



Valenciana

ISSN: 2007-2538

Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y de Letras Hispánicas

Blancas Blancas, Noé

“Episodio en la huerta...”, de Agustín Yáñez. Jugar a “El milano”, citar al toro.

Valenciana, núm. 23, 2019, Enero-Junio, pp. 63-92

Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y de Letras Hispánicas

DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.v0i23.406>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360359167003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

“Episodio en la huerta...”, de Agustín Yáñez. Jugar a “El milano”, citar al toro

“Episodio en la huerta...”, by Agustín Yáñez. Couting rhymes with “El milano”, citing the fighting bull

Noé Blancas Blancas
Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México

Resumen: En el relato de Agustín Yáñez “Episodio en la huerta...”, Jacinto, tras mes y medio de convalecencia, observa a sus vecinitos jugando a la ronda “El Milano”, y recuerda que sus primos jugaban esa misma ronda. Sobre todo, rememora las alucinaciones que la fiebre le ha producido. En éstas, se sobreponen ciertas imágenes de la ronda—el toro, el milano, la rosa, el clavel— y otras de la película *La alondra y el milano*. A través de estas asociaciones, el niño intenta develar el sentido erótico del juego. De tal manera, la ronda no se incorpora a su discurso para constituirse en canto o en juego, que es para lo que se citan las rondas; los fragmentos que de ella se repiten constituyen más bien imágenes o símbolos que se vuelven un instrumento para cobrar conciencia de su deseo y, al mismo tiempo, de la infancia perdida.

Siguiendo la teoría narratológica y las investigaciones de Graciela Reyes sobre el fenómeno de la citación, en este trabajo sostengo la tesis de que no el juego, en el plano actancial, sino la citación de ciertas palabras o frases, en el plano discursivo, le permiten al niño encontrar el sentido de sus alucinaciones y, finalmente, acceder a la revelación del misterio, el despertar de la pulsión sexual.

Palabras clave: Agustín Yáñez, “Episodio en la huerta...”, citación, *Flor de juegos antiguos*, lírica infantil.

Abstract: In "Episodio en la huerta...", Jacinto after one and half month of convalescence, watched his neighbors playing the round "El Milano" and remembers how his cousins played it too. Over all, he remembers the hallucinations that fever has produced to him. In these, certain images of the round are superimposed –the bull, the kite, the rose, the carnation– with others images from the movie *La alondra y el Milano*. Through these associations, the child tries to reveal the erotic meaning of the round. In such way, the round is not incorporated into his speech to become a song or a game, and it is what the rounds are cited for; the fragments that are repeated are rather images or symbols that become an instrument to become aware of their desire and, at the same time, of his lost childhood.

Following the narratological theory of Graciela Reyes's research on citation, in this paper, I support this thesis: not the game, in the actantial plane, but the citation of certain words or phrases, in the discursive plane, allow the child to find the meaning of his hallucinations and finally, access to the revelation of the mystery, the awakening of the sexual drive.

Keywords: Agustín Yáñez, "Episodio en la huerta...", Citation, *Flor de juegos antiguos*, Children's lyric.

Recibido: 12 de julio de 2018

Aceptado: 21 de octubre de 2018

Introducción

Agustín Yáñez (1904-1980) es uno de los precursores en el uso de recursos narrativos que, a mediados del siglo xx, renovarían la literatura mexicana y latinoamericana, como el monólogo narrado o monólogo interior y el estilo indirecto libre. Su novela *Al filo del agua* (1947), la más estudiada, constituye un referente, casi tanto como *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, de innovación técnica. Es significativo que Yáñez, como Rulfo, hayan abrevado estos recursos, al parecer, no tanto de las literaturas europea y

norteamericana,¹ o de la teoría literaria, como de la literatura oral. El estudio de Francoise Perus, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*” (1993: 327-268), sintetiza eficazmente lo dicho por la crítica al respecto. La voz del “narrador monológico”, afirma, “tiende a disolverse en la de sus personajes”, con lo que:

El monologismo inicial cede paso a modalidades del discurso cuasi-directo que dialogizan la relación del narrador con sus personajes o con voces anónimas o formas discursivas no atribuibles a personaje alguno que amplifican los diversos ecos de un rumor ascendente (1993: 331).

Estos “procedimientos narrativos”, agrega Perus, se articulan con “formas tradicionales del discurso oral emparentados con la crónica y el mito” (1993: 359). De tal manera, “la novela de Yáñez hace oír una multiplicidad de *acentos y tonos*”, aunque –advierte–, “no propiamente *voces* en el sentido dostoievskiano y bajtiniano del término” (1993: 361).

En “La sociocrítica frente a Agustín Yáñez”, Perus describe de manera semejante al narrador de *La tierra pródiga* (1960): “narrador *ubicuo* que busca constantemente superar su posición de ‘exterioridad’, deslizándose en sus criaturas individuales o colectivas para dejarlas hablar y seguir sus impulsos muchas veces erráticos” (1999: 349).

Pablo Sánchez, por su parte, tras un crítico inventario de las distintas valoraciones de la prosa de Yáñez entre los años cincuentas y setentas, que lo ubican como “regionalista”,² destaca su im-

¹ Es proverbial la negativa de Juan Rulfo respecto a la influencia de Faulkner en su novela *Pedro Páramo*: “encontraban mis páginas muy *faulknerianas*, pero en aquel entonces yo aún no leía a Faulkner” (Rulfo *apud.* Klahn y Corral, 1991: 724).

² Sánchez (2016: 231-233) recuerda que Luis Harss, en su conocido trabajo “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, incluido en *Los nuestros* (1966), sitúa a

portancia como modernizador en el *Boom* latinoamericano. Sólo que —considera Sánchez— el lugar privilegiado que sus renovadoras técnicas narrativas le ganaron en el canon latinoamericano se lo habrían escamoteado factores extraliterarios, entre los cuales menciona su “ominoso silencio como parte del gobierno responsable de la matanza de Tlatelolco en 1968 (era [Yáñez], recordemos, el Secretario de Educación)” (Sánchez, 2016: 233), o el haber tomado como modelo literario a Balzac, postura que, frente a la reivindicación de Joyce o Faulkner por parte del “experimentalismo narrativo latinoamericano”, constituía una “opción estética desfasada” (Sánchez, 2016: 234).

Sin embargo, más allá de la sociocrítica, la renovación narrativa que supone la obra de Agustín Yáñez es irrefutable. Y se explica en gran medida por los recursos aquí aludidos, observados por Perus y otros críticos, relacionados con la actitud del narrador hacia los discursos y perspectivas de los personajes. Un narrador “ubicuo” que hace audibles las voces y los tonos de los personajes incorporando sus discursos —diegéticos y metadiegéticos— al suyo —heterodiegético—. Esto es —he aquí lo que considero la novedad de mi análisis— a partir de sus procesos de citación.

Me parece que el germen de estos recursos está ya en su temprano libro *Flor de juegos antiguos*, en cuyos relatos podemos advertir que las rondas infantiles (en sí mismas narraciones, romances y *performance*), al incorporarse a la narración, más que conformar una mera reconstrucción autobiográfica de la infancia, constituyen discursos que despliegan fenómenos de citación que tensan al máximo las relaciones entre el discurso del narrador y el de los

Yáñez dentro de los autores regionalistas —junto a Roa Bastos, Arguedas y Otero Silva—, de quienes afirma: “Tienden todavía al alegato o al panfleto turístico [...]. Los frustran la brocha gorda y el proselitismo. Sus personajes a veces pintorescos pero casi siempre genéricos no dejan imagen en el recuerdo” (Harss, 1966; *apud*. Campbell, 2001: 62).

personajes, al grado que desdibujan los niveles y las fronteras narrativas.

1. La ronda como cita

El cuento “Episodio en la huerta del toro toronjil, abriendo la rosa y cerrando el clavel”, de Agustín Yáñez (1967: 77-85),³ cuenta la introspección de un niño que lleva mes y medio en cama —ha enfermado el Día de muertos, al día siguiente del santo de su madre— y ve, desde un tejabán, a sus amiguitos jugar a la ronda de El Milano:

Vamos a la huerta
de toro toronjil,
a ver a Milano
comiendo perejil.

—Milano no está aquí,
está en su vergel,
abriendo la rosa
y cerrando el clavel.⁴

Mariquita, la de atrás,
que vaya a ver,
si vive o muere,
para irlo a enterrar.

—Cómo está Milano.
—Está triste.
—Tiene calentura.
—Se está muriendo (Yáñez, 80-83).

³ En adelante, siempre que cito de este libro anoto el número de página entre paréntesis y a renglón seguido.

⁴ En una ocasión, se omite la conjunción: “abriendo la rosa, / cerrando el clavel” (83).

Ana Pelegrín clasifica esta ronda como "Retahíla-escena",⁵ grupo al que atribuye un "sentido de la teatralidad" (2002: 43). En este grupo, el "diálogo dramático" es un "elemento configurativo de la representación":

la casi totalidad de las retahílas están encuadradas en una situación escénica que articula a los personajes, el conflicto, el espacio-tiempo y donde dinámicamente se relaciona el cuadrilátero de personajes prototípicos ya mencionados, protagonista, co-actor, director, espectador. Los actuantes —presentes o simbólicos— desarrollan el conflicto básico de la retahíla escena. El diálogo es breve, rítmico, construido en un movimiento binario A+B expresado en concisas preguntas y respuestas que se suceden al hilo (Pelegrín, 2002: 43).

Aunque existen retahílas-escena en las que un solo personaje dice el parlamento, en el caso de "El Milano":

La totalidad de los personajes co-actores intervienen en el coro de la acción que el director y el actor del juego ordena[n], en una sucesión de escenas preparatorias del clímax anticipando la escena del encuentro con el personaje protagonista y/o dialogante:

Vamos a la huerta
del Toro torongil

⁵ Pelegrín define así retahíla: "1. En la lírica infantil de tradición oral, composición breve frecuentemente dialogada o/y enumerativa, que acompaña a los juegos-rimas de acción y movimiento infantiles. / 2. Composición que nombra series de elementos, números, personajes en situación escénica, con o sin hilazón lógica, frecuentemente en versificación irregular. / 3. Por extensión, composiciones orales de tradición infantil en las que predomina la palabra sin sujeción lógica. / 4. En la lírica tradicional infantil, *texto oral* (verbal y gestual) que suele ser rimado y frecuentemente festivo, de temática varia, de sorteo, mágicas, palabras sin sentido, jitanjáforas, disparates, burlas, trabalenguas, de prendas, cuentos rimados" (Pelegrín, 2002: 20).

a ver al Diablico...

[...] en la cual se enfrentan, protagonista-antagonista, co-actores y director, el Ángel y el Diablo en su eterna disputa de las ánimas que capturan (Pelegrín, 2002: 45).

Como en la mayoría de los relatos que componen el volumen *Flor de juegos antiguos*, la ronda constituye el motivo principal del cuento. En “Episodio de las hebritas de oro” el protagonista quiere elegir a su prima mientras canta “Esta escojo por mi esposa...” (cf. Blancas, 2018); mientras que en “Episodio de la naranja dulce y los adioses”, el niño aprovecha el abrazo del juego para despedirse de María de la Luz, por poner sólo dos ejemplos. Las correspondencias actanciales y narrativas son evidentes. Veamos primero la forma en que la ronda es citada por Jacinto, para abordar luego las implicaciones de que la ronda sea sólo citada y nunca ejecutada por el protagonista.

En primer lugar, observemos que Jacinto cita la ronda en dos momentos bastante diferenciables. Primero lo hace en una analepsis: recuerda la fiebre que ha padecido y las alucinaciones que ésta le produjeron, en las que se mezclan las imágenes de la ronda y las de la película *La alondra y el milano*. La ronda se incorpora a la memoria de las alucinaciones, evidentemente, en un momento de inconsciencia. En el segundo momento, después de un mes de haber estado en cama, Jacinto observa a sus amiguitos jugando en la calle, y cita la ronda en el instante en que la escucha. Como puede verse, en ninguno de los dos momentos canta la ronda, nunca juega ni la ejecuta. En cada uno de estos instantes la citación cumple distintas funciones, pero constituye siempre un recurso para acceder a una revelación, que es el despertar del deseo sexual. Veamos cada uno de ellos.

Jacinto no juega. Cuando sus primos “discurrieron algo más alegre: jugar al milano”, él ya está enfermo (“Me dolía la cabeza. Cuando volvimos a la casa me sentí triste [...]; pero fue, seguro,

porque ya estaba malo" (79), así que sólo observa: "Me senté en el batiente de la banqueta. No quise, no podía jugar" (80). Como al milano, la enfermedad lo ha expulsado de la ronda. Jacinto ha visto, semanas antes, la película *La alondra y el milano*. Espectador de la película, es también espectador del juego. Las imágenes de la película se unirán en su memoria alucinante con la "vista" de la ronda. Tales imágenes, entremezcladas –"Me tenté la frente. Ardía. Así, ardiendo, *recordé* una vez más al Milano de la película: no comía perejil, pero movía la boca con una mueca de chango cuando se acercaba, poco a poquito, a la muchacha" (80)–, se van transformando poco a poco: "Milano andaba en la lumbre de mi cabeza, rojo, abrazando, como en el cine, muy apretado, mucho tiempo, sin que la niña pudiera írsele" (80); hasta volverse meras alucinaciones:

Una de esas horas de mucha calentura –ha de haber sido en lo más oscuro de la noche–, veía en junto la jeringa y la alondra y el monstruo y el campo y la sangre y los quejidos y la rosa abierta y el clavel cerrado y los gestos de Milano y el toro colorado comiendo perejil y los gritos de la niña... Después no más vi al monstruo y a la alondra en el campo silencio... (81).

Si bien Jacinto narra en primera persona sus propias acciones (autodiégesis), cuando se refiere a la ronda lo hace en calidad de narrador-testigo (homodiégesis): él no ha *ejecutado* la ronda, sino sólo la ha atestiguado. Como ya he dicho, se trata entonces de una cita completamente distinta a las citas *performativas* que aparecen en los otros cuentos. Jacinto *ve* la ronda, y esta "vista" *desde afuera* le permite –pasada la fiebre– reflexionar sobre ella: "¿al fin se me revelaría lo que no entendí, lo que quería comprender, lo que me asustaba después de haber visto en el cine 'La Alondra y el Milano'?" (79-80).

He dicho que cita la ronda. Seamos más precisos: repite los versos, refiere algunos elementos, pero no la *narra*; sólo la menciona: “Luego discurrieron algo más alegre: jugar al milano” (79), e inmediatamente la asocia con la película, puesta significativamente entre paréntesis: “(Hacía semanas que la *vista* llamada ‘La Alondra y el Milano’, me quitaba el sueño)”; además, la asocia con la inquietud provocada por la inminencia de la enfermedad: “sentí que algo se me acercaba; yo no sabía qué; pero estuve seguro de que yo iba a hacer, o me iba a suceder, una cosa confusa, quién sabe si buena o si mala o si horrible” (79). Pero de la ronda, nada: no dice en qué consistía el juego, cómo jugaron sus primos –como más adelante lo hará, al referirse al juego ejecutado por sus amiguitos–.

Es evidente que estamos ante una citación muy sutil: ni la canta ejecutándola, ni la narra, ni –cuando, después de un mes, recuerda aquel juego– la *recuerda*. Aclaro: recuerda los versos, no su ejecución. Mejor aún: no recuerda *lo que vio*, sino *lo que alucinó*. Podríamos incluso advertir que no cita ni siquiera los versos, no el discurso, sino las imágenes que la ronda produce y que se relacionan con la película, en una sucesión ciertamente alucinante (repito la cita: “la alondra y el monstruo y el campo y la sangre y los quejidos y la rosa abierta y el clavel cerrado y los gestos de Milano y el toro colorado comiendo perejil y los gritos de la niña”).

Es revelador que las alucinaciones, como en un combate, fusionen los elementos de la película (“Y otra vez la batalla: Milano y la alondra”) y los de la ronda (“el toro y la flor”), en una imagen que se vuelve obsesiva: “*el monstruo y la niña*, siempre el monstruo y la niña: así los días y las semanas, a veces sin conocimiento, tumbado en la cama” (81; las cursivas son mías), y que revela claramente su obsesión –la pulsión sexual–.

Evidentemente, el niño no está alucinando en el momento que narra –no podemos hablar, por tanto, de un discurrir de la conciencia–, sino que refiere las alucinaciones de un momento ante-

rior: la fiebre le ha hecho confundir ciertos objetos con fantasías. Confunde el foco encendido con el "sol, fantoche de carbón", el zumbido de los zancudos con el "aire zumbador", la sed con "pino-le de lumbré" (80), los juegos de los niños con espantos-máscaras, el bullicio de la gente que vuelve del panteón con "el entierro de don Juan", la grosella con "veneno rojo" que "tiene calaveras", el tranvía con el "toro milano", el sereno con un milano que aúlla, la luz de la mañana con el "manto de la muerte" y "el sol que entra por las hendeduras" con "El clavel y la rosa que se abren" (81). Ahora recuerda esos desvaríos, y al narrarlos, o *para* narrarlos, cita la ronda.

No es el niño enfermo sino el convaleciente quien, al recordar sus alucinaciones, las ordena, las denomina, las *narra*. Podríamos decir que cita la ronda para tratar de aprehender el sentido que, dada la inconsciencia de la fiebre, sólo vislumbra: "Comprendí, creí comprender lo que no comprendía, pero luego se me olvidó otra vez, se me ha olvidado lo que quise entender" (81). Con las imágenes, inconscientemente, *comprendió*; pero ahora, conscientemente, "ha olvidado". Narrar la alucinación —podríamos muy bien decir "iluminación"—, citar la ronda, constituye entonces un intento de volver a entender, ahora que está consciente, ahora que sabe que está despierto:

—Despierta, Jacinto [...]

—No, mamá. Estaba soñando... que... no me acuerdo bien y me apuro mucho no acordándome.

(Ya iba a descubrir otra vez lo que significa la alondra y el milano. Soñaba... ¿Será malo saber eso que no sé? Soñaba...) (82).

La ronda, entonces, le da nombre a sus desvaríos, le permite narrar la revelación. Como los antiguos romances, depositarios de historias, aquí, la ronda es la depositaria de sus cavilaciones, de su narración.

Veamos ahora la segunda citación. Jacinto, convaleciente, está sentado "a la sombra del tejabán", viendo jugar a sus vecinitos.

Evidentemente, ahora la ronda aparece en la diégesis propiamente dicha. Jacinto narra el juego en el momento en que se realiza. Es la misma ronda, son los mismos versos que ha imaginado durante sus alucinaciones, pero ahora no pertenecen a su memoria, sino que comparten su espacio-tiempo. Esta vez, Jacinto la describe: “Luego que baja un poquito el sol, juegan, cogidos de la mano” (82), pero a esta descripción se une la otra ronda, la de sus alucinaciones: “Yo recuerdo que en la fiebre veía un toro ensangrentado que le metía el cuerno a una muchachita indefensa que iba sola por el campo. Se parecía el toro fiero al feroz Milano” (82).

Como se queda dormido y vuelve a ponerse malo, su madre lo hace volver a la cama y, desde su cuarto, ya sin ver el juego, Jacinto escucha cómo sus vecinitos siguen jugando. De esta manera, el niño añadirá su imaginación, como cuando alucina. Curiosamente, las imágenes de la alucinación se corresponden en varios sentidos con la imaginación que ahora le producen las voces:

Gritos de las muchachas. Jorge será ahora el Milano, con sus labios gruesos, su boca ancha, sus narices chatas, respingadas, que respiran pecado. Cara de chango, de orangután, de mal demonio. ¿Y la alondra? ¿Ángela? ¿Beatriz? ¿Rut o Estela? [...] Se acercan los gritos de los muchachos, de las muchachas. Junto a la ventana, carreras, cuerpos que caen y un grito ahogado, de mujer, sí, la voz de Estela, que parece de mujer (84).

Primero pura memoria, luego pura contemplación y después pura voz, la ronda le ha de ayudar a narrar sus alucinaciones y también a develar el misterio.

2. “Vi al monstruo y a la alondra”: el despertar

Es evidente que el tema central del “Episodio en la huerta...” y del libro *Flor de juegos antiguos* es el “despertar” del deseo del niño,

aunque no hay en este relato un objeto de deseo. Si bien, como observa Marquet en su libro *Archipiélago dorado. El despegue de la obra narrativa de Agustín Yáñez*: "En repetidas ocasiones, los juegos se convierten en meras coartadas para permitirles acercarse a las niñas" (1997: 80) y "persiste en todos los episodios la obsesión por el mundo femenino" (1997: 84), en el "Episodio en la huerta..." Jacinto no se siente atraído por una niña en particular, sino que vislumbra el deseo como algo abstracto; más que experimentar la pulsión, accede a la conciencia del deseo.

En la mayoría de los relatos, advierte Marquet: "Una vez elegido el juego como tema, un fragmento de alguna canción infantil, en la que se subraya las resonancias sexuales, ocupa el núcleo del episodio" (1997: 85). En cambio, en el relato que nos ocupa, aunque los personajes siguen siendo niños, "asoman las emociones, las miradas y las inquietudes de la nueva edad", observa Alfonso Rangel Guerra en la introducción a las *Obras Completas* de Yáñez: "Al paso del libro, el niño crece" (Rangel, 1998: 24 y 27).

Efectivamente, "Episodio en la huerta..." cierra el primer apartado del libro, "Juegos por Nochebuena", es decir, se ubica en la frontera entre los relatos que cuentan los juegos de infancia y los que relatan juegos de la adolescencia. El siguiente apartado, "Juegos en la Canícula", comienza con el relato "El juego del burro, en el que aparecen dos ángeles", que comienza: "Estos son juegos de hombres" (91).

Richard A. Young –para quien la historia de "Episodio en la huerta..." tendría como continuación "El episodio del ángel de oro, arenita del marqués" (el primero del libro)– es más directo, al afirmar que "bajo la fantasía inocente del juego infantil está la sexualidad latente del hombre adulto. Resulta que los juegos del niño adquieren, *ex post facto*, cierto sentido ambivalente" (1978: 86 y 88).

Este sentido “ambivalente” se revela, en primer término, en la identificación de Jacinto con el toro/milano y de las niñas con la alondra/flor. La flor (y la alondra) es la mujer en la simbología del romance antiguo, mientras que el toro, así como el milano y el clavel mismo, son elementos masculinos. Jacinto quiere ser milano, quiere ser toro, desea asumir su masculinidad.

Lo que vislumbra el niño es la simbología del toro y la flor: el deseo sexual. “Estaba soñando... que... no me acuerdo bien y me apuro mucho no acordándome”, dice cuando su madre va a despertarlo; “Ya iba a descubrir otra vez lo que significa la alondra y el milano” (82). Esto que ha vislumbrado, pero que aún no sabe, lo relaciona con un acto esclarecedor:

Me da vergüenza preguntárselo a mi mamá. Como me da vergüenza –igualito– que llegaran a verme estrujando los zapatos de tacón alto de mi tía.

Milano. Los zapatos.

Los zapatos. Milano (82).

Si él es Milano “el monstruo” y todas las niñas con las que juega “ya no más son una sola niña”, la alondra; entonces ellas son también los zapatos de tacón alto –sinecdóticamente, su tía–, que él estruja, como quiere estrujar a las niñas-alondra.

Freud, al hablar del fetichismo, y tras advertir que en general la elección del fetiche ocurre por “una impresión sexual recibida casi siempre en la primera infancia” establece que “el zapato o la pantufla son símbolo de los genitales femeninos” (Freud, 1992: 140-141; nota 21 agregada en 1910): en el hueco se introduce el pie; mientras que el tacón representaría el falo.⁶ Explica Freud:

⁶ “En muchos casos de fetichismo del pie puede demostrarse que la *pulsión de ver*, originariamente dirigida a los genitales y que quería alcanzar su objeto desde abajo, quedó detenida en su camino por prohibición o represión y por eso retuvo como fetiches al pie o al zapato. Y en ese proceso los genitales femeninos

[...] tras el primer recuerdo de la emergencia del fetiche hay una fase sepultada y olvidada del desarrollo sexual que es subrogada por el fetiche como si fuera un "recuerdo encubridor", cuyo resto y decantación es entonces el fetiche (Freud, 1992: 40; nota 20 agregada en 1920).

Jacinto, al recordar las alucinaciones provocadas por la fiebre, en las que asocia la alondra con sus amiguitas de juegos, establecerá, dada la vergüenza que esto le produce, una nueva asociación entre la alondra/niña y los zapatos de su tía. No faltará en su recuerdo el avistamiento de una carretela donde "unas mujeres pintadas" beben una botella "con unos catrines" (80).

El tema del despertar guarda, desde la antigüedad hasta ahora, una relación íntima con la ronda en tanto juego infantil. Elsa Malvido, en su artículo "La muerte en la lírica infantil" (2008), advierte que durante la Colonia, en un periodo en que los indios fueron considerados por los europeos como niños, las canciones infantiles, muchas de ellas verdaderas oraciones,⁷ fueron instrumentos fundamentales para introducir la lengua castellana con su carga occidental histórica e ideológica (2008: 3); "la danza y la música son elementos que ayudan al desarrollo de los niños tanto motriz como ideológicamente" (2008: 5).

La lírica infantil, así, tiene en sí misma la intención de *hacer crecer* al niño, de ayudarlo a convertirse en adulto, metafóricamente, como en la Colonia, y también en cuanto a su rol sexual.

Sobre todo, las canciones y oraciones fungieron como herramientas para ayudar a los indios americanos —considerados "menores de edad"—, a vencer su 'incapacidad' de decidir entre lo bueno

se imaginaron, de acuerdo con la expectativa infantil, como masculinos" (Freud, 1992: 141: nota 22 agregada en 1910).

⁷ Ver el artículo de Pedro C. Cerrillo, "Las oraciones populares de tradición infantil" (2009).

y lo malo” (Malvido, 2008: 2). El cuento de Yáñez recoge esta lucha de conciencia. Jacinto murmura, cuando no puede discernir el significado del juego:

(Ya iba a descubrir otra vez lo que significa la alondra y el milano.
Soñaba... ¿Será malo saber eso que no sé? Soñaba).

Ha de ser malo.

Ha de ser malo.

Ave María Purísima.

Ha de ser malo. Me da vergüenza preguntárselo a mi mamá
[...].

Ha de ser malo (82).

En su afán por discernir entre lo bueno y lo malo, invoca a la virgen María: “Ave María Purísima”, buscando la respuesta —lo mismo que los indios-niños de la Colonia—. Aunque, de hecho, identifica constantemente el misterio que quiere develar con el pecado e incluso con el demonio, asociación que no está del todo ausente en la ronda. Aquí vale recordar la versión que recoge Pelegrín:

Vamos a la huerta
del Toro torongil
a ver al Diablico... (Pelegrín, 2002: 45).

Cuando presiente la enfermedad, Jacinto se pregunta: “¿Irían a condenarme por un pecado desconocido?” (79). Su madre refuerza esta asociación cuando lo obliga a rezar a su ángel de la guarda, “para que te proteja de malas compañías y de los pensamientos malos”; él citará las oraciones: “Muera, muera Lucifer”; “Una muy grande pureza te pedimos de corazón” (84).

Pero más que la Virgen o el ángel de la guarda, es el juego el que, a fuerza de insistir en la relación alondra/milano, acaba por develar el misterio. Un juego que constituye también un juego sonoro, a la manera de las retahílas y las jitanjáforas. Obsérvese la

anáfora: "Ha de ser malo. / Ha de ser malo", y la aliteración que se produce al introducir la invocación a la virgen: "*Ha de ser malo. / Ave María...*": ha-de/a-ve.

El sinsentido, así como la voluptuosidad, son dos características esenciales de gran parte de la lírica infantil. Margit Frenk ha observado que, en muchos casos, las rondas infantiles no provienen necesariamente de romances o canciones compuestas para los niños, sino simples refranes o "formulillas" de código infantil que, en el siglo xvi, sólo porque eran cantados por niños o adolescentes, se consideraban "juegos" infantiles (Frenk, 2013: 9). "El Milano" es un claro ejemplo de este sinsentido, que el mismo Jacinto aprehende: el milano "no comía perejil, pero movía la boca con una mueca de chango" (80). Muchas de estas rimas, advierte Frenk, provenían de juegos de adultos.⁸

La sensación del 'despertar' se ve pues reforzada por el pensamiento católico. Jacinto se enferma en el "adviento" —unos quince días antes de Navidad, como bien ha observado Young (1978: 86)—, es decir, cuando inician las cuatro semanas que constituyen la preparación de la Navidad. Adviento —'advenimiento', 'venida', 'llegada'—, designa la venida de Jesús;⁹ marca el comienzo del año

⁸ Frenk ejemplifica: "A la barba desbarbada, / ande, ande la cotufada" (NC, 2128); "¡Ah, buen hombre!, tomá este bastón / y dalde a esotro buen hombre" (NC, 2130), y, sobre todo, aquella en que cada jugador debía decir el nombre de un árbol, un ave, un refrán y un cantar que comenzaran con la misma letra (NC, 2132), cosa más propia de adultos instruidos que de los niños. Un caso curioso a este respecto es el juego de "Toma (o Sopla), vivo te lo do" (NC, 2126 A, B). En todas las fuentes, desde el *Cancionero general* de 1511 y Luis Milán hasta las *Sentencias filosóficas* de Luis Galindo (1160-69), era evidentemente un juego para adultos; en el siglo xvi lo jugaban las "damas de la reina" y las "damas de Valencia", y Sebastián de Horozco lo declara "un juego que juego yo (Cf. Frenk, 2013: 9).

⁹ Define la RAE: "En algunas Iglesias cristianas, tiempo litúrgico de preparación de la Navidad, en las cuatro semanas que la preceden".

litúrgico. Su color característico es el morado, que simboliza penitencia. Si bien el niño recuerda la diversión:

Cuánto me había divertido la víspera; el día de tu santo, mamá; cuánto había comido: tacazotas y gorditas de horno que trajeron del rancho, orejones, higos secos, cáscara curtida de naranja, cajeta de membrillo, queso de tuna, uvas, miel: los dones del adviento (78).

El adviento también le anuncia la enfermedad, y con ella la alucinación que lo lleva a la revelación del deseo. El día que él se pone malo ha jugado con sus primos, primero a don Juan Tenorio y luego “discurrieron algo más alegre: jugar al milano” (79); el adviento es también el anuncio de la llegada del milano-toro-monstruo.

La pérdida de la inocencia que llega con la enfermedad, puede también leerse como una caída. José Luis Martínez (1991) advierte este elemento en la misma ejecución del juego. Si las rondas constituyen un pretexto para acercarse a las niñas, el fracaso que casi siempre experimenta el protagonista conlleva una pérdida. Así, las rondas son al mismo tiempo alegres y tristes: “Una presencia poderosa preside casi la totalidad de este testimonio conmovedor: el deseo amoroso. Agustín Yáñez inunda al héroe de esta niñez provinciana en una tibia zozobra” (Martínez, 1991: 30).

Para Antonio Marquet, *Flor de juegos antiguos* es una narración situada propiamente en

una dimensión de duelo: duelo de la niñez, duelo de la ciudad de provincia perdida [...] En la obra, además, el protagonista anuncia lacónicamente la muerte de su padre, la de su madrina. Se han perdido y dispersado todos esos seres que eran objeto de deseo y se perdió esa topografía que era escenario del deseo. El duelo es por una parte de sí: por aquello que constituyó a ese que ahora sólo puede rememorar, narrar, escribir para llenar ese espacio vacío (1997: 85).

3. Citar para "saber eso que no sé"

En este último apartado, voy a insistir en algo que no creo que se haya visto con suficiente claridad: el despertar del niño, con su respectiva pérdida de inocencia, está íntimamente ligado tanto a la ronda en sí misma en su tono de juego infantil, como al recurso de la citación.

Antonio Marquet advierte que, en cada relato, la ronda determina el eje temático, pero también la memoria del protagonista y la consecuente temporalidad interior:

En torno a esa temática se hilvanan los capítulos que remiten a una temporalidad interior. Lo que es susceptible de ser narrado en *Flor de juegos antiguos*, lo es por ser rememorado —ello exige la escritura para evitar que se pierda— y de ahí la fuerte coloración autobiográfica de la narración (1997: 85-86).

Agustín Yáñez esboza el asunto cuando, en entrevista con Emmanuel Carballo, habla del problema del estilo en *Flor de juegos antiguos*: "Creo que éste, el estilo, es un problema más hondo. Aquí el estilo debe ser la forma de respirar de un niño provinciano de 10 a 12 años y cuyo carácter es, al mismo tiempo, fogoso e introvertido" (*Apud.* Carballo, 1994: 317). Fogoso en la ronda, Jacinto accede a la revelación gracias a la introspección en que lo hunde la enfermedad.

Sólo Young parece entrever que se trata de una cita. Luego de identificar tres "elementos claves de la narración" (el juego, "fuente principal del episodio"; la *vista* de la película *La Alondra y el milano*, y la imaginación) advierte: "el juego, como juego, pronto desaparece y, en su lugar, están los sentimientos, sensaciones y pensamientos predominantes del niño, que así se establece como el elemento principal de la narración" (Young, 1978: 119). Los versos, agrega, "parecen permanecer en la memoria del niño y con-

ducirlo hacia una preocupación del sentido de su experiencia en contextos mucho más amplios que el juego inmediato, como si los versos encubrieran en sus palabras e imágenes todos los enigmas de la vida”; y siguen repitiéndose “obsesionando al niño hasta que su sentido se deja vislumbrar (1978: 119).

En el caso concreto del “Episodio en la huerta...”, Young se detiene en la reflexión de Jacinto:

Cuando el coro de niños los canta de nuevo en el texto, es después de los sueños febriles del niño, en que la imagen del *Milano* y la *Alondra* han dado vueltas sin cesar en su imaginación. La asociación del juego con la fiebre todavía se mantiene, aunque con cierto avance temático, porque, cuando oye la canción por segunda vez, el sentido que antes se le había escapado al niño se hace más evidente. [...] los versos se repiten en los momentos más significativos de la narración, adquiriendo, con la repetición, un sentido más amplio, y creando la impresión de una estructura narrativa desarrollada por medio de dos secuencias paralelas (1978: 119).

Como puede verse, poco o nada se repara en que Jacinto nunca juega a la ronda, como los niños protagonistas de los otros relatos. Él sólo cita, mientras casi inconscientemente intenta comprender ciertos “misterios del abrir y el cerrar. La vida. Que se abre. Que se cierra” (83). Abandonada su niñez, Jacinto está a punto de alcanzar la adolescencia, pero no lo logra jugando rondas infantiles, sino rememorándolas. Paradójicamente, debe asumirse niño para jugar a las rondas, pues sólo niño puede citarlas de manera *exitosa*, es decir, *para jugar*. Pero al vislumbrar el sentido, podríamos decir erótico, dejará de ser niño para alcanzar la adolescencia, con lo que la ronda es una especie de conjuro que divide en un antes y un después los roles que la ronda suscita: el rol del jugador (milano o cualquier otro), el rol del pensador.

El umbral de la iniciación se genera, así, en el umbral de los roles; además, tratándose de una cita, diríamos que se genera en un umbral diegético. Es claro que en la diégesis Jacinto no se *vuelve* milano/toro, no se vuelve adolescente; pero sí en la metadiégesis, en sus alucinaciones. Al autoexpulsarse del juego –o al ser expulsado por la enfermedad– y renunciar a ser el toro/milano en el *performance* de la ronda (en la metadiégesis), Jacinto accede a la revelación y se vuelve toro/milano en esa construcción imaginaria. El milano *encarna* en Jacinto. Insisto en que este trasponer de umbrales no proviene de la ronda, sino de la citación de la ronda, de un discurso anónimo, antiguo y familiar. Este discurso no devela su misterio en tanto se *ejecuta*, sino en tanto se *cita*. Abrir en mi discurso el discurso del otro es cruzar el umbral de la infancia a la adolescencia. Esa apertura, esa cita, constituye la conciencia del deseo sexual.

Cuando la madre insiste: “te hizo daño el sereno”,¹⁰ no se puede olvidar la alusión a la noche y la evidente alusión de la entrada a la oscuridad. Jacinto se enferma en el tránsito de la tarde a la noche, metafóricamente, el tránsito de la inconsciencia a la lucidez.

Además, citar implica precisamente comprender, a partir de otro discurso, el discurso propio. En su libro *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Graciela Reyes estudia puntualmente los mecanismos de reproducción de una enunciación por medio de otra. Ante todo, me parecen reveladoras las distintas acepciones de *citar* que Reyes constata –además de las que asienta Corominas en su *Diccionario*– al referirse a la citación como un simulacro. Honrando el fino entramado de sentidos que recoge Reyes –así como su propio objeto de estudio–, cito en extenso y sin intromisiones de su libro:

El latín *citare* significaba ‘poner en movimiento’, ‘hacer acudir’, ‘llamar, convocar’; de ahí el sentido, hoy corriente, de *citar a una*

¹⁰ “Humedad de que durante la noche está impregnada la atmósfera”, define la RAE.

reunión, concertar una cita, pedir cita. En cuanto ‘hacer venir’, en lenguaje taurino *citar* significa llamar la atención del toro (Barthes usa *citación* con este significado en su análisis de las connotaciones; cfr. *S/Z*, París, Seuil, 1970, cap. XIII). A las acepciones señaladas se agrega la de ‘repetir palabras’, es decir, citar, convocar a un texto, con sus sinónimos y derivados *mentonar, hablar de, referirse a, tocar, traer*, etc. (véase el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, s.v. *citar*.) *Citación* (que, según M. Moliner, significa ‘acción de citar (llamar)’, es decir, algo semejante a *convocatoria*), no se usa, actualmente, fuera del lenguaje jurídico; la mantengo en este segundo sentido de ‘convocatoria textual’ para diferenciar el proceso de su resultado, la cita, y también para que no se pierda de vista la acepción ‘hacer venir’, ligada a un segundo intertexto formado por los derivados de *citare*: *concitar, excitar* (de *excitare*, ‘despertar’), *incitar, suscitar, resucitar, solicitar*... y el modesto *recitar*, ‘hacer venir otra vez’, ‘repetir’, ‘leer en alta voz’, o, como propondría Pierre Menard, simplemente ‘leer’ (Reyes, 1984: 58; nota al pie 15).¹¹

Por la sorprendente coincidencia entre el lenguaje taurino al que alude Barthes y el “toro toronjil” de la ronda que Jacinto asocia con el milano, recojo aquí la cita de Barthes sobre la connotación:

el sema es “citado” varias veces; querríamos dar a esta palabra su sentido taumático: *citar* es ese taconazo, ese cimbreo del torero que atraen al toro hacia las banderillas. De la misma manera (a la riqueza) para que comparezca, esquivándolo luego al hilo

¹¹ Los libros que Reyes cita se pueden consultar en la bibliografía final de este trabajo. Además, me parece pertinente anotar aquí el artículo completo de Corominas: “citar, 1490. Tom. del lat. *Citare* ‘llamar, convocar’, propiamente ‘poner en movimiento’, ‘hacer acudir’ (frecuentativo de *ciere* ‘poner en movimiento’). / Deriv. *Cita*, 1679. *Citación*, 1945. *Citote* ‘intimación que se hace a alguno’, antiguamente ‘persona que se enviaba para citarle’, S. XVII, viene del lat. *Citote*, ‘llamad, haced venir’, que es el plural del futuro de imperativo de dicho *ciere*” (Corominas, 1976: 152).

del discurso. Esta forma fugitiva de citar, esta forma subrepticia y discontinua de tematizar, esta alternancia del flujo y del brillo definen muy bien el *aspecto* de la connotación (Barthes, 1980: 17).

Citar, entonces, es también *excitar*, 'despertar'. En el caso de Jacinto, la cita, efectivamente, termina *excitando* su deseo sexual. Jacinto cita para convocar a un juego que deriva de la ronda pero que ya no es, en definitiva, un juego infantil. "Vamos a la huerta" además, cita, *convoca* a jugar en un espacio que constituye un tópico bastante conocido, la huerta, relacionada, desde la antigüedad, con el terreno para el encuentro amoroso. En el relato, Jacinto explicita la alusión: "la sobrecama verde como una huerta" (85). *Cita* a una interacción más bien erótica, que, aunque no llega a realizarse, imagina:

Juego –ahora, ahora–, con mis amigos y mis amigas: tú, Rosa, te pareces a la alondra del cine; tú, Ángela, también; y tú, Dolores; y tú, Asunción; y tú, y tú..., todas; yo quiero ser Milano; allá voy; de veras quién sabe qué me arde en la sangre; soy Milano, el monstruo, y ustedes ya no más son una sola niña; voy a saber qué hacerte, alondra; te abrazaré, te morderé, te tumbaré en el lodo, ¡ay! (81-82).

Ronda, verso, discurso, la palabra que cita Jacinto constituye el arquetipo del signo *citabile*, iterable que, en el discurso propio, genera nuevas significaciones.

La iterabilidad es constitutiva del ser del signo y del discurso. Todo signo y todo discurso debe ser repetible. Pero, paradójicamente, la repetición total (la cita total), es imposible. El discurso sólo puede repetirse en parte: representarse. Un acto de habla –la parte verbal de un acto de habla– es susceptible de convertirse en una imagen dentro de otro acto de habla (Reyes, 1984: 59).

En el primer apartado de este trabajo, hemos observado cómo, en sus desvaríos, Jacinto va transformando los elementos de la ronda y de la película *La alondra y el milano* en imágenes ya propiamente fantásticas que se resumen en una imagen sintética: “el monstruo y la niña”. Atendiendo al DRAE, Reyes ratifica que: “Toda cita es un simulacro, ‘imagen hecha a semejanza de una cosa o persona, especialmente sagrada’, y ‘especie que forma la fantasía’” (Reyes, 1984: 62).

Jacinto cita la ronda, convoca la ronda, para develar el misterio, para –perdida ya la inocencia– despertar a la adolescencia y convertirse de niño en milano/toro. Ahora me acercaré un poco más al mecanismo de la citación.

Durante la fiebre, Jacinto rememora la ronda y cita algunos versos para narrar sus desvaríos. Es necesario advertir que Jacinto cita no la ronda en tanto discurso anónimo, en tanto canto para jugar con las niñas, sino lo que sus primos han cantado. Parece que Jacinto ya conoce la ronda desde antes que sus primos jueguen, pero él no cita un discurso anónimo, aprendido en algún momento anterior, no cita la ronda digamos *real*, sino que *recoge* las voces de sus primos:

Ya cantaban los muchachos, cogidos de la mano:
Vamos a la huerta
de toro toronjil (80).

Para el momento en que la escucha, Jacinto ya ha comenzado a alucinar debido a la fiebre:

Me tenté la frente. Ardía. Así, ardiendo, recordé una vez más al Milano de la película [...] Me ardió más la frente. Comencé a temblar.
Milano no está aquí,
está en su vergel (80).

Así, la citación proviene de la citación que sus primos hacen de la ronda. Más adelante, cuando Jacinto está sentado a la sombra del tejabán, volverá a citar la ronda y, nuevamente, lo hará no del canto anónimo que él habría escuchado antes, sino de lo que en ese momento están jugando sus vecinitos; llega a creer que Asunción, con su vocecita, "me canta"; incluso dialogará con los versos que sus vecinitos están reproduciendo:

—Está triste.

(—Sí, estoy triste de no saber, de no poder.)

—Tiene calentura.

(—Estoy ardiéndome de ganas.)

—Se está muriendo.

(—Estoy muriéndome de deseos de correr, de volar.) (84)

Su cita, así, en ambas ocasiones, es una doble citación: cita de la cita de los niños que juegan. Aún más, hacia el final del relato, cuando ha vuelto a su cuarto y se desviste para acostarse de nuevo, vuelve a citar la ronda. Esta vez, recogerá la cita de una fuente ambigua:

Todavía en la tarde, llena de sol, zumban los espíritus:

—*Milano no está aquí,*

está en su vergel,

abriendo la rosa

y cerrando el clavel (84).

Antes, le ha rezado a su ángel de la guarda para que lo proteja "de los pensamientos malos". La palabra que cita Jacinto aquí es la que están cantando sus vecinitos en el momento en que él se desviste; pero en su memoria están sus pensamientos tratando de darle sentido a sus alucinaciones; además, con estos pensamientos, están también las voces de sus primos cantando el día en que cayó enfermo, con lo que su citación aquí recogerá al menos tres fuen-

tes: la de sus vecinitos, la de su propia narración silenciosa sobre sus alucinaciones y la de sus primos. Los versos que cita, por eso, ya no son un canto, sino un zumbido, y los niños ya no son sino espíritus: “zumban los espíritus”.

Es este el proceso –y no la ejecución de la ronda– por medio del cual Jacinto accede a la conciencia de su deseo. La última frase que le dirige a su madre resume estas significaciones: “tráeme jugo de rosas, para los novios, para los nervios” (85). Que el misterio al fin ha sido develado, queda claro hacia el final del cuento:

Un vergel es una huerta o un jardín con muchas flores bonitas. Una rosa, una alondra. La alondra es un pájaro, pero tiene nombre de flor. La alondra era una mujer, una señorita. El clavel tiene color de sangre. La sangre es la vida y la muerte. El milano era un chango. Jorge tiene la sangre negra. Negro es el demonio. Estela, Asunción, tienen la cara y los brazos blancos, se les ven unas venitas azules, finas. Estela tiene un vestido de seda, color de clavel rojo. Yo vi una vez a una mujer toda llena de sangre (84-85).

Para terminar, quiero advertir que la citación de la ronda le permite a Jacinto introducir en su reflexión el “léxico del deseo”, para usar los términos de J. A. Marina y Marisa López en su *Diccionario de los sentimientos* (1999: 65-86). Si el *deseo* es “el apetito con conciencia de él”, como quiere Spinoza (Ética II, prop. VIII; cf. Marina/López, 1999: 69), Jacinto es ahora un sujeto deseante, dada la conciencia que ha cobrado tras citar repetidamente las palabras de la ronda. A cada vuelta, mientras sus vecinitos juegan a la ronda, él piensa: “alterno sin voces mis deseos”, “Estoy ardiéndome de ganas”, “Estoy muriéndome de deseos de correr, de volar” (83).

Marina repara en el sinónimo castellano de ‘deseo’, ‘gana’, “palabra autóctona, de difícil traducción a otras lenguas”, que “tiene la ventaja de admitir un contrario: *desgana*” (Marina/López, 1999: 69). Por cierto, la dificultad para develar el misterio se expresa

también en la tensión de Jacinto entre el desgano de jugar producido por la enfermedad: "No tenía ganas de levantarme" (79); y las ganas de hacerlo: "Estoy ardiéndome de *ganas*" (83).

Asimismo, Marina establece la relación entre el deseo y la respiración. El deseo impaciente se llama anhelo, término que "guarda la huella de su antepasado latino *an-helare*, 'respirar con dificultad'" (Marina/López, 1999: 71). Al principio del relato, no hay indicios de que Jacinto respire dificultosamente, aunque sí es evidente su ansiedad:¹² "me muero de impaciencia", "tengo ganas de cantar, de gritar, de correr" (78); además, debemos tomar en cuenta su estado febril. Más pertinente es reconsiderar la declaración de Agustín Yáñez al hablar del estilo en *Flor de juegos antiguos* como un problema de respiración: "el estilo debe ser la forma de respirar de un niño provinciano de 10 a 12 años y cuyo carácter es, al mismo tiempo, fogoso e introvertido" (*Apud.* Carballo, 1994: 317). ¿Cómo respira un muchacho al mismo tiempo "fogoso e introvertido", presa de la fiebre? Al recordar los síntomas de la enfermedad, Jacinto dice que "creció en mí la inquietud"; y después de la fiebre: "¿por qué me agarra un ansia, un estremecimiento?" (79 y 82). La conciencia del deseo hace que Jacinto comience a nombrarlo por sus distintos nombres, guiado por el léxico de la ronda.

Finalmente, no considero que se trate de una coincidencia el que desde el título la ronda aparezca no en calidad sustantiva como en los títulos de los otros cuentos: "Episodio *del* ángel de oro, arenita del marqués"; "Episodio *de* María blanca" (cursivas mías), etcétera, sino que lo hace ya propiamente en calidad de cita: no es el "Episodio *de* la huerta del toro toronjil, abriendo la rosa y cerrando el clavel", sino "Episodio *en* la huerta...", con lo que la ronda es recogida en el título como cita. En todo caso, la alusión a la ronda por el título debería ser "El Milano". El episodio no es el

¹² "estado de agitación, inquietud y zozobra de ánimo", DRAE (Cf. Marina/López, 1999: 72).

de la ronda infantil, sino el de una citación que devela el despertar del deseo entre las alucinaciones que batallan en la huerta de una sobrecama verde.

Conclusiones

En “Episodio en la huerta...”, el narrador no juega a la ronda, sino que la cita durante la alucinación que le produce la enfermedad. Así, la citación, y no la ejecución de la ronda, es lo que le permitirá a Jacinto acceder a la revelación de su “sexualidad latente”, en términos de Young (1978: 88).

El fenómeno de la citación en este relato es trascendente porque el tema que se prefiguraba en los relatos del primer apartado del libro, el despertar del deseo, aquí se vuelve el tema principal. Esto sucede también en el plano actancial: el niño no juega, sino alucina; no canta, sino narra su alucinación, y al ponerle orden, cita la ronda, la cual se vuelve aquí el discurso que permite la revelación final. La citación determina también el plano narrativo: el cuento constituye una especie de monólogo de Jacinto. Aunque al principio el discurso va dirigido a su madre y a su tía, gran parte del relato está constituido por un discurso que Jacinto no dirige a nadie o bien dirige a sí mismo.

Cita, convocación, excitación, gesto tauromáquico, pero no más juego de niños, la ronda produce las imágenes de la alucinación, al tiempo que las designa y las ordena: las narra. Finalmente, la representación de un discurso por el discurso anhelante del niño revela el misterio: “Un vergel es una huerta o un jardín con muchas flores bonitas. Una rosa, una alondra. [...] La alondra era una mujer” (84).

Las funciones de la citación, sea que se cite un discurso real o uno ficticio, replican, en este relato, las funciones narrativas de la ronda: convocar, excitar, revelar: “saber eso que no sé”.

Bibliografía

- Barthes, Roland, 1970, *S/Z*, Seuil, París.
- _____, 1980, *S/Z*, Nicolás Rosa (trad.), Siglo XXI, México.
- Blancas, Noé, 2018, "Episodio de las hebritas de oro'. Hilos entre el romance y el relato", *Hipogrifo. Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro*, vol. 6, núm. 1, España, pp. 503-522.
- Borges, Jorge Luis, 1956, "Pierre Menard, autor del Quijote", en *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires.
- Campbell, Federico (sel., y pról.), 2001, *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Era/UNAM, México.
- Carballo, Emmanuel, 1994, *Protagonistas de la literatura mexicana*, Porrúa, México.
- Cerrillo, Pedro C., 2009, "Las oraciones de tradición infantil", *Revista de Literaturas Populares*, año IX, núm. 1, enero-junio, pp. 137-163.
- Corominas, Joan, 1976, *Breve Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.
- DRAE, *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Disponible en: www.rae.es
- Freud, Sigmund, 1992, *Obras completas VII. Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora). Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*, Amorrortu editores, Buenos Aires.
- Franco, Jean, 1988, *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*, UNED, Guadalajara.
- Frenk, Margit, 2003, *Nuevo Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 tomos, UNAM/Colegio de México/FCE, México.

- _____, 2013, “Rimas para juegos infantiles en el antiguo cancionero popular”, *Ocnos*, núm. 9, pp. 7-20. Disponible en: <http://www.revista.uclm.es/index.php/ocnos/issue/view/125>
- García Meza, 2001, *Al filo del agua. Voces y memoria*, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, Villahermosa.
- Harss, Luis, 1966, *Los nuestros*, Sudamericana, Buenos Aires.
- _____, 2001, “Juan Rulfo o la pena sin nombre”, en Federico Campbell (sel., y pról.), *La ficción de la memoria. Juan Rulfo ante la crítica*, Era/UNAM, México, pp. 61-88.
- Marquet, Antonio, 1997, *Archipiélago dorado. El despegue de la obra narrativa de Agustín Yáñez*, UAM-Azcapotzalco, México.
- Malvido, Elsa, 2008, “La muerte en la lírica infantil colonial mexicana”, *Revista Cultura y Religión*, vol. 2, núm. 1, junio. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/26553246_La_Muerte_en_la_Lirica_Infantil_Colonial_Mexicana
- Marina, J. A. y Marisa López, 1999, *Diccionario de los sentimientos*, Anagrama, Barcelona.
- Martínez, José Luis, 1991, *La obra de Agustín Yáñez*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- Moliner, María, 1998, *Diccionario de uso del español*, 2 tomos, Gredos, Madrid.
- Pelegrín, Ana, 2002, *Juegos y poesía popular en la literatura infantil-juvenil, 1750-1987*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Perus, Françoise, 1993, “La poética narrativa de Agustín Yáñez en *Al filo del agua*”, en Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, Arturo Azuela (ed.), Conaculta, Colección Archivos 22, México, pp. 327-368.
- _____, 1999, “La sociocrítica frente a Agustín Yáñez”, *Literatura Mexicana*, vol. 2, núm. 2, pp. 335-351. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.19130/iifl.litmex.2.2.1991.112>

- Rangel Guerra, Alfonso, 1998, "Prólogo", en Agustín Yáñez, *Obras I*, Colmex, México, pp. 5-111.
- Reyes, Graciela, 1984, *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Gredos, Madrid.
- Rulfo, Juan, 1991, "Cumple 30 años Pedro Páramo", en Norma Klahn y Wilfrido H. Corral, (comps.), *Los novelistas como críticos I*, FCE, México, pp. 722-725.
- Sánchez, Pablo, 2016, "Agustín Yáñez y Juan Rulfo: afinidades y contrastes canónicos", *Romanica Olomucensia*, vol. 28, núm. 2, pp. 225-235.
- Yáñez, Agustín, 1967, *Flor de juegos antiguos*, Organización Editorial Novaro, México.
- Young, Richard A., 1978, *Agustín Yáñez y sus cuentos*, Tamesis Books, Londres.