz: Universidad de Cádiz / Diputación de Cádiz, 2008; 185 pp.

Al vaivén del columpio es un libro al mismo tiempo lúdico, como el artefacto que le sirve de pretexto y móvil, y erudito, rico tanto en datos como en sugerencias y sugerencias. Su título nos dice de inmediato que la investigación se origina alrededor de una *performance* que es, al mismo tiempo, una práctica de interés antropológico: el juego del columpio, que va del ritual galante al entretenimiento infantil. El subtítulo — *Fiesta, coplas y ceremonial* — añade inmediatamente otra dimensión y nos permite vislumbrar de una vez el alcance de la obra, que se sitúa (valga la expresión) en una encrucijada crucial: el punto en donde la antropología y los estudios literarios entretejen sus intereses y se necesitan mutuamente para dar cuenta, de manera inteligente y fecunda, de fenómenos complejos. La necesidad de un enfoque multidisciplinario se hace patente cuando se trata de abordar temas de literatura popular sin divorciarlos de su contexto vital. Además, el libro viene acompañado por un CD, gracias al cual tenemos la posibilidad de apreciar, en la voz misma de los informantes (en su gran mayoría mujeres), la manera en que las coplas se relacionan entre ellas y toman vida en temas al cantarse.

El libro se estructura en cinco capítulos, distribuidos entre los tres autores. El primero y más amplio se intitula “El columpio en Andalucía: una poética del galanteo” y está a cargo de María Jesús Ruiz. El capítulo

se concentra en una práctica ritual ya desaparecida, que sobrevive en la memoria de los informantes: el juego del columpio como ocasión y espacio para el encuentro amoroso de los jóvenes. El enfoque de encrucijada arriba comentado es evidente en acotaciones como las siguientes, que dan cuenta de la relación entre lo social y lo literario, del gesto ritual a la huella textual:

La silla real en la que se colocaba la mujer convertía a esta en centro de miradas: el exhibicionismo de ellas concedía así, tácitamente, el permiso a ellos para piroppearlas. Si bien es cierto que el piropo fue quedando –desritualizado– como canto en boca de mujeres (son ellas las que recuerdan las coplas), los testimonios decimonónicos y los propios textos evidencian que la alabanza a la que se mecía era asunto masculino [...]. La plegaria masculina ha dejado huella en algunos textos de ciertos ademanes galantes que un día fueron gestos rituales y que, en la copla, son recuerdo desvaído de una kinésica extinta (46, 48).

En otras series de coplas, la voz cantante le corresponde a la mujer, en un “diálogo poético” que a veces “busca la controversia”, otra práctica de la que hoy en día quedan tan solo huellas textuales, “restos desritualizados” (57). “Desde el trono aéreo, la copla de columpio deviene en canción de amigo, entroncando así con la tradición más secular de la lírica popular hispana” (52). Uno de los recursos estilísticos principales es una “fórmula discursiva muy característica”, que expresa el punto de vista “desde arriba” (54) de la mujer: “Míralo por donde viene” (54-55), para introducir una copla, ya sea de amor ya de desprecio.

La búsqueda de todo tipo de huellas y ecos es un criterio que felizmente rige muchas de las aportaciones de este capítulo. La autora destaca, por ejemplo, un parentesco basado en la función conativa de la fórmula arriba mencionada:

El esquema poético no es exclusivo del rito del columpio, sino que se vincula llamativamente a otro corpus lírico de carácter religioso, el de la saeta, en el que pueden encontrarse estrofas como esta:

Míralo por dónde viene
el mejor de los nacidos,

llenas de espinas sus sienes
y el rostro descolorido,
que ya figura no tiene.

[...] Porque la saeta y la copla al amigo, por encima de su diferente sentido devoto o profano, reproducen una situación idéntica, una voluntad de comunicación de la voz poética con el destinatario, un reclamo de atención (56).

El seguimiento puntual, al mismo tiempo erudito y sintético, de tópicos y motivos clave de la lírica hispana es otra de las características salientes de este primer capítulo. Para el lector entendido en estas andanzas, el juego de encontrar más correspondencias en el cancionero panhispánico podría ser infinito. Sucumbiré solo parcialmente a la tentación y me ceñiré al corpus que mejor conozco, el mexicano, limitándome asimismo a algunos botones de muestra. Uno de ellos es la simbología amorosa ligada a los cítricos: “Naranjas y limones, como toda fruta citrosa, se consideraban afrodisiacos [...]. La lírica popular abunda en ejemplos que aluden al hecho de lanzar limones y naranjas como prendas (avisos) de amor” (66).¹ Las dos variantes incluidas en el libro, originarias respectivamente de Grazalema (provincia de Cádiz) y Tetuán (Marruecos), cuentan con una correspondencia mexicana, que a su vez se despliega en muchas versiones. A continuación señalo la copla andaluza, la sefardí y una de las versiones mexicanas. Las tres estrofas son muy parecidas y sin embargo sutilmente distintas en los matices del símbolo:

De tu ventana a la mía
me tiraste un limón,
el limón cayó en el suelo
y el zumo en mi corazón (67).

De tu ventana a la mía
me tirastes un limón,

¹ Consúltese el artículo de Mariana Masera, “‘Tírame una lima / tírame un limón’: las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana”. *Jornadas Filológicas 1997. Memoria*. México: UNAM, 1998; 369-380.

el limón cayó en el suelo
y el agrio en mi corazón (119).

Al pasar por tu ventana
me tirastes un limón,
el limón me dio en la cara
y el zumo en el corazón.

(CFM: 1-1983)²

La autora también destaca el abanico de tópicos y motivos relacionados con el agua: la fuente, los baños de amor, el agua fría, el lavado del pañuelo del amante (65).³ Este último motivo aparece, por ejemplo, en una copla de Granada:

Allá arribica, arribica
hay una fuente de oro
donde lavan las mocitas
los pañuelos de los novios (66).

El motivo del lavado del pañuelo y el tópico del agua fría, con toda su carga erótica, aparecen en la siguiente cuarteta veracruzana:

Por esa calle vivía
la que me lavó el pañuelo;
lo lavó con agua fría
y lo sahumó con romero.

(CFM: 1-2440 D)

² CFM=Margit Frenk, coord. *Cancionero folklórico de México*. 5 vols. México: El Colegio de México, 1998.

³ Acerca de este tema consúltense el artículo de Pedro M. Piñero: "*Lavar pañuelo / lavar camisa*. Formas y símbolos antiguos en canciones modernas". *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam*. Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004; 481-497. También el de Mariana Masera: "Influencias de las cantigas de amigo en los estribillos tradicionales: la moza que lava la ropa". Coord. Axayácatl Campos, Mariana Masera y María Teresa Miaja. *Los bienes si no son comunicados no son bienes. Diez jornadas medievales*. México: UNAM / UAM / El Colegio de México, 2007; 33-54.

Otro rasgo hermana la copla arriba citada con la poesía cantada tradicional de Veracruz: su fórmula inicial —“allá arribica, arribica” —, que se repite con una ligera variante —“allá arribita, arribita” — en otras dos estrofas del corpus de este capítulo (50). Es una expresión relacionada con “el rito de ascensión del columpio”, según hace notar la autora (50). Fórmulas parecidas se encuentran en muchos estribillos del son jarocho quizás más famoso, “La bamba”. Por ejemplo:

Arribita y arriba
y arriba iré;
yo no soy marinero
por ti seré.

(CFM: 1-596 K)

Y arriba y arriba
y arriba iré;
yo no he sido casado
por ti seré.

(CFM: 1-598)

Lo que más llama la atención en esta correspondencia es que la palabra *bamba* designa en Andalucía un tipo de columpio descrito por la autora: “la sogá tensa, preparada casi para un ejercicio de funambulismo, obligada a vivir dentro del pueblo, atada entre las rejas próximas de la calle” (15). Este particular juego fue cayendo en desuso, quedando el columpio como ahora lo conocemos; sin embargo, la autora señala “una mixtificación de los términos y del propio rito” que ha causado la permanencia y “muchísima recurrencia” del término *bamba*, “adscrito sobre todo a un primer verso (“La niña que está en la *bamba*”)” (15). Ahora bien, no he podido encontrar rastro de un sentido de *bamba* como ‘columpio’ en el son jarocho homónimo, ni en el español de Veracruz en general; además, las características musicales de “La bamba” jarocho y de las tonadas de las coplas de columpio son muy distintas. También existen diferencias de orden métrico: el son veracruzano se canta exclusivamente en seguidillas, mientras las coplas de columpio andaluzas, si bien incluyen alguna seguidilla, en su mayoría son cuartetos octosilábicos. Sin

embargo, la coincidencia del término clave *bamba* y de las fórmulas de ascensión sigue siendo sugerente y, a lo mejor, ofrecerá una pista para algún curioso que se quiera aventurar por ese camino en investigaciones sucesivas.

El segundo capítulo, escrito por José Manuel Fraile Gil, se titula: “El columpio infantil. Al vaivén de la retahíla”. Después de un apartado dedicado a la revisión exhaustiva y sintética de la nomenclatura relativa al columpio como artefacto y de los verbos empleados para la acción de columpiarse en diferentes regiones de España (71-73), el autor bosqueja una historia social del juego:

Como aconteció con gran parte de los usos tradicionales, el paso de los años, de los siglos, depositó en manos de los pequeños los hábitos cortesanos [...]. Si este juguete ha llegado hasta nosotros fue gracias a que las cuerdas de seda, entreveradas de flores, con que se suspendieron los columpios en la corte versallesca, se fueron poco a poco transformando en las ásperas sogas donde se balancearon primero la alegría y las enaguas de la mocedad menestrala y más tarde los colorados carrillos de los hijos del pueblo (73).

Después de una breve serie de referencias literarias (74-76) que, de alguna manera, anticipan el contenido del último capítulo del libro, el lector se encuentra con una serie de deliciosos relatos recogidos de la voz de informantes que disfrutaron en su infancia del juego del columpio (77-80). Los adultos montaban el columpio en ocasiones en que necesitaban que los niños estuviesen entretenidos, para poderse dedicar así a alguna actividad que requería de mucho trabajo y atención, como sucedía, típicamente, el día de la matanza del cochino. Los relatos abundan en descripciones de la estructura de aquellos columpios, ordenadas y analizadas por el autor. El recuento que cierra la serie contiene, además, una cómica anécdota: “Nos empujaron tanto que mi primo Alejandro, que llevaba unas zapatillas, se le engancharon en un clavo que había en la otra viga, fíjate lo alto que iría, no veas la que se armó cuando nos caímos” (80).

La forma poética protagonista es la retahíla infantil, de la que se ofrece una significativa antología en la segunda parte del capítulo. Las retahílas son “letras para jugar”, según la sencilla y acertada definición de Ana

Pelegrín (70).⁴ El autor reflexiona sobre la diferencia entre este corpus y el del capítulo anterior en los siguientes términos, desglosando de paso las características fundamentales de la retahíla:

Cuando el columpio pasó a manos de los niños, las retahílas sustituyeron al cancionero, y los versos sueltos, llenos de ritmo, a las estrofas preñadas de sentimiento. En las retahílas para mecer encontramos, sobre todo, un reparto de los tiempos y un compás en la melodía que facilitan grandemente el vaivén de este juguete. La forma poética que marida a la perfección estas dos características es la del diálogo rimado.

El autor agrega, pocas líneas más abajo: “Muchas de estas retahílas para mecerse albergan en su contenido un variadísimo muestrario de poemillas tradicionales de la más variada entidad”, y dedica el análisis de las páginas que siguen a “ir deshebrando cuenta a cuenta el collar que a base de años, singular gusto y paciencia, ensartó la tradición” (83). Reporto un solo ejemplo, escogido al azar entre las pesquisas eruditas del autor, el de la correspondencia entre una retahíla tradicional de La Rioja y otra recogida por Correas en 1627:

Ya pasan las monjitas cargaditas de flores
que no pueden pasar por el río Molinares.
Pase una, pasen dos, pase la madre de Dios.
Pase el *burriquito* blanco que reluce todo el campo,
pase el *burriquito* negro que reluce todo el cielo (84).

Aquí vienen las monjas cargadas de toronjas;
no pueden pasar por el río de la mar;
pasa uno, pasan dos, pasa la madre de Dios,
con su caballito blanco que relumbra todo el campo (85).

Los siguientes dos capítulos son de la autoría de Susana Weich-Shahak. “El columpio entre los sefarditas de Marruecos: la *matexa*”, abre una interesantísima ventana sobre un mundo cultural y lingüístico muy pecu-

⁴ Ana Pelegrín. “Retahílas, romances de la tradición oral infantil”. Virtudes Atero Burgos, ed. *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. La Rábida: Universidad Internacional de Andalucía, 1996; 69-88.

liar, el de los descendientes de los judíos españoles, descendientes de los exiliados de las persecuciones de los califas andalusíes y el decreto de los Reyes Católicos. La autora dedica unas páginas a un rápido resumen de la historia de las comunidades sefardíes en Marruecos, incluyendo notas lingüísticas como la siguiente, de gran interés para el filólogo: “Su lengua era una variedad dialectal que los propios sefardíes denominaban *haketía*, formada en base al castellano medieval con agregados del árabe, del bereber y del hebreo, y que se ha mantenido viva hasta mediados del siglo XX” (113). A lo largo del capítulo, la autora incluye numerosas notas explicativas que esclarecen los vocablos en *haketía*. Volvemos a encontrar la insistencia acerca del enfoque de encrucijada multidisciplinaria que informa todo el libro: “De este modo podremos apreciar no solo el repertorio poético musical, sino apreciar cómo se articula el sutil entramado del cumpio dentro de la vida del sefardí y de su comunidad” (114). La autora subraya que la *matexa* sufrió un cambio funcional en la vida de la comunidad, análogo al del cumpio en España descrito por Fraile Gil en el capítulo anterior: “En la época de fines del siglo XIX [...] se columpiaban las *al'azbas*, que así es como se denominan en *haketía* a las mozas adolescentes. [...] Más tarde se convirtió la *matexa* en entretenimiento de los niños” (117).

Ya vimos más arriba cómo una copla de *matexa* retoma el motivo panhispánico del lanzamiento del cítrico y se hermana con una copla mexicana. Las correspondencias pueden ser, como ya dije, infinitas —o casi. En otro botón de muestra del parentesco entre el cancionero sefardí y el mexicano, podemos apreciar cómo en las variantes mexicanas se cuegan palabras locales, tales como “chinita” y “huapanguero”:

Eres chiquita y bonita
y eres como yo te quiero,
y eres campanita de oro
en las manos de un platero (119).

Eres chinita y bonita
y así como eres te quiero;
pareces campanillita
de manos de un buen platero.

(CFM: 1-151 C)

Eres chiquita y bonita
y así como eres te quiero;
pareces campanillita
de manos de un huapanguero.

(CFM: 1-151 D)

El siguiente capítulo, titulado: “El repertorio musical: breve análisis de las melodías”, de la misma autora, es, aunque bastante escueto, de extremo interés. Es frecuente que los estudios literarios dedicados a las coplas cantadas no incluyan el aspecto musical: suelen reconocer la omisión en el prólogo o introducción, admitiendo que, con tal corte metodológico, se puede ofrecer solo una mirada necesariamente parcial acerca del fenómeno complejo de la poesía cantada tradicional. Este libro, en cambio, apuesta a subsanar dicha parcialidad, acompañándose de un CD y del análisis musicológico presentado por Weich-Shahak. El enfoque principal del libro sigue siendo literario, razón por la cual el capítulo es breve y no se adentra en tecnicismos que resultarían de difícil comprensión para el lector de la obra. Pero su mérito principal consiste en su sintética claridad, que permite un acercamiento a la comprensión de las estructuras musicales empleadas en los cantares, por parte de quienes somos legos en la disciplina.

El libro se cierra con “Referencias literarias y testimonios antiguos”, capítulo escrito por Fraile Gil y Ruiz. El capítulo complementa los “testimonios orales” (135) consignados en las páginas anteriores, ofreciéndonos una pequeña galería de elaboraciones literarias de la escena galante que acontece alrededor del columpio. Aparte de su valor informativo y francamente gozoso, el capítulo tiene el mérito de mostrar cómo la literatura culta y la popular comparten intereses y temas, dialogan, y pueden tener pertinencia y cabida en un mismo estudio. Final y felizmente, para deleite de quienes leemos, el libro se cierra con otra pequeña galería: un apéndice de imágenes, reproducciones en color de cuadros e ilustraciones protagonizados por el columpio y sus oficiantes, entre la segunda mitad del siglo XVIII y los comienzos del XX.

Una mención aparte merecen los tres índices de carácter analítico incluidos en el libro: “Contenido del CD que acompaña a este libro. Procedencia de los materiales”, “Índice de localidades” e “Índice de in-

formantes". Son destacables el rigor y la precisión del registro de fuentes resumido en estos índices, que reflejan las indicaciones puntuales dadas a lo largo de todo el libro. Hubiera quizás sido útil la inclusión también de un índice de primeros versos de las coplas y retahílas analizadas en el libro, así como un sistema de referencias cruzadas entre los versos que aparecen en el libro y los grabados en el disco, en los casos en que existe correspondencia (no todas las coplas del libro aparecen en el disco, ni viceversa).

Al vaivén del columpio es un libro –y un disco– plenamente disfrutable y al mismo tiempo una aportación valiosa al estudio de la literatura hispana de tradición oral. El que se aventure a mecerse entre las estrofas, las melodías y los comentarios de los autores seguramente ganará tanto en diversión como en conocimiento. Y es que

La niña que está en la *bamba*
se lo quisiera decir:
que se baje del columpio
que yo me quiero subir (17).

CATERINA CAMASTRA

Universidad Nacional Autónoma de México

Ángeles Sánchez Bringas y Pilar Vallés. *La que de amarillo se viste... La mujer en el refranero mexicano*. México: Culturas Populares de México / Universidad Autónoma Metropolitana / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008; 256 pp.

El refranero mexicano es un campo abierto para el estudio y análisis de las características de este género literario y de las particularidades que en él se imprimen, léxica y metafóricamente, así como en lo que respecta a los contenidos, que, a través de estos textos, ha validado la comunidad lingüística. La obra que nos ocupa presenta un corpus de 1571 refranes, además de variantes y versiones afines, organizado de manera temática, y ofrece una interpretación de los significados implícitos en las imágenes, figuras y representaciones de la mujer, su cuerpo, su mundo y sus