

Luis G. Díaz Viana. *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*. Gipuzkoa: Sendoa, 1999; 116 pp.

“¡Ah, eso tampoco es la tradición!, nos dirán los tradicionalistas. ¿Pues entonces qué es la tradición? ¿A qué andar buscando en el guardarropa, si en el fondo lo que buscáis es el roquete del sacristán?” Con estas sugerentes palabras de Pío Baroja, abre el antropólogo español Luis G. Díaz Viana (7) un libro destinado a socavar una “fe” que, a menudo, se confunde con las investigaciones folclóricas y que suelen profesar los folcloristas en su papel de “guardianes de la tradición”.

Bajo la mirada crítica de Díaz Viana, la vigilancia del folclorista aspira a impedir que se rompa “el eslabón de la tradición”, radicada lejos de las ciudades, en “nuestros pueblos y aldeas”, entre los campesinos, sobre todo los de edad (7-8). Es ahí donde pueden hallarse versiones “auténticas”, fieles a la tradición, por estar recogidas directamente “de boca del pueblo”, como reza otra metáfora inamovible, que obliga, a su vez, al transcriptor a mantener “la mayor fidelidad” cuando las vierte de lo oral a lo escrito (8). Pero lo importante es señalar, dice Díaz Viana, el carácter “trascendente”, de “misión”, que asume esa tarea a los ojos del folclorista y que convierte al folclor en una fuerza casi mística, capaz de enmendar las “perversiones” acarreadas por un “falso” progreso, al precio de “nuestra identidad” como “pueblo” y de su esencia: “lo tradicional”. En resumen: los folcloristas no quieren estudiar el folclor, “quieren salvar nuestra alma” (8-9).

Así entendida, la tradición popular es una “fe”, no una “ciencia”. Hay que *creer* en ella: no hace falta estudiarla, basta con recogerla. Basta con dictaminar “qué es lo tradicional o popular o qué no”, “erigirse en jueces y guardianes de la tradición” a partir de “un acto de fe en una idea determinada de pueblo” (9-10).

Es cierto que esa crítica del “folclorismo” no alcanza a los románticos: a esos “primeros folcloristas” que fueron los “descubridores del pueblo”, y que, de acuerdo con Díaz Viana, no fueron “conservadores o reaccionarios” en el sentido que hoy damos a esos términos (10). De hecho, su reivindicación de los “saberes vulgares” y de todo lo despreciado por los intelectuales y las gentes cultivadas de entonces —“superstición, arte menor, mal arte o paparruchas pueblerinas”— tenía algo de “revolucionaria”, dice Díaz Viana, y hasta de “subversiva”. Muy pronto, sin embargo, los partidarios del viejo orden —y hoy diríamos, añado, que también los “revolucionarios” y “subversivos” partidarios de otro nuevo orden— descubrieron que la “invención de lo popular” les era útil, concluye Díaz Viana, “si eran ellos quienes decían qué era lo popular y quién o quiénes eran el pueblo; o lo que el pueblo, en su opinión, debía ser” (12). Así, las “fuerzas de la reacción”, las “élites más conservadoras”, se apropiaron de esos “artefactos” o “inventos románticos”:

Con el tiempo, el culto a lo popular revestirá asociaciones tan peligrosas como las que tuvo el folklore —y los folcloristas— bajo el periodo nazi en Alemania o, durante los primeros años del franquismo, en España (10).

A lo que habría que añadir, insisto, el “culto a lo popular” que reinó bajo el régimen soviético y las democracias populares, o bajo los regímenes nacionalistas del mundo colonial. Y en México, donde, al amparo de un régimen revolucionario, llegó a constituirse —tempranamente— un *folclor de masas* y donde el “culto a lo popular” no culminó, sino por excepción, en investigaciones críticas del folclor.

* * *

La primera parte del libro del profesor Luis Díaz Viana gira en torno a la “cultura popular” y a los conceptos de “cultura”. El autor comienza por señalar la existencia de dos formas casi opuestas de entender el folclor durante el siglo XIX: de un lado, una línea nacionalista animada por el romanticismo alemán y preocupada por la recuperación del “genio nacional”; de otro lado, una línea con pretensiones más universales y científicas, vinculada a los trabajos de los folcloristas ingleses. Con el tiempo, fue la tendencia germanizante la que se impuso en España, a pesar de los esfuerzos de Antonio Machado y Álvarez por presentar

al folclor como auxiliar de la historia y la antropología. En efecto, al convocar a los eruditos y a la gente del pueblo a formar parte de su Sociedad Folklórica, Machado habría incurrido en una contradicción, que llegaría a interiorizarse como algo propio de esa disciplina: “motor principal de esa obsesiva práctica recopiladora que conduciría al folklore a desempeñar un papel social [...] de máquina coinventora de identidades” (29). De hecho, para ambas líneas del folclor europeo, la “cultura del pueblo” era idéntica a las tradiciones campesinas, y convertía a sus depositarios, los campesinos, en los “salvajes de aquí”, frente a los “salvajes de lejos” creados por la etnología (30).

En lugar de las dicotomías que suelen utilizarse para definir a la “cultura popular” frente a la “cultura de élite” o “alta cultura”, Luis Díaz Viana propone un modelo más abierto, basado en “la tensión entre las distintas tradiciones [...] que componen cada cultura” (32): cada cultura habría tenido su historia, su manera de ir resolviendo “ese juego de tensiones entre diversas influencias culturales” (33). Dicho modelo haría necesario profundizar el diálogo entre la antropología y la historia, así como un análisis más claro de las distinciones entre “civilización” y “cultura”, por una parte (34), y entre “cultura” y “sociedad”, por otra (35). Al final, aparentemente, acabarían constituyéndose nuevas dicotomías: las que oponen lo “micro” a lo “macro”, lo local a lo general o —una distinción propuesta por Robert Redfield, y que Díaz Viana propone rescatar— la “Gran Tradición” a la “Pequeña Tradición”, identificada esta última con la culturas “micro”, locales y de grupo (37). Y sin embargo, más que una dicotomía, lo que surge es un “juego de tensiones”: “dentro de cada ‘cultura-civilización’ caben muchas ‘culturas-micro’”, explica Díaz Viana, y “resulta perfectamente posible que, en cualquier sociedad, un individuo pertenezca a más de un grupo de cultura común, sea competente en más de un conjunto de conocimientos o de normas y utilice uno u otro ‘registro’ cultural” (38). En una palabra: “Todos participamos de una ‘civilización’ [¿o varias?] y vivimos de acuerdo con el código de una o —más bien— de varias tradiciones culturales” (39).

Volviendo al concepto de “cultura popular”, el antropólogo español señala que la discusión se ha centrado, equivocadamente, más en la palabra “popular” —y en la palabra “pueblo”— que en la palabra “cul-

tura” (43). Así, explica Díaz Viana, lo “popular” se ha identificado con el “pueblo-nación” de los nacionalistas románticos, con el “pueblo solamente campesino” de folcloristas y populistas, con el “pueblo-clase o clases dominadas” de los marxistas o con el “pueblo masa subalterna” de los sociólogos (44). Pero lo “popular”, dice Díaz Viana, es más bien “una manera de crear y transmitir cultura” (44). No corresponde a la oposición, “caricaturesca”, entre lo “popular” y lo “culto” (45). Pues, como lo señalaba Peter Burke, “las élites europeas han sido, por lo general, biculturales y bilingües”, y, como lo ha mostrado Bajtín, es en obras correspondientes al ámbito “culto” o “erudito” donde la “cultura popular” se presenta de modo más coherente —como en el caso de Rabelais, cuya obra es una expresión radical y carnavalesca, sin ser obra del “pueblo” (44-45).

Como suele suceder cuando se habla de “culturas populares”, los rasgos que acaban por definir las son negativos y neutralizadores. Así, “la cultura de una sociedad concreta *no* es un ‘todo’ sin fisuras”; “lo ‘popular’ *no* debe ser visto más como una ‘sustancia’, como un contenido inalterable”; el “juego de tensiones”, en fin, entre diferentes tradiciones, “*no* puede [...] aislarse de las relaciones de poder entre grupos” (45-46). ¿Cuál sería el contrapunto afirmativo? ¿Cómo hablar de las “culturas populares” desde su expresión? Sobre todo, cuando, como escribe Eric Hobsbawm, en *The Invention of Tradition*, “las tradiciones de esa cultura popular a menudo son [finalmente] una invención —o una reinventión— de las élites” (45).

* * *

En la segunda parte del libro, el profesor Díaz Viana analiza “el problema de la ‘autenticidad’ en la recopilación de la literatura oral” (51), a través de un texto que él llama “paradigmático” de Juan Menéndez Pidal. Lo que surge, así, es un “canon de lo popular” (56), algunos de cuyos aspectos son: la idea de que el folclor es una expresión “espontánea y natural del alma del pueblo”; la reivindicación de su valor moral y de la excelencia estética de lo popular; la apología de lo rural tradicional y el catastrofismo ante su inminente desaparición; la “invocación al misterio” (53-56). Pero el acierto de Díaz Viana radica en señalar que el canon apunta, “no a todo lo que puede estar comprendido en ese cajón de sastre de lo popular”, sino a lo que merece tal nombre: a lo *auténtica-*

mente “popular” o “tradicional” —cuyo “sello” sólo pueden imprimirle folcloristas como Juan Menéndez Pidal: esos “autenticadores del ‘verdadero’ pueblo”, esos “guardianes”, esos “garantes de la tradición” (56).

Desde sus primeros trabajos de recopilación, Ramón Menéndez Pidal le había dado un sesgo más científico y riguroso a sus trabajos, que apuntaban ya entonces a la recolección global de la “tradición moderna” del romancero, y no de los “viejos romances”, como su hermano Juan (60). De hecho, como señala Díaz Viana, Ramón “revisó y vino a contradecir” muchas de las opiniones de Juan, y esas diferencias ocurrieron también en el terreno ideológico, pues si este último fungió como secretario de la Unión Católica, el primero se consideraba a sí mismo como el más liberal de su ultraconservadora familia, y en este sentido habría que incluirlo en la “generación del 98” (61-62). Empero, vuelve a apuntar Díaz Viana, “no debería descartarse alguna posible influencia inicial de Juan en Ramón” o, al menos, la existencia de “una preocupación —casi obsesión— común”: “el problema de la construcción y reconstrucción de España, el verdadero sentido de su historia, la salvaguarda de su identidad” (62). Según Díaz Viana, ante esa “casi obsesión” es que se ofrecen, siguiendo el camino abierto por los románticos, de un lado, “la exhumación de la épica”, y de otro, “la recuperación de la literatura popular” (63).

Un cierto “tono” y un estilo, que recuerdan el “tono” y el estilo del hermano mayor del autor de *Flor nueva de romances viejos* —título de por sí significativo—, reaparecen en textos esclarecedores, entre alusiones al “alma del pueblo” (66), a “la prehistórica cabra hispana” “enriscada” en su “arcaísmo”, o a la “alada semilla” del “árbol” fundamental hispánico que “arraiga sobre todo el suelo de la península, desde Cataluña a Portugal”, y que, gracias a los vientos imperiales, “pasa por los mares a las tierras de América española y portuguesa” (67-68). No en balde, los dos hermanos coinciden, como lo subraya Díaz Viana, en que “la poesía popular española sobresale entre todas por su carácter nacional” —y ello en virtud de una “especial historia” que Juan hace arrancar de la Reconquista y Ramón sintetiza en la idea de una “prodigiosa y fecunda continuidad de los temas históricos” (70-71).

Para Ramón Menéndez Pidal, en efecto, “hay un fluir ininterrumpido de la poesía épico-lírica española, desde que los primeros romances,

en su opinión, se desgajan de los ciclos heroicos hasta el *Romancero gitano*, de García Lorca” (64). Pero, como sugiere Díaz Viana, esta vía de *autenticación* de lo popular —que va a trascenderse a sí mismo en lo “tradicional” — termina por eliminar, precisamente, lo popular. Así, dice Díaz Viana, don Ramón lamentará que el *Romancero gitano* no tome como modelo “la vena tradicional del *romancero viejo*”, sino “la ‘degenerada’ producción romanceril del XIX, con sus bandoleros y marginados” (64). Del mismo modo, su hermano Juan lamentaba la pérdida de las “tradiciones” caballerescas:

El desvergonzado *ciego*, degenerado descendiente por línea recta del juglar, [...] llevando en el estandarte de hule pintadas las escenas de un crimen, las canta con voz descompuesta al unísono del desvencijado violín (64-65).

Como nos lo recuerda Díaz Viana, ya los románticos marcaban el abismo entre el *pueblo*, noble *Volk*, con sus “maestros cantores”, y la gente del vecindario —“ese populacho que, en las propias palabras de Herder, ‘nunca canta o versifica, sólo chilla y mutila’” (65). También Wolf y Hofmann, editores de la *Primavera y flor de romances*, hablaban de una “degeneración” de los romances populares: “las clases bajas e ínfimas de la nación, abandonadas a sí mismas”, no producirían, en el futuro, cantos y romances populares, sino solamente “vulgares” (65). Surge, así, la disputa entre los romances que perviven entre los “rústicos y campesinos” y los “romances plebeyos” —fruto de “un pueblo iletrado o de rastrera literatura” que vive en las ciudades—, de acuerdo con la terminología de Ramón Menéndez Pidal (65-66). Corruptos, degenerados, falsos, inauténticos, los “romances vulgares” o “plebeyos” serían la escoria del folclor: puro, natural, verdadero, *auténtico* (71).

Consecuencia del incisivo análisis que hace Díaz Viana del sentido de la “autenticidad” en las investigaciones folclóricas son sus señalamientos de que “las culturas no son verdaderas o falsas”, de que estudiarlas es estudiar “el mundo de lo inauténtico”, de que “lo híbrido” es lo habitual en ellas (73). Sin embargo, como hemos visto, del “canon de lo popular” se desprenden consecuencias paradójicas: por ejemplo, que “no todo lo que procede del pueblo merecería ser recoge-

do”; que, de hecho, “no todo el pueblo parece valer como pueblo” (76). A juicio del profesor Díaz Viana, la mirada romántica de “lo popular” —cuyas raíces hay que buscar en una pequeña aristocracia en decadencia, pero también en la pequeña burguesía de las ciudades, en los empleados y artesanos sobrevivientes de las revoluciones perdidas (77)— acaba por constituir “una utopía hacia atrás” que se proyecta hacia el futuro (76). En todo caso, la búsqueda de la “autenticidad”, dice Díaz Viana, le confiere al recopilador una *autoridad* importante: “él decide quién puede ser o no portador de material ‘autentificable’ y qué material lo es” (79); él decide “lo que ‘es’, qué existe y qué no”; él autoriza “lo que debe existir”, porque el pueblo “no sabe lo que sabe” (80). “El colector es —pues— el gran autentificador, el que vela porque la tradición continúe. Es [concluye Luis Díaz Viana] el guardián de la tradición” (80).

* * *

La última parte del libro se titula: “Una mirada sobre las miradas”, e incluye temas como el desencuentro de las “visiones nativas y foráneas” en un solo territorio (81 ss.), la “apoteosis del ‘nosotros’” en el folclor (94 ss.), la “‘voz airada’ del nativo” contra “quienes ‘escriben’ la cultura” (99 ss.), y el “juego de transferencias” entre sujeto y objeto en la investigación etnográfica (104 ss.). Sin ánimo de hacer una reseña detallada de estas discusiones, por falta de espacio, me limito a subrayar algunas anécdotas “folclóricas” —¿folclor del folclor?— que Díaz Viana registra en ellas: la noción, impúdica, de “caza” para referirse a la recolección de textos orales o imágenes etnográficas (85-86); la invención del “faklore” o “falso folklore”, junto al folclor “auténtico” (90); el “desternillante folklore” que provoca “la extravagancia del antropólogo” cuando hace sus encuestas —como lo atestiguó Díaz Viana en un “pueblo mejicano” (91)—; la competencia entre folcloristas y antropólogos por “las escasas becas y subvenciones” (97), o el “peligro”, imaginado por Clifford Geertz, de “producir una etnografía de la brujería como sería escrita por una bruja” (100).

Finalmente, no queda sino elogiar el trabajo de Luis Díaz Viana, sobre todo por su actitud “revisionista” de dogmas y creencias casi religiosas que han terminado por confundirse, a veces, con las investigaciones folclóricas. Labor esta, por cierto, que continúa la del maestro

Julio Caro Baroja, a quien Luis Díaz Viana recuerda (83-84), merecidamente, como ejemplo de humildad y sabiduría.

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Philippe Joutard. *Esas voces que nos llegan del pasado*. Trad. Nora Pasternac (1983). Buenos Aires: FCE, 1999; 143 pp.

Sostiene Philippe Joutard que, en los trece años transcurridos entre la primera edición en español de *Esas voces que nos llegan del pasado* y esta reedición, que ahora me ocupa, la historia oral ha alcanzado su madurez; y fundamenta su aseveración recordando la riqueza y diversidad de textos vinculados a esta perspectiva, leídos en varias conferencias y coloquios internacionales.

En el balance de la evolución de la historia oral a lo largo de 25 años, realizado por Joutard en 1995, queda claro el doble movimiento de esta disciplina: ha alcanzado el rigor académico sin perder su dinamismo e inconformismo iniciales. La historia oral ha dado la palabra a los excluidos, en primer lugar a las mujeres, contribuyendo definitivamente a la historia de género. Ha prestado atención al mundo popular, aun en sus manifestaciones de extrema pobreza y analfabetismo, y tomado en cuenta a las minorías, con frecuencia olvidadas por la historia tradicional. Una de sus aportaciones es la inclusión de un punto de vista diferente: el del imaginario creador de acción. Asimismo estudia “la memoria en sí misma como objeto de historia y no como su simple apoyo” (7). En este sentido, una herramienta fundamental es la encuesta oral, que despierta la memoria.

La historia oral se desarrolló junto con las grabadoras de sonido y se ha beneficiado con los progresos de las tecnologías informáticas de la comunicación, como los videos o el internet. El autor adelanta aquí algunas de las reflexiones sobre el uso de las grabadoras y el método de la encuesta oral, que abordará posteriormente.

En América Latina puede hablarse de la polarización entre una tendencia militante, radicalmente alternativa, de la historia oral, y una

tendencia académica. En tanto a la primera le interesa hacer historia desde abajo, desde el punto de vista de los excluidos, sin interpretar ni tomar distancia, a la tendencia académica le interesa transformar la memoria en historia. La posición de Joutard conjuga ambas vertientes; se propone ser, más allá de memorialista, historiador, con todo lo que ello implica: tomar distancia, cruzar los discursos, confrontar los testimonios orales con textos escritos, mirar a los excluidos como participantes plenos de la historia. Es la crítica histórica la que puede dar validez a las voces de las víctimas de las numerosas opresiones que existieron en el siglo XX.

El autor dedica dos de los nueve capítulos que constituyen el texto a rastrear a los precursores de la historia oral. A este fin, en el capítulo inicial se remonta hasta Tucídides y Herodoto, aclarando que entonces era normal basarse en testimonios orales, pues apenas se contaba con documentación escrita. Tres siglos después de estos historiadores surge uno que afirma la superioridad de los testimonios orales sobre los escritos, ya para entonces abundantes. Polibio piensa, sin embargo, que la presencia del historiador en los hechos relatados es aún superior al testimonio oral; sin embargo, el historiador debe estar capacitado para cumplir su función.

No obstante este uso del testimonio oral, el desarrollo de las cancillerías de Estado, la multiplicación de los manuscritos, desde el acta notarial hasta el documento paleográfico, y más adelante la invención de la imprenta, colaborarán a que, en la época moderna, la información escrita tenga prioridad sobre la oral. Para algunos eruditos la escritura es sinónimo de verdad de los hechos. Las fuentes orales, y la tradición misma, empiezan a ser cuestionadas; un ejemplo de ello es lo asentado por Voltaire en su *Diccionario filosófico*, pues opone los relatos para niños o las fábulas, que fundamentan toda historia y se transmiten oralmente de una generación a la siguiente, a la verdad. Voltaire toma en cuenta la voz de los testigos oculares, siempre y cuando tengan cierta importancia social, pues los considera los únicos actores de la historia. No está, por ello, entre los verdaderos precursores de la historia oral propiamente dicha, la cual se funda con la voz de las minorías perseguidas que deben justificar su existencia. Así, las primeras recolecciones de archivos orales datan del siglo XVIII, en la guerra de los camisardos,

cuando los protestantes franceses se rebelaron e iniciaron una guerra acompañada de prácticas proféticas. Este episodio histórico dio lugar a varias encuestas; la más importante, en el mismo siglo, hecha por Antoine Court, a quien Joutard considera el verdadero fundador de la historia oral francesa. Court tardó cerca de veinte años en escribir una historia de la guerra de los camisardos, confrontando los testimonios orales con el material escrito, recopilando los testimonios no sólo de los actores centrales, sino los de los hombres comunes.

La denominación “historia oral” se debe a Samuel Johnson, quien en 1773 sugirió reunir relatos de los contrincantes en una rebelión de los escoceses contra la dominación inglesa, que había tenido lugar casi tres décadas antes.

El estudioso Raphael Samuel descubrió en los glosarios de dialectos regionales británicos, los más antiguos de los cuales son del siglo XVII, fuentes orales que documentan la vida cotidiana de las comunidades. A partir del siglo XVIII, en que varios textos reflejan el interés de algunos investigadores ingleses y estudiosos alemanes, en especial Herder, en las culturas populares orales, queda claro que las tradiciones populares son la fuente de la cultura de una nación, así como de su fecundidad artística. Se reconoce, asimismo, el valor de la encuesta etnográfica. El autor menciona también los trabajos precursores de la etnografía en Rumania y en Francia.

En el segundo capítulo, Joutard recuerda el establecimiento de la historia como ciencia, fenómeno que tuvo lugar a comienzos del siglo XIX, y la primera actitud de esta nueva ciencia frente a la tradición oral, una actitud crítica. Los historiadores franceses mostraban una verdadera devoción por la palabra escrita, depositaria de la memoria y, en consecuencia, sentían desconfianza ante la transmisión oral, que con tanta facilidad modifica la información. A su vez, la filología, “el método que convierte a la historia en ciencia”, se ocupa solamente del texto escrito (51).

Un factor imprescindible en esta etapa fundacional de la ciencia histórica fue la creación de grandes archivos, que a la vez concentran la información y permiten su acceso público. En Francia, la Revolución integra en los archivos del estado los documentos señoriales o eclesiásticos, antes privados, y considera que tales archivos son propiedad de la

nación. Movimientos análogos ocurren en Inglaterra, Bélgica y los Estados Unidos. Para acceder a la información contenida en estos centros, se desarrolla la paleografía. En esta fase, el pensamiento de los historiadores es eurocéntrico, enfocado a la política y a las personalidades dirigentes. Son estas las fuentes que les interesan; el folclor, asociado a lo anecdótico, queda fuera de los marcos de la nascente disciplina.

La alfabetización continua que se realiza en el siglo XIX y la ideología de la escuela, como factor de progreso y liberación, contribuyen a la fidelidad de los historiadores a los documentos escritos. La encuesta oral, a excepción de algunos notables ejemplos en Europa y los Estados Unidos, se confina en la marginalidad geográfica o social.

En Francia, la curiosidad por la cultura popular se manifestó en forma administrativa y política; un diputado de la Asamblea Constituyente a fines del siglo XVIII difunde, a través de un periódico, una serie de preguntas sobre el dialecto y las costumbres de la gente del campo. Esta voluntad por parte del poder central de conocer las poblaciones locales se vincula con un gran movimiento de estadísticas que ya no versan sólo sobre el estado económico y demográfico del país, sino también sobre su historia y costumbres.

Algunos escritores jugaron un papel muy importante en los inicios de la historia oral. Por ejemplo, Walter Scott, cuya obra se inscribe dentro de la concepción romántica que propicia el surgimiento del folclor, palabra surgida en 1846. A su vez, George Sand encuentra una fuente de inspiración en tradiciones, creencias y leyendas populares, además de fomentar la labor de los primeros folcloristas.

Uno de los primeros historiadores orales fue Michelet, con su obra *El pueblo* (1846). Pensaba Michelet que es a través de sus actos y sus palabras como mejor puede captarse el genio popular; no obstante, apenas empleó el método de la encuesta oral.

El primero en utilizar la expresión "historia oral" fue Barbey d'Aureville, en su novela *La hechizada* (1852); pero su tratamiento de las fuentes orales no es sistemático, pues no le interesaba aspirar a la precisión del historiador. Tanto este autor como Michelet descubrieron la importancia de la transmisión oral por la vía de la experiencia familiar.

La herencia de George Sand y Michelet, más que por los historiadores fue asumida por los practicantes de una nueva disciplina, los fol-

cloristas, quienes, sin embargo, en su mayoría, se distanciaron de la historia. Fueron precursores de la historia oral; como lo fueron asimismo los dialectólogos y los geolinguistas que, en la primera mitad del siglo XX, se preocuparon por registrar, con precisión, la diversidad de las hablas francesas.

En la primera década del siglo XX se inaugura, en la Universidad de París, el primer archivo de la palabra, un laboratorio de grabaciones. Estas primeras colecciones se vinculan más a la lingüística y a la etnología que a la historia. Sin embargo, la institucionalización de archivos sonoros aparece en Francia más bien tardíamente, después que en Austria y Alemania, a finales del XIX.

El tercer capítulo se dedica al nacimiento de la historia oral moderna. Hay consenso entre los historiadores en que la historia oral nació en los Estados Unidos, poco después de la segunda Guerra Mundial, y sólo se difundió fuera de sus fronteras a finales del decenio de 1960, primero en el Reino Unido y luego en Francia. Ciertamente, hubo grabaciones anteriores en diversos países europeos, pero la sistematización e institucionalización de la práctica se inicia cuando Alan Nevin, de la Columbia University, entrevista a un político de la ciudad y crea una organización para conservar archivos orales y escritos. El centro fue modelo para otros proyectos norteamericanos de historia oral. La grabación se concebía como un medio que culminaría en un documento.

En esta etapa el centro pretendía limitarse a ser banco de datos y fábrica de archivos orales, sin interesarse en sintetizar, explotar o interpretar la información. La historia oral se concebía más como una herramienta que como una disciplina, y enfrentaba un problema adicional: estar al servicio de una epistemología histórica arcaica, centrada en los “grandes” hombres.

En la década de 1950, el movimiento se fue extendiendo con lentitud, para acelerarse a partir de la siguiente. En 1997 se funda la Asociación de Historia Oral Norteamericana, que organiza encuentros y publica revistas, boletines y bibliografías. La disciplina se consagra oficialmente cuando, en 1970, la Biblioteca del Congreso integra a su catálogo las grabaciones normalizadas.

En los albores de la historia oral, habría que mencionar asimismo una escuela sociológica, aproximada a la antropología, que llevó a cabo

trabajos de gran interés. Desarrollada en Chicago, después de la primera Guerra Mundial, esta tendencia recurría a la entrevista, la observación participante y la biografía como medios para analizar la realidad social. Uno de sus trabajos más interesantes fue una amplia encuesta en la que durante poco más de siete años —de 1935 a 1943— se indagó sobre las vidas de los negros del sur y los blancos humildes.

Ya en 1943 un antropólogo norteamericano había señalado la existencia de una cultura de los grupos dominados. Oscar Lewis trabajó con la población pobre de México, y su principal trabajo, *Los hijos de Sánchez*, la vida de una familia mexicana, es importante en la reconstrucción de la historia oral. La importancia de la obra se debe a la nueva técnica empleada por Lewis —grabar y entrecruzar las biografías—, la cual entra de lleno en el método histórico. *Los hijos de Sánchez*, que reproduce las palabras textuales de los protagonistas y donde la intermediación del entrevistador tiende a pasar inadvertida —pese a que hay una prolija labor de organización del material, para brindarle coherencia—, inaugura lo que será la novela verdad. El libro de Lewis resultaba novedoso, asimismo, por su voluntad de acceder a un público que fuera más allá del estrecho círculo de especialistas.

Son herederos de las enseñanzas de Lewis diversos estudios sobre los grupos marginados de la población norteamericana: negros, indios, chicanos, blancos pobres o de clase media.

La metodología de la entrevista biográfica ha sido aprovechada posteriormente tanto por investigadores universitarios como por periodistas menos rigurosos que se ocupan de la situación de diferentes regiones de la vida norteamericana. A los estudios realizados en universidades se suman los de muchos “aficionados” que desean conservar su memoria. Así, se cuenta con una amplia bibliografía, que va desde las tesis hasta los *best-sellers*.

Fuera de los Estados Unidos, en donde es indiscutible la aceptación, vitalidad y riqueza de la historia oral, surgen asociaciones nacionales de la disciplina en el Reino Unido (1973), Canadá y Australia (1974). En México hay en pie varios proyectos de historia oral; el más importante es el ligado al Museo Nacional de Antropología, que ha incursionado en la Revolución mexicana de 1910, en el papel de los campesinos en el cine mexicano como expresión de una cultura nacional, en la alfabetiza-

ción a partir de 1920 y en el sindicalismo. A partir de 1970 se han publicado folletos biográficos. Destaca el importante trabajo de Jean Meyer sobre la Guerra Cristera de 1926-1929, que ilumina la visión de los campesinos católicos que se enfrentaron al gobierno de la Revolución. El trabajo de Meyer muestra una historia que tanto el Estado como la Iglesia habían soterrado.

El Capítulo IV se titula “¿Una historia oral europea autónoma?”. Aquí el autor, con base en un encuentro internacional sobre historia oral llevado a cabo en Amsterdam en 1980, reseña el desarrollo de la disciplina en diversos países, mencionando los principales proyectos y las instituciones especializadas en cada país. Los participantes italianos, los británicos y los escandinavos fueron quienes presentaron mayor cantidad de ponencias; les seguían los alemanes y, en mucho menor número, los franceses. Joutard revisa el trabajo en diferentes países. Describe cómo desde el principio del siglo XIX los finlandeses ya indagaban acerca de las tradiciones orales y, en términos generales, los escandinavos han jugado un papel de pioneros; cómo en el Reino Unido el trabajo de irlandeses y escoceses, ambos con una enorme riqueza de tradiciones orales, se desarrolló antes que el de los ingleses. En este país, una corriente importante se dedica a redescubrir el pasado industrial, se publican autobiografías de obreros y se graban canciones de los distintos grupos de trabajadores. A fines del siglo XX, la investigación en historia oral británica no se realiza, de manera prioritaria, dentro de las universidades; se trata de una historia democrática, no sólo por no ser propiedad de especialistas universitarios, sino porque su objeto principal de estudio es el mundo popular.

En Italia, si bien hay muchas investigaciones basadas en la oralidad, los estudiosos han estado más bien aislados, incomunicados entre sí. Hay muchos proyectos llevados a cabo por militantes políticos, desligados de los universitarios. Los universitarios consideran que el trabajo de los militantes es poco científico y, a la inversa, los estudiosos más comprometidos políticamente sostienen que el análisis crítico practicado por los especialistas desnaturaliza la espontaneidad de la palabra popular. Recientemente, hacia la década de los ochenta, se han dado pasos para coordinar las investigaciones y ha quedado clara la necesidad de ir más allá de la mera recolección de datos, para llegar a análisis, y de superar la oposición entre la universidad y la historia oral.

En Alemania lo dominante en la historia oral es el interés por el mundo obrero. Actualmente se ha retomado la publicación de autobiografías obreras, tradición muy practicada en el siglo XIX e interrumpida durante el nazismo. Alemania tiene asimismo una larga historia de investigaciones folclóricas. También en Polonia existe una intensa práctica de historias de vida.

Joutard deja el caso de Francia para el siguiente capítulo, titulado “El retraso francés”. Como indica el título, aquí el autor trata de explicar el desarrollo menor de la historia oral en Francia, en comparación con otras naciones europeas, retraso tanto cronológico como cuantitativo. Aparte de las investigaciones individuales, las primeras empresas colectivas de historia oral datan de 1975, ocho años después de Inglaterra y veintiseis años después de los Estados Unidos.

Ya en capítulos anteriores el autor se había ocupado de este retraso. Lo relaciona con la tradición historiográfica francesa, fundada en una mitología, escrita y culta, que ha sustentado la problemática de la identidad nacional. En cambio, en Alemania, Escocia, Irlanda y el país de Gales —de los que Inglaterra se contamina—, el folclor ha sido parte constitutiva de la historia. La forja de la identidad se basa en una historia arraigada en una mitología que recurre ampliamente a la cultura oral.

Pese a que la historiografía francesa empieza a ampliar sus intereses y renovar sus fuentes desde la etapa de entreguerras, ignora la encuesta oral. El gran folclorista, fundador de la etnología en Francia, Arnold Van Gennep, desea distinguirse de la historia. A su vez Lucien Febvre, renovador de la investigación histórica, acusa a los etnólogos de no tomar en cuenta el tiempo.

Joutard se refiere a las principales investigaciones francesas y relata su propia historia, cómo pasó de ser un investigador que desconfiaba de la historia oral a ser un entusiasta practicante de la encuesta. No acepta la oposición entre fuentes escritas y orales, ni la incomunicabilidad entre mundo de la cultura escrita y el de la cultura oral. A partir de la década de los setenta, la historia oral empieza a avanzar de firme. Se generaliza el uso de la grabadora. Las comunas y regiones descubren que la grabación les permite reencontrar su pasado cultural. No desean volver al pasado, sino descubrir los factores positivos o negativos que

forjaron sus respectivas mentalidades. Recientemente, a la grabadora se ha agregado el uso de la cámara cinematográfica.

Aunque los universitarios franceses tardaron en interesarse por la historia oral, actualmente participan activa y sistemáticamente en el campo. El objetivo central de los historiadores orales es entender el discurso que una comunidad enuncia sobre sí misma y sobre su pasado. Discurso que se expresa tanto por la literatura oral fijada como por conversaciones sobre la vida económica antigua, los usos, las costumbres, la historia local. Eso supone que la comunidad tenga un mínimo de identidad cultural. Un problema vigente es que las reservas de la comunidad de historiadores franceses respecto de la historia oral no han desaparecido por completo.

La pregunta que encabeza el capítulo VI, titulado “¿Un fenómeno de civilización?”, es si el vigoroso retorno del testimonio oral como fuente, en una sociedad de escritura, constituye una simple evolución de las técnicas o un fenómeno profundo y más global de civilización. El gusto por la encuesta oral, por aficionados y profesionales, en Europa y los Estados Unidos, tiene que ver con la búsqueda de identidad, con el ansia de tener un vínculo más vivo con el pasado. Ahora la memoria se ha vuelto una palabra clave, reiterada en títulos de colecciones, de emisiones, de libros; en discursos políticos. En la década de los sesenta, en cambio, en Francia, por ejemplo, el apego al pasado era considerado un obstáculo para la modernización del país, objetivo en que todas las corrientes ideológicas coincidían. Se pensaba incluso en convertir la historia en una materia optativa en la enseñanza secundaria. A partir de 1979, los profesores de historia y geografía, de tiempo atrás escandalizados por esta propuestas, encontraron eco en algunos políticos de izquierda, que también veían la necesidad de volver al pasado.

La voluntad de buscar las raíces, que responde a un profundo deseo de diferenciarse, cuestiona el culto al progreso y a la industrialización de la posguerra, los cuales conllevaban la uniformización acelerada, la desestructuración del campo y de los centros antiguos de las ciudades. Así, en 1968 los estudiantes proponen el retorno a la tierra, se desarrollan los movimientos regionalistas, las culturas minoritarias. El retorno a los orígenes no es un fenómeno que se dé sólo en Francia o en los países industrializados, sino una tendencia universal.

Por otra parte, la historia oral rescata la historia de la gente sencilla, sus peripecias triviales, lo cual es tan importante como preservar la memoria de los hombres ilustres. Desde los sesenta se ha desarrollado el interés por la historia de los obreros, las minorías étnicas, las mujeres.

El capítulo VI se denomina “Los territorios de la historia oral”. Recapitulando en forma más sistemática las observaciones antes expuestas acerca de los factores que influyeron en el impulso de la historia oral, Joutard señala cuatro ejes:

Primero, la entrevista oral ofrece testimonios de la historia de acontecimientos en el sentido clásico del término, ya sean políticos, económicos o culturales, tanto en forma aislada como vinculados entre sí.

En segundo lugar, la entrevista oral aporta su contribución a la etnohistoria; esto es, a una historia sin hechos notables, centrada en la vida cotidiana.

En tercer lugar, la entrevista oral pone de relieve el testimonio indirecto, no el de las personas que han vivido lo que cuentan, sino el que transmite lo que otros les han relatado, es decir, la tradición oral.

Por último, en otro orden de cosas, la entrevista oral nos informa de la manera en que funciona la memoria de un grupo.

Habría que decir que en la sociedad actual cada vez son menos los acontecimientos que no dejan huellas escritas. Sin embargo, los documentos escritos —más que todos, los oficiales— suelen pasar por la tendencia racionalizadora del escribano, que impone un orden en la confusión de los hechos. La realidad resulta así simplificada; los sobreentendidos, las tensiones implícitas quedan eliminados. La encuesta oral permite reconstruir estos elementos no escritos, acercarse al clima afectivo del momento histórico.

La historia que surge a través de las encuestas devela actores no tomados en cuenta y esclarece las causas de los acontecimientos. Deja ver otra cara de la historia; una versión no oficial, no institucional. Joutard hace hincapié, no obstante, en que las versiones oficiales o institucionales no son exclusivas del poder y de las clases dominantes. Por ejemplo, las organizaciones obreras, como todo grupo que al cobrar conciencia de sí mismo posee una memoria institucional, al verse amenazadas por el Estado, construyen y conservan una memoria oficial, que impone una

visión homogénea de su devenir y acerca de cada acontecimiento y excluye las contradicciones.

Por otra parte, las versiones orales no son necesariamente más apegadas a la verdad; también tienen prejuicios y estereotipos. Lo que importa es la posibilidad de confrontar las dos visiones de la historia, la oficial vinculada a los documentos escritos y la marginal ligada a la oralidad: ambas son facetas de la misma realidad.

A veces las encuestas permiten apreciar que los grandes acontecimientos en la vida de los pueblos dejan poca huella en la memoria oral, y esta es tal vez una de las causas del rechazo de los historiadores por los testimonios no escritos. Lo que los individuos perciben es la forma en que tales acontecimientos afectan la vida cotidiana. Sin embargo, las entrevistas permiten distinguir diversas reacciones con respecto a un hecho, variadas sensibilidades, de acuerdo con los diferentes grupos sociales.

Para Joutard lo fundamental en una investigación no es la cantidad de información recibida sino las representaciones de la realidad, las visiones del mundo descubiertas. Además, la historia oral no puede conformarse con la comprobación de la distancia entre la visión que el texto escrito da al historiador y la que la encuesta sobre el terreno proporciona al etnólogo. Debe buscar las huellas entre la vida cotidiana y los procesos políticos y económicos de mayor alcance; debe esforzarse por comprender mejor las relaciones entre el tiempo largo y el corto, entre el acontecimiento y la estructura.

Podría parecer ingenuo, romántico, ver las leyendas como fuente histórica, sin embargo no pueden ser desechadas por completo en una reconstrucción del pasado. Cualquier literatura oral, con alusiones históricas o con temática sobrenatural, puede ser objeto de estudio para el historiador.

El capítulo VIII se denomina “¿Construir archivos?”. Aquí Joutard analiza algunos de los problemas de los historiadores orales: la simpatía por sus interlocutores y el deseo de reivindicar a aquellos a quienes la historia escrita había ignorado; el culto al pueblo que se aproxima al espíritu romántico; la ilusión de descubrir “la realidad” sin la pantalla de los libros; todo ello conduce al historiador a tratar de borrarse como intermediario, eliminando el espíritu crítico, evitando emitir juicios. El

rechazo de la teoría, la ausencia de distancia respecto de su tema, por parte del historiador oral, pueden generar muchas confusiones.

En realidad, el documento oral tiene un carácter radicalmente nuevo, que introduce una nueva subjetividad en comparación con fuentes anteriores. El archivo oral surge en el diálogo entre entrevistador y entrevistado; es preciso cuestionar los procedimientos de construcción. A veces el entrevistador inexperto, por el contenido o la forma de la pregunta o bien por ciertas actitudes, condiciona en alguna medida la respuesta. Aun si sabe transmitir confianza y escuchar, la presencia misma del entrevistador influye sobre las contestaciones. Así, en determinadas culturas, los entrevistados no responden de la misma manera si el encuestador es hombre o mujer, por ejemplo. Tampoco responden igual a un estudioso con quien existe afinidad —geográfica, ideológica o de cualquier otra índole— que al que perciben totalmente ajeno. Las condiciones en las que se realiza la entrevista, por ejemplo, el lugar, puede también jugar un papel en las respuestas.

Todas estas variables, frente al estatismo de un archivo constituido por documentos escritos, pueden desanimar al historiador que desea establecer fuentes de análisis tan confiables como las escritas. La única solución con validez científica es asumir la subjetividad de la constitución del documento, como lo hacen los etnólogos. Esto es, indicar las condiciones de cada proyecto, la perspectiva general, la guía implícita o explícita de la entrevista, las condiciones de cada encuentro, detalles como los gestos del interlocutor, etcétera.

La entrevista no debe ser un interrogatorio en una sola dirección, sino un verdadero diálogo. La entrevista es una aventura común, que afecta tanto al encuestador como al interrogado.

En su conclusión, el autor reitera que aún no puede responder a la pregunta sobre el empleo de los términos “historia oral” o “archivos orales”. Historia oral es una denominación inadecuada porque ni existe el discurso oral puro en nuestras sociedades ni los testimonios orales adquieren significación si no es en comparación con los documentos escritos. No obstante, la denominación archivos orales tampoco satisface, pues la parte que tienen el historiador y el testigo en la fabricación del texto son muy grandes.

Por otra parte, si bien la historia oral da la palabra a los silenciosos de la historia, no necesariamente constituye una contrahistoria respecto de la oficial. El mérito de la historia oral es sacar a la luz realidades que se encuentran esparcidas en la inmensidad de lo escrito, hace ver al historiador la complejidad de lo real y la fuerza del imaginario.

Joutard agrega un apéndice a esta segunda edición que, en el título sintetiza su contenido: “La historia oral: balance de un cuarto de siglo de reflexión metodológica y de trabajos”. Aquí actualiza los debates más recientes sobre el tema, y los congresos y trabajos de los últimos años.

Puesto que muchos de los problemas de la historia oral analizados en *Esas voces que nos llegan del pasado* no han perdido vigencia, la reedición del libro en español es un acierto. El texto de Philippe Joutard, bien documentado y sugerente, científico y apasionado, constituye una estimulante invitación a la práctica de la historia oral.

EDITH NEGRÍN

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Alberto Cue, ed. *Cultura escrita, literatura e historia. Coacciones transgredidas y libertades restringidas. Conversaciones de Roger Chartier con Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin y Antonio Saborit*. México: FCE. 2a. ed. 2000; 272 pp.

Por su configuración, se diría que este libro se encuentra a caballo entre dos géneros discursivos: por una parte, como reza el título y como se dice en el Prólogo de Roger Chartier, son “conversaciones” que este sostiene con cuatro intelectuales mexicanos. Pero también se trata de una extensa “entrevista” a Chartier, y así la llama él mismo al final (264, 265). Se combinan, pues, dos géneros del discurso oral, con todo lo que ambos tienen de libre, de “informal” y, citando al propio Chartier, con su “encadenamiento más espontáneo de las ideas, un menor temor a las digresiones y los rodeos, una expresión menos restringida de las opiniones y los pensamientos” (10).

Así configurado, y dentro de cada una de sus cinco “jornadas” —“como las antiguas comedias españolas”, dice el Prólogo—, los

interlocutores van de un tema a otro, unas veces por conexiones necesarias, otras por asociación más libre. Y sin embargo, el libro en su conjunto tiene coherencia, centrado como está en ciertos asuntos fundamentales, como la historia de la cultura escrita, del libro y de la lectura, y porque lo atraviesan varias preocupaciones constantes y una misma y característica actitud de fondo: la relativización de los fenómenos y su historización, lo mismo que la necesidad de problematizar las cosas.¹

Del cúmulo de ideas y constataciones interesantes que se dicen en este libro quisiera destacar algunas: 1) Un texto no es el mismo texto si cambia de forma: no es igual un texto inscrito en un rollo que un texto inscrito en un códice ni que uno inscrito en una computadora (208-209); 2) en cada caso el texto se lee también de manera diferente, porque “la forma contribuye al sentido” (209), o sea, que existe una “vinculación esencial entre el texto en su materialidad [...] y las prácticas de apropiación, que son las lecturas” (35); 3) la lectura “es una práctica de invención de sentido, una producción de sentido”, y “esta invención no es aleatoria, sino que está inscrita dentro de coacciones, restricciones y limitaciones compartidas”, limitaciones que, por otra parte, siempre se desplazan o superan, gracias precisamente a la invención de sentido (41).

La obra se detiene en las transformaciones de la lectura a través de los tiempos, como el paso de la lectura intensiva a la extensiva (105), y, sobre todo, el fundamental paso de la lectura en voz alta a la lectura silenciosa, el cual, según sabemos ahora y nos recuerda Chartier, se produjo en dos momentos históricos discontinuos: en la Antigüedad, cuando en los siglos VI o V a. de C. se “inventa” en la Grecia arcaica y clásica la lectura silenciosa entre la gente letrada, práctica que sigue viva hasta el final del Imperio romano, siendo, sin embargo, lo común en todo ese

¹ Dice Daniel Goldin (258): “algo que me ha llamado la atención es ver cómo en todos sus textos hay una gran proclividad a matizar, a problematizar, a rechazar afirmaciones categóricas. Es una de las varias lecciones que como lector uno obtiene de Chartier”. Un botón de muestra: la respuesta de Chartier a una inquietud de Jesús Anaya Rosique en torno a la relación entre el *editor* y el *publisher*: “Es una cuestión difícil. Plantea un problema de términos que, tal vez sí o tal vez no, podría ser resuelto” (64). La respuesta me recuerda una frase de ese otro problematizador que fue Cervantes: “entre el sí y el no de la duda”.

tiempo la lectura en voz alta;² y luego surge otra vez, en la Edad Media, “en los monasterios y en los ámbitos eclesiásticos” (54), donde se vuelve a leer en silencio, y, nuevamente, en un mundo en el que las lecturas, individuales y colectivas, se hacen mayoritariamente en alta voz.

A propósito de estas afirmaciones, pienso que hay que diferenciar entre periodos históricos en que grupos limitados de personas solían leer en silencio en ciertas situaciones, como ocurrió en los dos casos citados (y como debe de haber sucedido además en otros momentos de la historia de Occidente), y la instauración de la lectura silenciosa y solitaria como práctica generalizada, que es lo que sólo ocurre, al parecer, desde el siglo XIX, aunque se anuncia ya en el XVIII. Este trae consigo una “revolución de la lectura”, que desembocará en la Revolución francesa, la cual, entre otras cosas, “inventa prácticas de lectura” (170).

El mundo de la publicación de los textos y sus transformaciones es otro aspecto fundamental que recorre esta obra. Sobre los manuscritos aprendemos, por ejemplo, que todavía circulaban en el siglo XVIII, “y quizá más allá” (22), y que son ciertos tipos de obras los que se difundían en forma manuscrita todavía después de Gutenberg, como, por una parte, las antologías poéticas y, por otra, “los textos prohibidos, los libros de secretos o los de magia” (23). A este propósito quisiera añadir, al menos para la España del siglo XVII, las sátiras políticas y las poesías eróticas, que sólo circulaban en manuscritos (quizá podrían englobarse en la categoría de “textos prohibidos”).³

La obra que estoy comentando incluye cosas importantes también sobre la invención y las transformaciones del periódico. Entre las partes del libro que son más de *conversación* que de *entrevista* está la que se refiere a la oposición periódico / libro, donde Saborit y Anaya hacen valiosas contribuciones a base de lo ocurrido en México en el siglo XIX: “El periódico termina desplazando el espacio del libro [...]. Todas las

² “Toda la literatura latina y la griega pueden ser entendidas en su relación con la voz” (121).

³ El tema ha sido estudiado para España por José María Díez Borque (“Manuscritos y marginalidad poética en el XVII hispano”, *Hispanic Review* 51, 1983: 371-392), autor también de la obra intitulada *El libro; de la tradición oral a la cultura impresa* (Barcelona: Montesinos, 1985).

energías humanas y la inversión se van hacia la fundación de periódicos y no existe la industria editorial”. Aquí los artículos periodísticos “son la obra” de un autor (186).

Es apasionante lo que dice Chartier sobre la escritura literaria, en la “Tercera jornada”, que es mi parte preferida del libro y que se intitula precisamente “Literatura y lectura”. Me impresiona lo mucho que sabe Chartier sobre la literatura española, principalmente sobre la del Siglo de Oro, y lo destaco porque ello no es nada común entre los investigadores europeos no hispanistas. Chartier ha comprendido cosas tan importantes

como esa conciencia muy aguda [...] de los efectos de los textos y de sus formas de circulación entre sus públicos [...]. La literatura española del Siglo de Oro tematiza su propia condición de producción, de circulación y de recepción. Los textos en las dos lecturas —en voz alta y en silencio—, los textos dirigidos a los públicos diversos —el discreto y el vulgo—, la conciencia de las formas mismas de transmisión de los textos (133).

A este propósito, en un artículo reciente⁴ muestro cómo Cervantes tiene sumo cuidado en especificar en cada caso si el que lee lo hace pronunciando o en silencio: en el *Quijote* usa el verbo *leer*, según el caso, ya solo ya acompañado de fórmulas como “alto”, “en voz alta”, “para que todos lo oigan”, etcétera.

Confieso que me inquieta que Chartier hable de *capacidad / incapacidad* de leer en silencio (52-54). ¿No implican esos términos dotes físicas/mentales, cuando, creo yo, se trata de prácticas culturales? Otra pregunta, dirigida esta vez a los correctores de estilo del libro: ¿por qué se usa en él, referida al Siglo de Oro, la palabra “romance”, en vez de “novela” o “narrativa”, cuando en español los romances constituyen un género literario distinto (79, 80). Otra observación: según yo, no son equi-

⁴ “¿Cómo leía Cervantes?”. En *Cervantes (1547-1997). Jornadas de investigación cervantina*, compil. Aurelio González, México: El Colegio de México, 1999: 131-137. Véase mi libro *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997 (y *cf.*, en esta *Revista*, I (2001), 2, la reseña de Herón Pérez Martínez).

parables (192) la acción de contar un relato y la de leer un texto en voz alta. Con la lectura oral se relacionan otras dos manifestaciones, diferentes entre sí, de la divulgación de textos por la voz: la recitación de obras memorizadas y la narración, más libre, de cuentos y géneros afines. En relación con esto, he tratado de mostrar cómo la gran importancia que la voz y la memoria tenían en España, todavía en los siglos XVI y XVII, traía consigo una concepción del texto literario distinta de la actual: “un texto literario no se concebía, a la manera de hoy, como un objeto necesariamente fijo e incambiable, sino como una entidad que podía ser fluida, maleable, capaz de transformarse en sucesivas repeticiones” (*Entre la voz*, 70). Curiosamente, algo así parece ocurrir con las reseñas de libros que publican los periódicos franceses del siglo XVIII, en las cuales nos dice Chartier (93) que “hay una libertad en las citas que no responde a las reglas que después, en el siglo XIX, aparecen con la filología: cita literal, referencia de fuentes, etc...”. Por supuesto, junto a esa concepción flexible del texto ha existido siempre en ciertos autores “la voluntad de control” sobre sus textos de que habla Chartier, la preocupación por su reproducción exacta y la crítica a los copistas descuidados. En el siglo XIV español se da el caso del Infante don Juan Manuel, comparable al de su contemporáneo Petrarca (216), por la suma importancia que le atribuía a la copia exacta de sus originales.

Por último, quisiera mencionar lo que afirma Chartier de la “inteligibilidad más densa, más compleja y más rica de las obras literarias” que puede aportar un enfoque histórico (126); a este propósito dice Antonio Saborit que “la lectura histórica de los textos literarios permite acercarnos de una manera más antropológica y menos escolar” (126). Esto me ha traído a la memoria el reciente libro de Augustín Redondo, intitolado *Otra manera de leer el “Quijote”* (Madrid: Castalia, 1999), cuya orientación, básicamente histórica y antropológica, permite, en efecto, leer la gran obra cervantina de una manera “más densa y más rica” y comprueba que “lo que importa es el juego entre una práctica social y una ficción literaria” (129). Necesito, sin embargo, decir que este enfoque histórico no se opone al estudio “inmanente” de la obra literaria, el cual, según dice Chartier (129), “supone —yo diría, crea— una relación directa entre el texto antiguo y el crítico contemporáneo”. No pienso que haya que “romper con” esa tradición (128-129), porque también ha pro-

ducido y seguirá produciendo acercamientos enriquecedores a los textos literarios.

Dada toda la proliferación de temas e ideas en el libro que nos ocupa y la manera, no necesariamente planeada, como van apareciendo, a ratos he echado de menos un índice temático y un índice de autores, índices que, entre otras cosas, permitirían unir lo que en el libro, por su misma naturaleza, aparece disperso. También se agradecería una Bibliografía que recogiera los muchos estudios citados en el texto y en las notas. Se agradece, por supuesto, la muy útil “Bibliografía de Roger Chartier” que figura en un Apéndice.

Ha dicho Chartier de sí mismo: “prefiero leer que escribir, prefiero aprender que dar una forma fija o definitiva a una investigación, porque pienso que siempre hay cambios, desplazamientos, planteamientos intelectuales que surgen de todos los horizontes, de todas las disciplinas, de todas las escuelas historiográficas” (256). Por esa su enorme y constante apertura, las investigaciones de Roger Chartier desembocan en lo que podríamos llamar “textos en movimiento” y son un estímulo para quienes los escuchan, los leen y, justamente, entablan conversaciones como las que aparecen plasmadas en el libro que aquí se ha comentado.

MARGIT FRENK
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Carlos Montemayor. *Arte y plegaria en las lenguas indígenas de México*. México: FCE, 1999; 146 pp.

Desde la conquista española, las lenguas indígenas han sido un instrumento de preservación y resistencia cultural. Los cantos, cuentos, leyendas, rezos, conjuros..., en las lenguas autóctonas, han contribuido a la difusión y la conservación de costumbres y de valores religiosos y artísticos del mundo indígena.

En *Arte y plegaria de las lenguas indígenas de México*, Carlos Montemayor propone al lector un método de análisis para estudiar dos géneros literarios de vital importancia: los rezos y los discursos ceremoniales de

algunas lenguas indígenas. Su punto de partida es interesante: la tradición oral de la literatura indígena no es únicamente un vehículo de transmisión; implica un arte de composición, es decir, un proceso constructivo, creativo, comparable al de la *Iliada* y la *Odisea* homéricos, que fueron recitados, elaborados y difundidos oralmente al menos cinco siglos antes de ser fijados por la escritura.

Varias son las conclusiones relevantes del libro de Montemayor. Una de ellas se refiere a la necesidad de caracterizar las lenguas en las que se expresa la literatura indígena para no cometer errores de interpretación. El autor critica los estudios de poesía indígena basados en el isosilabismo acentual de la versificación española, que no han tenido presente la naturaleza de la lengua en cuestión. Se trata de aspectos que son fundamentales en la composición poética, como la desigual duración vocálica y las alturas tonales y vocales, características que no poseen las lenguas europeas. La lengua es piedra angular en la literatura tradicional indígena. Su influjo se percibe aun en la producción actual de los poetas que utilizan el verso libre. Asegura Montemayor que el ritmo natural de sus lenguas se impone en sus creaciones como “marcas” rítmicas, “sobre todo en las que se distinguen alturas tonales, duración silábica o cierres glotales” (17).

Por lo que respecta a la relación entre poesía y texto religioso, Montemayor recuerda al lector que el verso “ha sido a menudo el medio escogido para dirigirse a Dios y para que los mismos dioses hablen, como en el caso de los oráculos delficos versificados en hexámetros” (29). Varios ejemplos proporciona al respecto para convencernos de la naturaleza poética de los rezos, discursos y conjuros indígenas. Tal es el caso del *Rabinal Achí*, obra dramática cuyos traductores no han percibido que está escrita en verso. Para admitir esta posibilidad —en este y otros casos—, debemos “distanciarnos de nuestros moldes y modelos contemporáneos y plantear los principios del ritmo o de la medida con referentes más amplios” (12).

En *Arte y plegaria...* el lector no sólo encontrará paralelos entre la poesía ritual occidental y la indígena. El libro incluye un capítulo sobre los recursos estilísticos de plegarias y conjuros indígenas, como la acumulación de frases, epítetos y nombres, agrupados en parejas y tríadas.

Para mostrar los recursos de enumeración y repetición de fórmulas adverbiales, el autor dedica un capítulo a analizar un conjuro curativo tzotzil. Transcribo un fragmento:

tana jpxatom	ahora, pastores,
tana jmaxtom	ahora, cuidadores.
¡Tana jun, kajval...	¡Ahora, señores...
ch'uiltasbikun ti yutzil ke	bendigan las primicias de mi boca
ti yutzil jyi'!	las primicias de mis labios!
¡Ti vul jpik	¡Vengo tocando,
ti vul jmach	vengo pulsando,
ti ta be k'an ch'ich'	las venas de la sangre,
ti ta k'anba ch'ich'tana!...	las venas de la sangre ahora!

(54)

Además de evidenciar los procedimientos estilísticos del conjuro, por ejemplo, en el pasaje anterior, el autor señala también el papel que desempeña en la ceremonia curativa. Así, la repetición y la enumeración sirven al curandero “para fortalecer su contacto con el enfermo” (55), vínculo indispensable de la terapia curativa.

El análisis del conjuro tzotzil realizado por el autor (criterios rítmicos, estructurales, de contenido, etc.), muestra el rigor compositivo y poético del texto; convence, y es, en mi opinión, uno de los mejores aciertos del libro.

El último capítulo de *Arte y plegaria...* se centra en el estudio de algunos rezos sacerdotales mayas. Montemayor proporciona información interesante acerca de los textos. Menciono unos cuantos: el significado de ciertos rituales que acompañan al rezo, la sutileza del sacerdote al invocar a sus dioses, la sonoridad de los nombres enunciados, el recitado en voz muy baja de la plegaria, etcétera.

Las propuestas, conclusiones y opiniones que Montemayor vierte en su libro deberán ser probadas con otros estudios, que, espero, saldrán pronto a la luz. Mientras tanto, me parecen convincentes y atractivas; su libro merece la lectura de especialistas y de todas las personas interesadas en la literatura indígena de México.

Araceli Campos Moreno
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Yvette Jiménez de Báez, coord. *Voces y cantos de la tradición. Textos inéditos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares*. México: El Colegio de México, 1998; 149 pp.

Este libro es un testimonio de diversas expresiones poéticas y musicales de la región jarocho de Veracruz y la Sierra Gorda de Guanajuato. Incluye transcripciones de textos poéticos y partituras, así como de fragmentos de entrevistas hechas a músicos y poetas populares durante el trabajo de campo realizado en esas zonas por miembros del Seminario de Tradiciones Populares del Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

El Archivo correspondiente, según lo expresa la editora del volumen, se creó hacia finales de los años ochenta y vino a ser el corolario de una serie de publicaciones de música y lírica tradicional hechas en El Colegio de México, entre las que destaca el *Cancionero folklórico de México (CFM)*. Jiménez de Báez pone de manifiesto en la Presentación su propia presencia en los estudios sobre lírica tradicional, particularmente en el terreno de la décima popular puertorriqueña y mexicana y en la elaboración del *CFM*. Luego de una ausencia de veinte años en este campo, dice, “en 1989 decidí reiniciar la investigación sobre lo tradicional” (10). Así, como parte de su proyecto personal y al frente de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, dirigió el volumen que nos ocupa, en cuya elaboración participaron, además, E. Fernando Nava L., Claudia Avilés Hernández, Rafael Velasco Villavicencio y Juan Antonio Pacheco.

En el libro se pone especial atención en el género de la décima, el cual “no hay duda que [...] llegó a América con una fuerza panhispanica superior [a la de cualquier otro], en la medida en que fue determinante en el proceso de transculturación de Hispanoamérica; de ahí que persista en casi todos nuestros países” (14). Puede suponerse, así, que *Voces y cantos...* es una primera entrega —apenas una *probadita*— de un amplio cancionero de décimas, que contribuiría sin duda a enriquecer el panorama que existe de esa forma en nuestro país.

Los autores guían su trabajo por el propósito de enriquecer la edición de textos poéticos tradicionales, que en el *CFM* se veía limitada a la presentación de la letra de las canciones, sin esa “otra cara de la moneda” que es la música. El problema de la edición conjunta de textos poé-

ticos y partituras ha sido común y constante a filólogos y musicólogos, y prescindir del elemento ajeno a su disciplina ha sido motivo de crítica por parte de los especialistas de la otra. Acaso los folcloristas que han alcanzado mayor fortuna en este sentido sean los que conocen los elementos de ambas, como Vicente T. Mendoza; por supuesto, se trata de casos excepcionales.

En el volumen se enfrenta la distancia entre ambas especialidades con la colaboración de un equipo interdisciplinario, que procura alcanzar la mayor amplitud posible en los aspectos que caracterizan a la realización folclórica poético-musical. La edición de los textos sigue, así, un criterio que busca alejarse de esquemas que puedan resultar ajenos a los conceptos de las propias tradiciones a las que pertenecen los poemas, de modo que se presentan estos con las repeticiones propias del canto y, en su caso, destacando las distintas voces. Asimismo, suelen ser anteceditas de encabezados y fragmentos de entrevistas que ilustran sobre el entorno en que el texto se ha ejecutado, en su medio vital.

La primera parte del libro presenta parte de las entrevistas llevadas a cabo, que se refieren a asuntos propios de la tradición oral, a las concepciones que de los géneros poéticos y de la música tienen los propios músicos tradicionales, al aprendizaje de la música tradicional y de su marco propicio: la fiesta. Los fragmentos aparecen con un sofisticado sistema de siglas para el registro de los datos de la entrevista y de sus participantes.

En la segunda parte se presentan los textos poéticos y las transcripciones musicales, cuya edición busca, como he señalado, la mayor cantidad de aportes contextuales, con el propósito de mantener, en lo posible, la unidad de la ejecución en su propio medio. Así, se presentan los materiales en cuatro apartados principales: dos de coplas líricas (de Veracruz y de la Sierra Gorda) y otros dos de décimas y glosas. Además, se incluyen unos cuantos ejemplos de romances, corridos y adivinanzas.

De esta parte del libro, me parece destacable particularmente la serie de transcripciones y partituras de *décimas* y *valonas* de la Sierra Gorda, una tradición relativamente poco documentada, cuya riqueza lírica y musical se evidencia, por ejemplo, en la serie transcrita —poesía y música— de una controversia entre Cándido Méndez y Guillermo Velázquez, en la cual puede advertirse no sólo el talento de ambos tro-

vadores, sino igualmente el nivel de competencia poética que llega a darse en las bravatas entre *poesilleros* durante las *topadas*, nombre dado a las controversias en la región.

El volumen, en general, constituye —además de una muestra de un conjunto mayor, como he señalado— una propuesta para la edición de textos poéticos del folclor, que con criterio multidisciplinario se extiende a terrenos que usualmente han quedado fuera de las colecciones del género en México. Sin duda que la empresa resulta valiosa, pues además de que, por una parte, la recopilación se orienta a una zona sobre la cual existen pocos trabajos especializados, las características de la edición la hacen rica para el estudioso que consulta el volumen.

Ahora bien, si es verdad que es enriquecedora la inclusión de elementos contextuales en los ejemplos poéticos, también es verdad que el trabajo ilustra un dilema: ¿hasta qué punto se puede abarcar el amplio panorama contextual que rodea a las realizaciones folclóricas? En el volumen el dilema se resuelve atendiendo a categorías específicas, como los géneros poéticos, las formas de la oralidad, la creación, la controversia poética, etcétera. Sin embargo, los criterios de inclusión de contexto en un cancionero, por amplios que se pretendan, difícilmente pueden dejar de ser arbitrarios; asimismo, su observancia en una colección mucho más amplia, como la que esperamos de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, puede resultar una labor titánica.

En cuanto a la música, se centra en la transcripción de las líneas melódicas de las piezas, que en su medio natural poseen una variada instrumentación; su escritura completa habría significado un trabajo enorme. La edición musical queda, pues, como una síntesis, que, sin embargo, es de gran valor.

La propuesta de edición de *Voces y cantos...* es, pues, un importante punto de referencia para los futuros estudios de lírica y música folclórica de nuestro país, que esperamos que sean abundantes, sabida la amplitud de tradiciones que faltan por documentar y estudiar a profundidad. Considero destacable el esfuerzo de trabajo interdisciplinario, condición que, cada vez más, aparece como necesaria en los trabajos del folclor. Es verdad que, según lo manifiesta la propia editora del volumen, el sostenimiento económico de estos equipos interdisciplinarios para asegurar la continuidad de su trabajo, suele ser un hecho heroico,

dadas las políticas y los intereses actuales de la investigación en nuestro país, y, justamente por ello, trabajos sistemáticos, propositivos y especializados como *Voces y cantos...* habrán de contribuir a llamar la atención de las autoridades y de los jóvenes literatos y musicólogos hacia el terreno del folclor, de modo que podamos aspirar cada vez a mejores trabajos.

Una última observación: aun cuando se trata apenas, como he dicho, de una muestra de los materiales de la Fonoteca y Archivo de Tradiciones Populares, y aun cuando la orientación teórica de la edición sea con vistas a un amplio encuadre contextual y a las categorías locales, antes que a las del especialista (por supuesto, sin dejar de atender a estas, en bien del lector), se echa de menos en el trabajo el análisis de los materiales, que sin duda es otra parte fundamental de la que han carecido los cancioneros en nuestro país.

Las recopilaciones tienen ya un valor en sí mismas, más aun por su escasez en el terreno que nos ocupa, pero la idea de que a la edición de estas habrá de seguir una serie de estudios analíticos, hasta el momento no ha sido más que un sueño, como lo demuestra el caso del *CFM*, que a veinticinco años de la aparición de su primer tomo y a quince del quinto y último, espera aún el trabajo de los estudiosos. Queda esta tarea como una incorporación deseable en la edición de las futuras recopilaciones del Seminario de Tradiciones Populares, de las que *Voces y cantos de la tradición* es, sin duda, un adelanto prometedor.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Jesús Antonio Echevarría Román. *La petenera: son huasteco*. México: Programa de Desarrollo Cultural de la Huasteca, 2000; 87 pp.

Este texto, presentado originalmente como tesina para obtener el grado de Licenciatura en Composición Musical, nos ofrece un atractivo estudio sobre el género de la petenera huasteca, un huapango que el autor ve como un claro puente entre la música española y la mexicana. El libro se estructura en cinco capítulos. Los tres primeros son, en esencia,

una aproximación a los diferentes marcos referenciales en que se ubica este son de la Huasteca.

En el primer capítulo, intitulado “La petenera huasteca y la música de son”, Echevarría nos habla, siguiendo los enunciados de Thomas Stanford, Vicente T. Mendoza y Jas Reuter, de los rasgos que caracterizan a uno de los géneros más representativos dentro de la tradición mestiza de nuestro país: el *son*, y de los posibles antecedentes del género, a partir de lo que sobre ello han escrito estudiosos como Gabriel Saldívar, José Antonio Guzmán y los ya mencionados.

En el siguiente capítulo se nos ofrece una semblanza de las “peteneras”. De especial interés resulta este capítulo, que nos habla de las diferentes manifestaciones de esta composición existentes tanto en México como en el repertorio de la música popular andaluza. A través de diversos testimonios, el autor nos comunica la dificultad que representa el tratar de conocer la genealogía de las peteneras en España y en México. No hay duda —nos dice— de que, junto con las “malagueñas” y los “fandangos”, las “peteneras” forman parte importante del repertorio folclórico español, así como tampoco se puede cuestionar la gran difusión que estas han tenido en México desde el siglo XIX. Pero, en cuanto a sus orígenes en ambos países, Jesús Echevarría concluye: “Al analizar los testimonios citados queda claro que no queda claro el origen de la petenera” (25).

En efecto, estudiosos como Andrade de Silva, Martínez Torner y Josep Crivillè opinan que se trata de un cante a cuya gestación resulta prácticamente imposible encontrarle una explicación convincente. Una de las versiones que corren es la de que las peteneras aparecieron en Sevilla hacia 1879; otra más remite su origen a la zarabanda del siglo XVI y establece un parentesco con la guajira cubana, opinión que Antonio Machado y Álvarez, *Demófilo*, calificó de cómica por basarse en un único hecho: el cantarse en tono tan pícaro, que más parece un punto de La Habana que un cante gitano (23). Estévez Calderón, por su parte, dio testimonio de ciertas coplillas a las cuales los aficionados llamaban “peteneras” hacia mediados del siglo XIX.¹ Josep Crivillè pensaba, al

¹ En la Bibliografía el texto de Estévez Calderón está fechado en 1983, en vez de 1883.

igual que Rodríguez Marín, que se puede hablar de dos peteneras en España: la antigua y la moderna o “larga”;² esta última, de mayor arraigo gracias a la interpretación de cantaoras como Pastora Pavón, “la niña de los peines” (24).

En relación con la aparición de la petenera en México, Echevarría nos remite a los testimonios presentados por Vicente T. Mendoza en su artículo “Breves notas sobre la petenera”, publicado en 1949, en los cuales se hace referencia a ese género en nuestro país en diferentes momentos del siglo XIX. Sin embargo, en otra obra del mismo autor, su *Panorama de la música tradicional de México*, Echevarría localiza una petenera entre los títulos de un listado que el folclorista presenta como posibles géneros que circulaban entre nosotros desde el siglo XVIII, de lo cual se puede deducir su presencia en suelo mexicano ya un siglo antes.³ Por otra parte, el mismo Mendoza recogió varios ejemplos de peteneras provenientes de diversos estados de la República, pero, como bien nos hace notar Echevarría, “no ejemplificó ninguna petenera huasteca en su valioso estudio” (25).⁴

El capítulo 3 está dedicado al huapango, y en él se exponen datos relacionados con la zona geográfica en que se da esa variante regional,⁵

² En el texto citado, Crivillé en realidad apunta que la petenera moderna puede, a su vez, subdividirse en corta y larga, y que es esta última la que ha alcanzado un mayor arraigo.

³ Jesús Echevarría nos hace notar que la fuente que utilizó Mendoza, a saber, los *Entremeses, loas, bailes...* de Cotarelo y Mori, en realidad “se refiere a obras de los siglos XVI y XVII, [lo que] contrasta con la idea de que la petenera surgió a mediados del siglo XVIII en México” (25). En esta observación de Echevarría hay algunas imprecisiones. Vicente T. Mendoza no escribe: “géneros que probablemente circulaban entre nosotros desde el siglo XVIII” (Echevarría: 25), sino: “bailes teatrales españoles del siglo XVII [en los cuales es] posible ver los antecedentes de muchos ejemplos musicales que *circulan* entre nosotros” (Mendoza: *Panorama*: 86); con esto, como puede verse, no se establece ninguna fecha de surgimiento de la petenera en México. Por otra parte, según anota Mendoza en su bibliografía (88), la famosa fuente de la que fue tomada la lista utilizada también incluye en su título al siglo XVIII.

⁴ Mendoza tampoco consideró la versión de Oaxaca, omitida también por Echevarría.

⁵ Cuando el autor habla de los límites de la zona huasteca, ubica la población de Xilitla en el estado de Querétaro, pero está en San Luis Potosí.

así como las diversas explicaciones del origen del término *huapango*. La más difundida, nos dice, es aquella que lo hace derivar de la palabra *fandango*,⁶ que tiene entre sus acepciones el ser un baile zapateado sobre tarima. Asimismo, el autor expone aquí diversos elementos en los que él alcanza a distinguir señales claras de lo que pudieron ser los antecedentes españoles del género y las posibles influencias indígenas en su formación. En la última sección de este apartado, Jesús Echevarría considera importante subrayar la diferencia que existe entre el son huasteco y el hermano son jarocho:

El maestro Gabriel Saldívar agrupa en un solo género la tradición huasteca y la jarocho, nombrándolos indistintamente: huapango.⁷ El maestro Vicente T. Mendoza parte de la misma idea, pero también señala notables diferencias entre uno y otro.⁸ Jas Reuter sí hace distinción clara entre las dos tradiciones.

En su opinión, la concepción de este último tiene fundamentos: “Si bien la lírica y el nombre de algunos sonos nos indican un tronco común que comparten ambas tradiciones, hay otras características en las que difieren notoriamente” (34).

Con el fin de apoyar esta idea, Echevarría menciona de una manera sucinta ciertos elementos en los que podemos observar algunas de estas diferencias: la instrumentación y sus respectivas afinaciones, el uso del falsete en el canto huasteco, el contraste entre la ironía sutil en la lírica huasteca y la picardía más propia del son alvaradeño, las diversas regiones en que ambos se ejecutan, la distinción entre los términos *fandango* y *huapango* y el hecho de que sólo en el son jarocho se zapateen las partes cantadas. A la serie de características distintivas señaladas por el

⁶ [Explicación lingüísticamente poco convincente. N. de la R.]

⁷ El texto de Saldívar aludido se encuentra en la página 290 y no en la 344, como se indica en la nota al pie de página.

⁸ En el lugar de donde fue tomada esta información, según Echevarría, no encontramos que Vicente T. Mendoza haya manifestado ninguna distinción entre uno y otro género. Tal vez se deba precisamente a eso el que el investigador no haya incluido un ejemplo de petenera huasteca en su estudio sobre el tema.

autor podríamos añadir, en cuanto a la lírica, el uso de algunas formas métricas diferentes.⁹ Por otro lado, yo haría dos pequeñas aclaraciones: 1) para contrastar el uso entre la palabra *fandango* y el de *huapango*, Echevarría nos dice que en la región jarocho la primera designa el baile, mientras que la segunda tiene el sentido de música y baile en la Huasteca. En realidad, ambos términos también significan ‘fiesta’, y no resulta este un elemento distintivo, puesto que *huapango* es utilizado indistintamente en ambas zonas cuando se refieren a la fiesta o al baile en el que se interpreta este tipo de música; 2) en cuanto al baile, se nos dice que una de las diferencias entre las dos tradiciones es la de que en el huapango nunca se zapatea durante el canto, mientras que en el son jarocho, sí; esto no es así, ya que en la zona jarocho se establece con claridad la diferencia entre zapateo y escobilleo y la relación de ambos con la estructura musical.

Después de la exposición de los tres ámbitos en los que vive el canto de “La petenera” huasteca, el autor decide hablarnos de la música. El capítulo 4 trata, en efecto, de diversos tópicos relacionados con el lenguaje musical del huapango en general y del son de “La petenera” en particular. Comienza por una descripción de los instrumentos que componen el trío huasteco y anota las afinaciones de los dos que se encargan del acompañamiento rítmico-armónico: la jarana huasteca y la guitarra quinta, también llamada huapanguera.¹⁰

Posteriormente, nos hace una exposición de ciertos elementos rítmicos típicos del son, como la “sesquiáltera” y la “síncopa”, y, adentrándose más en el terreno de “La petenera”, desarrolla un análisis de la estructura formal, del círculo armónico y de la melodía, todo ello caracterizado por uno de los rasgos más representativos del huapango: la improvisación. Echevarría incluye algunos ejemplos comparativos entre la versión de un trío de San Luis Potosí y otro del estado de Hidalgo, lo cual resulta muy ilustrativo para mostrar las diferencias de interpretación que puede haber entre un grupo y otro; no obstante, creemos que

⁹ [Véase en este mismo número el estudio respectivo de Rosa Virginia Sánchez. R.]

¹⁰ En el esquema donde se indica la afinación de la huapanguera (39) hay un error: en lugar del RE agudo, debe ir un SI.

resulta exagerado hablar de un estilo “potosino” y otro “hidalguense” a partir del análisis de sólo dos interpretaciones.¹¹

Finalmente, en el quinto capítulo, el autor realiza un acercamiento a la lírica de *las peteneras*, abordando tanto el aspecto formal como el temático, con especial énfasis en la sirena, tema central y a la vez característico de “La petenera” huasteca. Lo primero que llama la atención del autor es, precisamente, que el tema de la sirena sea exclusivo de la petenera de la Huasteca, puesto que no aparece en ninguno de los ejemplos, ni españoles ni mexicanos, estudiados y citados por él mismo. Sin embargo, el tema sí aparece en otro son jarocho, “El coco” (63), así como en diversos ejemplos líricos españoles (64-67). Al hablarnos sobre los orígenes del mito universal de la sirena y comparar los elementos presentes en aquel con los que se observan en la sirena huasteca contemporánea, Echevarría hace un descubrimiento admirable: la sirena ya no es más el ser mitad mujer, mitad pescado que atrae a los marineros para “perderlos”, e incluso, devorarlos, como se observa en las fuentes antiguas; en la “petenera” de la Huasteca, la sirena de voz seductora pasa a ser ella misma quien sufre, víctima de un hechizo que le fue impuesto, y con ello se convierte en la protagonista (71):

La sirena está encantada
 porque desobedeció;
 no más por una bañada
 que en Jueves Santo se dio
 y a la Semana Sagrada.

(83, núm 28)

A medio mar navegaba
 una ilusión que tenía;

¹¹ La idea, muy difundida, de que existen diferencias de estilo en los huapangos entre un estado y otro, tanto en el baile como en la música, merecería un estudio profundo que verifique o desmienta tal suposición, partiendo de que las diferencias interpretativas no sólo se dan de un estado a otro, sino también de una población a otra e, incluso, de un grupo a otro, aunque ambos pertenezcan a una misma región.

los versos encadenaba
y decía con frenesí:
“Yo soy la diosa del agua,
no puedo salir de aquí”.

(84, núm. 36)

En cuanto a la forma, uno de los aspectos que el autor subraya es el hecho de que la copla de cuatro versos, común en las peteneras del cancionero español, en las versiones huastecas se extiende mediante la adición de dos versos más, pasando a ser la sextilla la forma métrica predominante.¹²

Por último, encontramos una pequeña antología de coplas cantadas en “La petenera” huasteca, que Jesús Echevarría incluye como apéndice para cerrar este pequeño libro. Vale la pena conocer este texto, no sólo por lo interesante y atractivo del tema, sino por la forma en que es abordado: a partir de diversos puntos de vista y otorgando la misma importancia a la música y a la lírica, un tipo de acercamiento que apenas comienza a aparecer en los estudios sobre el folclor lírico en nuestro país.

ROSA VIRGINIA SÁNCHEZ
CENIDIM, INBA

¹² Cabe hacer notar que el autor, al hablar de la posibilidad de que esa extensión se deba a una adaptación de los versos al número de las frases melódicas, da a entender que, aunque en menor medida, también se encuentran quintillas y cuartetos en la petenera huasteca (69), sin que aparezca un solo ejemplo de estrofas de cuatro versos en la antología final de su trabajo.

Ana Pelegrín. *La flor de la maravilla. Juegos, recreos, retahílas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996; 382 pp.

En *La flor de la maravilla* Ana Pelegrín reelabora y amplía una serie de trabajos suyos,¹ con la intención de analizar los elementos básicos de poesía oral en el juego infantil. Tal propósito la conduce a reflexionar sobre la poética de la literatura tradicional, a contemplar múltiples menciones de autor, específicamente del Siglo de Oro y de la centuria dieciochesca, así como a revisar el impacto de estas en la poesía neopopularizante contemporánea. La obra comprende además colecciones de enigmas y prendas populares, así como versiones de retahílas, canciones y romances de una serie inédita que ella misma ha constituido a lo largo de veinticinco años. Este amplio universo implica un gran trabajo conceptual, metodológico y analítico, que se ve enriquecido por una serie de testimonios iconográficos asociados con las composiciones recopiladas. Con *La flor de la maravilla*, Pelegrín abre un espacio de 382 páginas para el asombro del lector ante el florecimiento prodigioso, oculto y curativo, como ella misma reconoce, de la poesía oral infantil.

En la búsqueda de *La flor de la maravilla*, la autora decide correr un riesgo: extraviarse entre las voces que pronuncian los romances, recreos y retahílas que encantan a los niños, a ella y a los lectores de este valioso texto que está constituido por aproximaciones cada vez más firmes e integradas en este camino que representa, como ella justamente advierte, una encrucijada. La investigadora afronta el reto a través de los siete capítulos, aprovechando al máximo la información de las diversas fuentes a las que recurre y tendiendo continuamente asociaciones textuales, de género, sociales, históricas, geográficas y también concernientes al desarrollo físico y psicológico del niño, como exige el tratamiento del tema.

El primer capítulo aborda múltiples asuntos conceptuales, que van desde las respectivas definiciones de “juego” y “poesía oral” hasta sus

¹ Cuatro capítulos provienen de *Juegos y poesía popular*, investigación con la que la autora obtuvo el grado doctoral en la Universidad Complutense de Madrid en 1992. “El mundo al revés” y “Romances” fueron los nombres originales de los ensayos que corresponden al tercer y cuarto capítulos del texto que reseño.

implicaciones escénicas; luego revisa diversas clasificaciones de juegos-rimas para proponer un modelo propio y culmina con el establecimiento de periodos de ordenación de la tradición oral, antigua y moderna, a fin de ubicar las composiciones que aparecen a lo largo de la obra.

Revisando ciertas definiciones de diccionario del vocablo “juego” —que generalmente aluden al ejercicio informal recreativo asociado con la actividad corporal y con una respuesta de gozo por parte de quien lo practica—, Pelegrín manifiesta su asombro ante el simplismo con que se describe una actividad tan llena de formas y significados. Recurre, para expresar su azoro, a las palabras del humanista Rodrigo Caro: “¡Qué tecla toca vuesa merced! ¡Tan fácil en la apariencia y tan dificultosa en la obra!” (20).

En Caro se apoya también la investigadora para remontarse a la antigüedad y ubicar la herencia medieval, romana o hispanoárabe de los juegos que, según el humanista, practicaban en pleno Siglo de Oro los muchachos y muchachas en el Arenal de Sevilla. Gestos, ritos, reglas, voces y ritmos de esos juegos y de la poesía oral —acota ella— perviven en el siglo xx, mediante la reiteración y el aprendizaje colectivo que quedan troquelados en la memoria de los niños (21).

Curiosamente, Pelegrín no se propone una reflexión en torno al concepto de infancia, pese a que actualmente se discute si en épocas remotas existía una apreciación de esta etapa de la vida humana o si ese concepto se desarrolló más tarde. Uno de los investigadores de la infancia, quizás el más citado por los estudiosos del tema, Philippe Ariès, sustenta en su obra *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* la tesis de que en la Edad Media no existía la percepción del niño como tal:

Nuestra antigua sociedad tradicional [...] no podía representarse bien al niño [...]. La duración de la infancia se reducía al periodo de su mayor fragilidad, cuando la cría del hombre no podía valer por sí misma; en cuanto podía desenvolverse físicamente, se mezclaba rápidamente con los adultos con quienes compartía sus trabajos y juegos. El bebé se convertía enseguida en un hombre joven (Ariès, 1998: 9-10).²

² La obra de Ariès revisa particularmente lo ocurrido en Francia, aunque también alude a muchos otros países europeos y sugiere que sus hipótesis son

Este investigador sostiene, en fin, que el concepto de infancia nace siglos más tarde. El interés de nuestra autora se centra, efectiva y justamente, en la expresión literaria, y no en el estudio de la infancia, pero sus hipótesis con respecto a periodos como la Edad Media y tal vez otros posteriores tendrían que ser matizadas ante la posible confirmación de las tesis de Ariès, que nos invitan a repensar en los usuarios, en los temas y en la transmisión de las composiciones que hoy concebimos como infantiles.

La observación anterior no resta mérito a ese primer capítulo de *La flor de la maravilla*, donde la autora, tras aludir a las características básicas de la poesía tradicional y de la no tradicional, concluye que la expresión popular lúdica —tradicional o no— se manifiesta en las rimas y juegos infantiles, los cuales, como textos orales, están sujetos a la variabilidad y a la recreación.

La estudiosa señala la importancia de la “representación” (*performance*) en el propio acto del juego, aprendido por transmisión oral a través de generaciones, con sus reglas, palabras, movimientos y gestos. Pone de manifiesto la riqueza de la acción, la potencia del lenguaje no verbal y el sentido de la teatralidad que implica el diálogo, frecuente en juegos-rimas y poesía oral, construcciones que Pelegrín utiliza de forma sinonímica (23-24).

Históricamente, las clasificaciones de los juegos-rimas —reconoce con acierto la investigadora— han planteado diversos problemas en cuanto a su género (la lírica, el romance), así como en el análisis estructural y temático, y de las formas y grados de transmisión en la vida tradicional. Los cancioneros infantiles de folcloristas, en efecto, desagregan los te-

aplicables al resto de la sociedad occidental. Por lo demás, en general, los historiadores de la infancia suelen quejarse de la ausencia de fuentes relativas al tema a través de varios siglos. Peter Laslett se cuestionaba por qué en la época antigua “las masas y masas de niños pequeños están extrañamente ausentes de los testimonios escritos” (citado por DeMausse, 1982: 16). Tal vez las causas de este fenómeno se relacionen con el propio concepto de la infancia, que ha venido formándose a lo largo de la historia. Por otro lado, la falta de material escrito ha impulsado a algunos investigadores, entre ellos a Philippe Ariès, a recurrir a otras fuentes artísticas, sobre todo pinturas y grabados, para plantear sus hipótesis. Pelegrín coincide con él en la búsqueda de respaldo iconográfico.

mas y suelen entremezclar los asuntos relativos a la edad de los usuarios, los ciclos anuales, las funciones y los géneros. Las colecciones de tradición oral oscilan entre la temática y la edad de los usuarios. El problema es complejo, y Pelegrín lo asume: hay que responder a categorías múltiples; así que decide seguir el camino trazado primero por Rodríguez Marín y luego afirmado por Margit Frenk; de ellos procede el nombre genérico de “juego-rima”, que atiende integralmente al usuario, a la función y a la temática (28).

Una vez definido el “juego-rima” como texto tradicional que implica letra y movimiento, la investigadora propone un esquema de clasificación que agrupa, define e ilustra tres grandes bloques: los juegos-rimas de acción y movimiento, los juegos-rimas de corro y los correspondientes a las fiestas colectivas anuales de tradición.

Por lo que respecta a la materia poética, Ana Pelegrín distingue en los textos dos grandes grupos: el de la lírica (retahílas, adivinanzas y canciones) y el del romancero (romances que acompañan a los juegos y entretenimientos). Alude finalmente a la consideración del grado de tradicionalidad, apegada al catálogo del Seminario Menéndez Pidal.

Tras establecer las anteriores definiciones de modelos, y consciente de los cruces que representa la adopción de los diversos criterios que privan en la catalogación de las composiciones, Pelegrín distingue tres periodos de tradición oral infantil: el antiguo (siglos XV-XVII), el dieciochesco y el moderno (siglos XIX y XX), con el objeto de lograr cortes sincrónicos y diacrónicos en el estudio de lo que ella llama *retahílas*.

La revisión del concepto “retahíla”, que da título y tema al segundo capítulo de *La flor de la maravilla*, nos permite visualizar la riqueza semántica del término a lo largo de la historia. En el Siglo de Oro, acota la autora, el vocablo designaba movimientos corporales practicados en mojigangas y bailes; en las tradiciones antigua y moderna ha aludido a cantinelas y fórmulas de juego; en las colecciones contemporáneas se asocia con el aprendizaje corporal del pequeño, con palabras mágicas y “suertes” preliminares del juego, con actividades físicas.

Pelegrín asume como retahílas, en tanto que *dezir poético*, las letras acompañadas de gestos, acciones y desplazamientos en el espacio. En consecuencia, su concepto de retahíla abarca cinco tipos de composiciones: las breves, frecuentemente dialogadas, que acompañan a juegos-

rimas de acción y movimiento; las que nombran —con o sin lógica— series de elementos, números o personajes en situación escénica, mediante procedimientos enumerativos, encadenados, acumulativos, frecuentemente de versificación irregular; las composiciones orales de tradición infantil en las que predomina la falta de lógica; el texto oral festivo, recitado o cantado, generalmente con diálogo rimado, y finalmente, el texto de variedad temática que engloba fórmulas de sorteo, letras mágicas, jitanjáforas, disparates, trabalenguas y cuentecillos acumulativos, predominantemente.

El equipo sociolingüístico de la Universidad de Granada, y, con él, Ana Pelegrín, denominan *retahila* a “los textos que, sin ser adivinanzas, canciones ni romances, enriquecen la múltiple y multiforme poesía oral” (27). A mí me parece, sin embargo, que esta definición, además de operar por exclusión, es demasiado amplia. Creo que el concepto no ha sido suficientemente explorado; la propia etimología de la palabra *retahila* (*recta* e *hila*) nos conduce a un problema de forma. Las definiciones de diccionario suelen aludir a una amplia serie de cosas que están o suceden por orden. Díaz Plaja acota, además, que se trata de “una serie larga e ininterrumpida de cosas o palabras”.³ Me preocupa que la definición de Pelegrín ignore, por un lado, el elemento secuencial y la extensión que implica un listado en una composición y, por otro, las implicaciones temáticas que tiene un campo semántico homogéneo, rasgo de la *retahila*.

Por otra parte, considerando a los usuarios infantiles y a la vez la función lúdica de las estructuras *retahílicas*, Pelegrín propone una clasificación de estas composiciones en dos grandes grupos: la *retahila-es-cena* y la *retahila-cuento-fórmula*; ambos, con una serie de subdivisiones que en ocasiones aluden a la intención del discurso (como las de invo-

³Además de la *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana* (1374) y del *Diccionario del español actual*, de Manuel Seco, en donde aparece la definición de Díaz Plaja a la que hago referencia (3929), consulté la *Enciclopedia del idioma*, de Martín Alonso (3609) y el *Diccionario del uso del español*, de María Moliner. Todos parecen coincidir en el establecimiento de largas series como rasgo fundamental de la *retahila*; esta última especifica que se trata de una serie de cosas o nombres “que resulta monótona o excesiva” (1024).

caciones o de conjuro, mentiras y disparates), o bien, al procedimiento (como los cuentos de nunca acabar, los enumerativos, acumulativos, etc.), o a la manera de practicar el juego (cosquillas, balanceos y demás). Probablemente la adopción de una conceptualización tan amplia del término *retahíla* dé lugar a la multiplicidad de criterios en la clasificación básica de estas composiciones.

Ahora bien, al margen de que aceptemos o no la caracterización del concepto “retahíla”, es indudable que todas las composiciones a las que alude nuestra autora como ejemplos de los dos conjuntos mencionados, tanto en la tradición europea como en la hispanoamericana, dan muestras claras de

los mecanismos de herencia e innovación, rasgo distintivo de la poesía oral [que] se refleja en las versiones tradicionales de larga duración, donde se producen las variantes textuales. Notoriamente se destaca la permeabilidad de la lírica infantil. Que al compartir la oralidad en el tiempo-espacio “adopta y adapta” las versiones de retahílas, canciones, coplas en los juegos rimas de acción y corro (42).

El interesante seguimiento que hace la autora en torno a diversas versiones de juegos como el del “soplillo” y “el gallo” refleja esa fuerza de herencia e innovación, además de que nos permite entender los contextos de evolución de esas composiciones. Por citar un ejemplo, me voy a referir al diálogo de ese juego del Siglo de Oro, rescatado por Gonzalo Correas y, un poco más brevemente, por Alonso de Ledesma:

- ¿Tu padre fue a moros?
—Sí.
—¿Matólos todos?
—Sí.
—¿Tuvo miedo?
—No.
—¿En qué lo veremos?
—En los ojos.⁴

⁴ Ver Frenk, 1987: núms. 2123 A (versión de Ledesma) y 2123 B (de Correas).

De este juego, que consiste en soplar a la cara del contrincante para probar si tiene miedo, proporcionan descripciones tanto Ledesma como Covarrubias, en su *Tesoro de la lengua castellana*. Con base en los tres autores, Pelegrín hace una interesante reflexión sobre el tópico medieval del caballero cristiano que combate al infiel (45).

En versiones hispánicas contemporáneas de este juego varían los diálogos, pero persiste el desafío, la intención de probar la valentía, y además reaparece un motivo “ya olvidado en el tiempo: [...] la comprobación del linaje”:

- ¿Dónde está tu padre?
 - A matar moros.
 - ¿Cuántos mató?
 - Todos.
 - ¿Cuántos dejó?
 - Uno.
 - Ha dicho mi madre
que puede más mi gallo
que el tuyo.
- (Segovia)⁵

La buscadora de *La flor de la maravilla* revisa y comenta muchas otras versiones de este juego. Advierte que la versión mexicana, junto con otras hispanoamericanas, dista mucho de las citadas arriba: “la prueba al héroe niño se hace más cercana y doméstica” (52):

- Mataron cochino en tu casa?
 - Sí.
 - ¿Le jalaste la colita?
 - Sí.
 - ¿Le tuviste miedo?
 - No.
- (“El cochino”, México)

⁵ Esta letra figura en la *Colección oral (1970-1994)* de Ana Pelegrín, inédita hasta el momento de esta publicación.

En esta versión, la escena de enfrentamiento con los moros ha desaparecido totalmente del juego. Todo el discurso se contextualiza en un espacio distinto; se trata de una matanza doméstica en la que participa un niño-héroe que no sólo no teme a la sangre, sino que se atreve a desafiar al animal.

Muchos otros motivos, estructuras, fórmulas, voces y protagonistas son revisados en este delicioso capítulo, donde se señala la elementalidad y otras características y funciones de múltiples composiciones, además de los procedimientos más socorridos en ellas, como la repetición.

Fiel a su título, “Del mundo al revés”, el capítulo tercero de este florilegio cambia totalmente el giro de la obra; ahora nos aproxima a un universo donde los pájaros nadan y los pescados vuelan con toda naturalidad en los cantos y juegos infantiles. Los disparates y las mentiras que encantan a los niños son armonizados por el cantor-autor, a través de fórmulas como “yo he visto”, “en la vida he visto yo” y otras por el estilo, que parecen buscar la credibilidad de la fantasía, acoto yo, además de engarzar la multiplicidad de maravillas a la que alude Pelegrín. Ella consigna, entre otros, un divertido texto que recogió en el siglo XIX Fernán Caballero:

Yo vi un toro bramar desde una nube,
vi salir fuego de una cantimplora,
vi salir agua, es cierto, de un arado,
vi dos bueyes hablar a una señora,
vi dos hombres comiéndose un caballo,
vi unos perros jugando a la pelota,
vi a unos niños tragarse tres navíos,
vi una torre que andaba por un prado,
vi una vaca tocar la chirimía,
vi un sacristán, verdad, por vida mía.

(Fernán Caballero, 1989: 5)

Ligado siempre al nombre de Juan de la Encina,⁶ el mundo al revés representa un tema de la literatura hispánica, que abre las puertas a la

⁶ La autora remite al capítulo “Disparates”, en el *Cancionero de las obras de Juan de la Encina*, ed. E. Cotarelo y Mori, Madrid: Rev. Archivos, 1898.

fantasía y personaliza a objetos y animales, a través de una lógica carnavalesca, en un clima festivo y a veces en una naturaleza trastocada. El disparate, expresión del humor, extravagancia de la razón, hace evocar a Pelegrín ciertos motivos de raíces medievales, como los binomios razón-sinrazón u orden-desorden. Participan de estas características los bestiarios fantásticos, que se darán el lujo de bodas insólitas, y múltiples bailes y juegos de la tradición oral infantil (95).

La iconografía del mundo al revés representa el equivalente de los motivos que aborda la tradición oral, en tanto que propone un bestiario fantástico; mezcla animales con humanos; confunde los roles de edad y sexo; invierte las funciones de las figuras naturales, como el sol y la luna; ofrece un espacio para situaciones fantásticas. Los pliegos de *aleluyas* eran sumamente populares y el público infantil tenía acceso a ellos en la España del siglo XIX (99). Finalmente, como asienta la investigadora,

sea disparate, despropósito, desorden, el mundo al revés no carece de significación; posee siempre algún significado misterioso, poco perceptible, a veces profundo, enraizado en la trama de la cultura ancestral, en el mundo de insólitas asociaciones que impresionan la sensibilidad del niño (102).

Las jitanjáforas, esas construcciones musicales que estudió Alfonso Reyes y cuyo nombre inventó, también son exploradas por la autora de nuestro libro en este capítulo, que depara grandes sorpresas a los lectores.

El cuarto capítulo rescata y explica varios juegos tradicionales del Siglo de Oro en Andalucía, sin permitir que el esfuerzo de recopilación y análisis caiga en la infructuosidad de buscar los orígenes de las composiciones. Como fuentes básicas recurre al invaluable texto de Rodrigo Caro, *Días geniales o lúdicos*, a obras del teatro popular, y a pliegos de cordel y a romances de ciegos, entre otros. Reconstruye el gesto y la técnica corporal de los juegos con apoyo en la valiosa obra pictórica de Peter Brueghel el Viejo, quien hacia 1560 pintó de forma magistral, en *Niños jugando*, a 246 niños en acción lúdica. Pelegrín identifica en estos tesoros iconográficos, 84 de los entretenimientos; sugiere que muchos de ellos pudieron practicarse desde la etapa medieval y afirma su difusión paneuropea. Son múltiples y ricos los ejemplos que nos ofrece la

autora, en cuanto a comparaciones entre los juegos de la tradición flamenca en la pintura del Renacimiento y los de la cultura andaluza. Entre tales piezas figuran varias que cantamos en el México actual, como esa famosa que se entona con entusiasmo y vigor ante la piñata en las fiestas infantiles: “No quiero oro / ni quiero plata, / yo lo que quiero / es romper la piñata”.⁷ Muchas otras sorpresas depara al lector este capítulo, que habla también de los trompos y de múltiples juegos, entre ellos “Doña Berenguela”, cuya versión mexicana, “Doña Blanca”, responde a la misma dinámica de juego y cubre también a la protagonista “de oro y plata”.

El capítulo V del libro es un homenaje a José María Blanco White, quien evocó las fiestas sevillanas de su niñez en la España dieciochesca: el Carnaval, la Cuaresma, la Semana Santa, Corpus Christi, la Navidad y otras fechas memorables, todas ellas espacios para los cantos y juegos infantiles de la época, con la teatralidad correspondiente. Pelegrín subraya, como una de las grandes aportaciones de Blanco White, el haber hallado composiciones equivalentes en la Europa del siglo XVIII.

“Entretenimientos y lícitos recreos” se intitula el capítulo VI de *La flor de la maravilla*. Pelegrín alude aquí a las reuniones hogareñas de poblaciones rurales a las que Ramón Menéndez Pidal llamara “escuelas de tradición”; evoca las fiestas en las que participa gente de todas las edades y donde se expresa la voz colectiva, guiada por las figuras que saben más romances, cuentos de encantamiento, leyendas. Rodrigo Caro y Blanco White habían testimoniado la riqueza de estas expresiones, que también se practicaban con teatralidad. La investigadora acota que la teatralización de los juegos en las veladas se exacerbó al ser prohibida la representación teatral y gracias a que los textos escolares contenían relaciones y romances impresos.

Un testimonio al que nos remite Pelegrín, como ejemplo de pintura de las costumbres festivas en diversos grupos sociales del siglo XVIII, lo constituyen las *Aventuras en verso y prosa de insigne poeta y su discreto compañero*, de Antonio de Muñoz; la obra intercala “romances callejeros, de colegiales, estudiantes, petimetres, copas para damas blancas y more-

⁷ Versión de la capital, recogida en Frenk, 1973: 18; otras tres versiones, en Mendoza, 1951: 90-91.

nas, tontas y discretas, de bailes ‘de cascabel gordo’, letras de fandangos, boleros y seguidillas para bailar y cantar” (182).⁸

A propósito de esos entretenimientos, la autora estudia los enigmas de juego de ingenio y de palabras y adivinanzas. Al respecto ofrece, entre otras, algunas muestras de colecciones de adivinanzas tradicionales en pliegos de cordel dieciochescos, que divertían a la gente en las veladas de la época. Cita también fuentes del siglo XIX: Fernán Caballero, Rodríguez Marín, Antonio Machado y Álvarez. De entretenimientos invernales, de prenda y sus sentencias, tenemos ejemplos varios en *La flor de la maravilla*. Junto con el anónimo autor de *Lícito recreo*, Pelegrín rinde homenaje, en este apartado, a los entretenimientos domésticos y cotidianos provenientes de la tradición oral.

“Romances en la tradición oral infantil” es el capítulo con el que Pelegrín cierra su obra. En él reconoce como reciente el fenómeno de recopilación sistemática de la poesía oral y los juegos infantiles y subraya la importancia del trabajo de Ramón Menéndez Pidal en este terreno; evoca aquella frase célebre del erudito: “La última transformación de un romance y su último éxito es el llegar a convertirse en un juego de niños” (231). *Mambrú*, *Don Gato*, *Alfonso XII*, *La vuelta del marido* e *Hilito de oro* son composiciones del romancero infantil que, según Pelegrín, registraban “la frecuencia más alta [en] España y Latinoamérica” hasta 1970 (236).

De los juegos ritualizados, los cantos de romances y juegos de corro, Pelegrín destaca la colectividad de las voces, los gestos y movimientos corporales que implica su pronunciación, los procesos y mecanismos de transformación de que son objeto, la recurrencia poética, resultado de la repetición frecuente de las composiciones. Ella postula al niño como “depositario y sujeto creador” en la transmisión oral.

En la sección última, no numerada, que se intitula “Ramillete nuevo de antiguo vergel”, colección recogida por ella misma, se corona todo el esfuerzo cristalizado en esta obra. Aquí, como a propósito de los romances, se destaca la voz femenina, que indica la presencia de la niña-mujer en la manifestación oral infantil.

⁸ Según la bibliografía de Pelegrín, el libro se publicó en “Madrid. Imprenta y Librería de Manuel Fernández, frente a la Cruz de la Puerta Cerrada (s.a.). 1739. 12+223 págs”.

La autora reconoce la reducción notoria del repertorio del romance infantil hacia finales del siglo xx. Junto con ella, lamento este fenómeno, que tal vez trascienda los límites del romance. Ante la pérdida acelerada de tales tesoros de la transmisión oral, y considerando las múltiples aportaciones de la obra que reseño, *La flor de la maravilla* resulta un tesoro invaluable.

MA. EUGENIA NEGRÍN

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Bibliografía citada

- ALONSO, Martín, 1968. *Enciclopedia del idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX)*. Vol. 3. Madrid: Aguilar.
- ARIÈS, Philippe, 1998. *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen*. Trad. Naty Guadilla. México: Taurus.
- DEMAUSSE, Lloyd, 1982. "La evolución de la infancia". En *Historia de la infancia*. Trad. María Dolores López Martínez. Madrid: Alianza Editorial, 15-92.
- Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*, 1975, vol. 1. Madrid: Espasa-Calpe.
- FERNÁN CABALLERO, 1989. *Adivinanzas, acertijos y refranes populares*. Ed. Carmen Villasante. Madrid: Montena.
- FRENK, Margit, 1973. "El folklore poético de los niños mexicanos". *Artes de México. Lírica infantil mexicana*, 162: 5-30.
- _____, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. (Siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- MENDOZA, Vicente T., 1951. *Lírica infantil de México*. México: El Colegio de México.
- MOLINER, María, 1994. *Diccionario del uso del español*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco, 1982, vol. 1. *Cantos populares españoles*. Madrid: Álvarez.
- SECO, Manuel, et al., 1999. *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.

Pedrosa, José Manuel. *Las dos sirenas y otros estudios de literatura tradicional*. Madrid: Siglo XXI, 1995; 415 pp.

La riqueza, diversidad y complejidad de la literatura tradicional se muestra en los once ensayos que conforman el libro de José Manuel Pedrosa, quien, desde el prólogo, nos deja claro que su propósito al presentar los estudios de esta manera es su “deseo de englobar, bajo el común denominador de la tradicionalidad literaria, un puñado de estudios acerca de romances, canciones, oraciones, refranes, cuentos, chistes e iconografía popular —todos en la misma mezcla y contigüidad en que viven y se recogen en la tradición folclórica” (xiii). El autor añade que esta manera de presentarlos facilita al lector entender “la flexibilidad genérica que los configura como motivos o suma de motivos folclóricos que saltan con facilidad del molde del romance al cuento, de la canción al episodio novelesco, del conjuro a la leyenda” (xiii). Estos objetivos se cumplen en la lectura tanto para el lector avezado en los estudios folclóricos como para el público en general.

El corpus de la obra lo componen en parte artículos inéditos y en parte, como advierte el autor, artículos publicados anteriormente que han sido re trabajados y ampliados para el presente volumen. Pedrosa le ofrece al lector un sólido y nutrido corpus de la literatura tradicional. Ello se complementa con una abundante y completa bibliografía, además de variados índices que facilitan la consulta del libro.

Hay en la obra “dos capítulos de romances, cuatro de canciones, uno de oraciones, uno de refranes, uno de cuentos, uno de iconografía y otro de literatura oral asociada a un oficio tradicional” (xiii-xiv). Ello muestra no sólo la variedad genérica, sino también la experiencia y erudición del estudioso de la literatura tradicional, quien a lo largo de los diversos estudios pone de manifiesto el rigor con el que ha realizado su trabajo.

Desde el primer capítulo, Pedrosa establece la metodología comparativa que utilizará a lo largo de la obra. A partir de un texto, generalmente el más conocido, traza líneas hacia diferentes direcciones, que muestran la vida de ese texto a lo largo de los siglos y sus adaptaciones en regiones diversas, aspectos todos ellos que muestran la capacidad transformadora y recreadora de la literatura tradicional. El estilo pul-

cro y la gran documentación de los textos permiten al lector seguir el recorrido propuesto por el estudioso de modo ágil.

Los dos estudios de romances encabezan la obra. El primero se titula “El macho de Juan de Mena, el romancillo de *El bonetero y su caballo* y más caballos enfermos en la tradición folclórica” (3-34), y su punto de partida son unas coplas que hizo Juan de Mena para ridiculizar y satirizar la codicia de un fraile que le vende al autor un caballo enfermo. Las coplas fueron muy populares y se imprimieron en diversas ocasiones durante el siglo XVI, pero eran anteriores a la fecha en que se publicaron. Posteriormente, en versiones del XVII, el fraile se transforma en bonetero, y el motivo adquiere matices antijudíos. Juan de Mena dice que el caballo “coxquea de tres pies / y no hinca la una mano” y “cae bien a menudo” (5); en la siguiente rama, del bonetero, rama que tiene raíces muy antiguas, se le describe como “de los tres pies coxo / y el otro quebrado” (9). Pedrosa muestra los orígenes de este motivo, estrechamente asociados con el antisemitismo creciente entre los siglos XIV y XVI; concluye que las similitudes entre ambos motivos sugieren que Juan de Mena se inspiró en el romancillo del bonetero para la realización de sus coplas.

El segundo estudio (35-64) lo dedica Pedrosa al romancero político entre los siglos XIX y XX. Su objetivo es analizar aquellos romances que trascienden el hecho histórico y adquieren variantes y estilo tradicionales. Recorre el camino desde principios del siglo XIX hasta un romance de la posguerra en el siglo XX y destaca cómo los diferentes bandos políticos recurrieron a la contrahechura de romances antiguos. Entre los ejemplos, menciona la ya conocida contrahechura del romance de “El palmero” (registrado en el siglo XV), adaptado al tema de Alfonso XII y la muerte temprana de su esposa Mercedes de Orléans. A partir de ahí, muestra cómo las derivaciones de este romance han llegado a límites inverosímiles. Finaliza el artículo con un romance posterior a la Guerra Civil española, donde para quejarse contra el fascismo se contrahace el romance de “Los mozos de Monleón”.

Los siguientes cuatro estudios se dedican al cancionero tradicional. El primero, intitulado “Aristóteles, el maestro Correas y unas canciones del Siglo de Oro con latines macarrónicos” (67-102), sostiene que el latín macarrónico de algunas canciones antiguas son muestras de su po-

pularidad y no de “cultismo”. Cuestiona así la crítica de Daniel Devoto al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* de Margit Frenk por su inclusión de dos canciones de este tipo, que fueron recogidas por Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes*, de 1627:

Si Aristóteles supiera
akesto de cantinploris
zierto es ke no dixera
motus est causa caloris.

Si Aristóteles supiera
vuestros kaskos, señor kura,
zierto es ke no dixera
nihil vacuum in natura.

Después de mostrar convincentemente la popularidad de estos textos, Pedrosa concluye que “el uso del castellano en mezcla con latines y pseudolatines es un recurso empleado, en realidad, por todos los estratos sociales y culturales, desde las elites ilustradas que lo manejaban con elevadas aspiraciones literarias o con sutiles intenciones irónicas hasta los usuarios medios y humildes e iletrados de la lengua y los creadores y transmisores cultivados y no cultivados del folclore” (99). De ahí que, contrariamente a la opinión de Devoto, Pedrosa destaca como un gran acierto de la obra de Frenk la inclusión de las dos cancioncillas recogidas por Gonzalo Correas.

El siguiente estudio, “Peleas de ciegos, batallas de sastres, códices iluminados y canciones” (103-161), que en mi opinión destaca por su factura, complejidad y resultados, es un análisis que parte de una cancioncilla del siglo XVIII, inserta en el *Bayle nuevo de la Maya* de Antonio de Zamora:

Por la Pontiña de Zaragoza
veinte y cinco zeguinos vaen,
cada zego leva sua moza,
cada moza leva seu can.

Pedrosa muestra la tradicionalidad del texto con ejemplos de los siglos XIX y XX. Señala que este motivo se incluye, por sus características,

en canciones seriadas; describe cómo “se le pueden adaptar también otros motivos migratorios de muy distinto carácter, y cómo su ‘argumento’ parece ir orientándose hacia nuevos desarrollos” (109), por ejemplo, el almuerzo de los ciegos, motivo al que se le añade al término una pelea de ciegos. Pedrosa hace aquí un paréntesis histórico y muestra que el origen de las peleas de ciegos está en espectáculos populares durante la Edad Media. El espectáculo consistía en meter a algunos ciegos con palos a un corral y que trataran de atrapar un cerdo, que obtenían como premio. Juegos similares quedaron asociados al Carnaval, una de cuyas derivaciones es la piñata.

A continuación, los ciegos se convierten en sastres cobardes que intentan matar a una rana con una hoz. La desproporción entre la cantidad de seres humanos que se necesitan para matar un animal inofensivo se relaciona, de acuerdo con Pedrosa, con la alusión de la cobardía de los lombardos frente al ejército de Carlo Magno en el siglo VIII. El motivo de los lombardos que huyen de un caracol se difunde ampliamente en el siglo XII, cuando también se le comienza a asociar con la usura; de ahí que se extendiera la parodia de su cobardía. Durante el siglo XII el motivo de los guerreros que luchan contra caracoles gigantes se plasma en ilustraciones de códices, en la pintura, arquitectura y orfebrería.

Finalmente, después de un recorrido a través de los siglos y las geografías, José Manuel Pedrosa afirma que el estudio es “la evidencia de que la continuidad de nuestra cultura tradicional depende de la constante renovación de sus células, y de que, tras muchas aparentemente intrascendentes expresiones, creencias, entretenimientos y canciones heredados de nuestros mayores, hay un largo y complejo camino que pasa por sorprendentes historias, actividades y grupos humanos, y por la energía dinámica e inconsumible de la tradición” (161).

En el estudio “*Los dos besos: una canción apócrifa de don Luis de Montoto y Rautenstrauch en la tradición oral*” (162-174), Pedrosa cuestiona la autoría de la estrofa atribuida al erudito sevillano, cuyo texto dice:

Dos besos tengo en el alma
que no se apartan de mí.
El último de mi madre
y el primero que te di.

A través de la cita de textos de la tradición oral española y sefardí, Pedrosa duda de la autoría, a pesar de no haber obtenido ningún testimonio previo al registrado por don Luis de Montoto.

El último estudio dedicado al cancionero, “Dos sirenas en el cancionero sefardí” (175-184), investiga el fenómeno de la distorsión léxica por sustitución que se realiza en una canción de la tradición sefardí, donde la palabra *gitana* es reemplazada por *sirena*. El estudioso explica que la sustitución es la manera de adaptar un texto al mundo poético de los recreadores, los cuales seleccionan elementos familiares a su imaginario poético. Para demostrarlo, el autor realiza un recorrido por textos de la tradición hispánica desde el Siglo de Oro hasta hoy, y por los diferentes géneros orales, y muestra ampliamente la tradicionalidad de la canción. Para completar el panorama, analiza otra canción donde se realiza el mismo tipo de sustitución léxica por las mismas razones.

Dado que existen registros sobre este tipo de transformaciones léxicas en la tradición judeo-oriental, el estudioso señala que ha podido fechar la emigración de estas canciones españolas hacia Oriente a principios del siglo XIX.

El único estudio dedicado a oraciones se titula “Correspondencias cristianas y judías de la oración de *Las cuatro esquinas*” (187-220). A partir de la oración registrada en el siglo XVII por Lope de Vega,

Cuatro pilares hai en el cielo:
Lucas i Marcos i Juan i Mateo,

y de un texto del siglo XVIII:

Cuatro pilares tiene esta cama,
cuatro ángeles la acompañan,
y la Virgen que está en medio;
Dios me recoja a buen sueño,

Pedrosa hace un recorrido por la tradición cristiana y judía. En cada apartado analiza las diferentes versiones de la oración: cuatro esquinas, cuatro cantones, cuatro pies, “con un número variable de ángeles”. Continúa su estudio por la tradición judía de Oriente y Francia, la criptojudía

de Portugal y algunas parodias del texto. Asimismo, añade algunos elementos a la discusión sobre los orígenes cristianos o judíos de la oración y dedica un apartado al motivo mágico de las cuatro esquinas. A pesar del largo recorrido, no puede darse una conclusión unívoca, como comenta el autor; sin embargo, sí puede verse la facilidad de adaptación de la literatura tradicional.

El octavo capítulo, “El sol de los sábados, una superstición de lavanderas... y un refrán” (223-249), estudia un refrán registrado en *Libro de refranes* de Pero Vallés (1549):

Ni sabado sin sol,
ni moça sin amor,
ni ramera sin arrebol.

La tradicionalidad y vitalidad del texto quedan confirmadas por los numerosos ejemplos recogidos desde el siglo XVI hasta la actualidad, donde el esquema formulístico se va ampliando e incluyendo nuevos elementos. Pedrosa afirma que esta capacidad de ampliación le viene, en parte, “de su antiguo y extendidísimo arraigo tradicional, con la inevitable dimensión dinámica y variable que ello le confiere, y de su polivalencia funcional e ideológica en cada contexto en que vive” (230), lo que permite una diversidad de connotaciones. Asimismo, su tradicionalidad corresponde a la “permeabilidad a procesos de contaminación con otros refranes y sentencias vivos en la tradición popular” (230). Esto lo demuestra en la selección de textos de diferentes tradiciones, como la sefardí y la colombiana, y en el variado registro de acepciones, desde la mítica-religiosa a la erótica. Finalmente, afirma el estudioso, la variedad de adaptaciones del refrán muestra que no existe una sola verdad, sino diferentes verdades en el terreno de la literatura, de los saberes y de las creencias populares.

El capítulo noveno, “*La lozana andaluza, El corregidor y la molinera* y un manojo de fábulas eróticas viejas y modernas” (253-281), se dedica al estudio de un cuento. El texto de partida es un pasaje de la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado, donde se habla de los engaños hechos entre dos parejas que cometen adulterios entre sí y que, para lograr sus objetivos sexuales, son ayudados por la Lozana. El detonador del adulterio

es el deseo del amigo por la mujer del otro. Ayudado por la Lozana, el primero utiliza como engaño para poseer a la mujer los anillos que aquella ha robado durante el baño. La mujer engañada queda encantada con el amigo por haber logrado encontrar los anillos de una manera tan placentera, pero el enredo se complica cuando, en su candidez, ella regaña al marido porque nunca ha sabido “sacarle” los objetos perdidos. En venganza, el marido engaña a la mujer del amigo, ayudado también por la Lozana, y la posee con la excusa de que el niño que va a nacer ha quedado incompleto, que le faltan las orejas y los dedos. Una vez más, la otra mujer, también ingenua, dice a su marido que, gracias a su compadre, la criatura estaría completa.

Estos motivos aparecen juntos también en una novela barroca italiana del siglo XVI. Sin embargo, los dos episodios, “La pérdida del anillo” y “El niño incompleto”, aparecen ya, por separado, desde la Edad Media. Como lo ha hecho en los artículos anteriores, Pedrosa recoge ejemplos de distintas geografías y en diferentes tiempos, que van desde la Edad Media hasta la tradición moderna, demostrando la tradicionalidad y adaptabilidad de los motivos. El estudio culmina con el análisis de otro motivo similar en “El corregidor y la molinera”, donde el intercambio de ropas permite a uno de los hombres deshonorar a la mujer del otro y al otro poseer a la mujer del primero, utilizando el mismo engaño. De acuerdo con Pedrosa, si bien no son cercanos, ambos motivos se basan en el mismo prototipo, que se ha ido diferenciando en las varias tradiciones.

El penúltimo capítulo está dedicado al estudio de la iconografía popular con el título de “Tradición oral, tradición visual y papiroflexia: del enigma de *El corazón abierto* al de *Los cuatro cerdos*” (285-313). El enigma del corazón abierto es “un folio de papel doblado por varias partes que, a medida que se abre, va dejando ver dibujos y textos poéticos que transmiten un mensaje en el que significativo icónico y significativo poético se integran en un solo e indivisible —aunque complejo— significado” (285-286). Este género aparece tanto en España como en Hispanoamérica y Portugal, donde Leite de Vasconcellos estudia una serie de cartas de amor que corresponden al mismo esquema que el enigma. De acuerdo con el investigador portugués, este género podría haber sido creado por un escritor culto como entretenimiento y luego dado para imprimir en pliegos de cordel, de donde se ha tradicionalizado. Ade-

más, Pedrosa relaciona el enigma con el género culto de los emblemas, cuyo influjo fue tal, que llegaron a trascender hacia otras artes y popularizarse.

Los diferentes elementos que integran el *Enigma del corazón abierto*, como mujeres, sirenas, guitarras y vihuelas, no sólo funcionan como ornato, sino que también poseen un simbolismo que configura el mensaje moralizante del enigma. Finalmente, el estudioso nos remite a juegos similares que perviven aún en la actualidad.

El último estudio del volumen trata de un oficio popular y de la literatura tradicional asociada con él, a saber, como se explicita en el título, “El cantar y el contar del arriero” (317-356). La presencia de los arrieros como portadores de la tradición oral se puede trazar desde muy antiguo en la *Farsa dos Almocreves* de Gil Vicente. Pedrosa enumera varias citas de viajeros y autores a lo largo de los siglos que confirman que el arriero es conocido como vocero de la literatura tradicional. Más adelante, muestra cómo existe no sólo un cancionero de arrieros, sino además un romancero, un refranero, leyendas, cuentos y hasta hagiografía arrieril. Destaca Pedrosa que incluso estudiosos como Menéndez Pidal han aceptado los aportes del arriero a la literatura tradicional, en específico al Romancero. Todo el análisis muestra, de acuerdo con el autor, que “los arrieros, como cualquier otra colectividad humana, crean o recrean, cantan y cuentan un conjunto de saberes, fábulas y poemas que en algunos casos han sido heredados o adaptados del entorno, pero que en muchos otros casos emanan de y reflejan fielmente sus modos de vida y de cultura” (355).

Un volumen tan rico en textos y en diversidad de estudios sólo puede ser apreciado en su totalidad a través de una lectura pausada, que permita al lector saborear cada uno de los ejemplos y gozar de la cuidada labor realizada por José Manuel Pedrosa.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Carlos Nogueira. *Literatura oral em verso: a poesia em Baião*. Pref. Francisco Topa. Gaia: Estratégias Criativas, 2000; 205 pp.

La fecunda investigación del profesor e investigador portugués Carlos Nogueira había dado ya como frutos los dos volúmenes (aparecidos en 1996 y en 2000) de un *Cancioneiro popular de Baião* cuando vio la luz este otro volumen de análisis, estudio y contextualización teórica de los materiales líricos recogidos y publicados en sus trabajos recopilatorios anteriores.

A la gran calidad documental de los textos previamente conocidos viene a sumarse, así, un denso y profundo trabajo de prospección erudita, que, desde el mismo momento en que fue publicado, se ha convertido en una pieza muy singular e importante en el panorama crítico en torno al cancionero tradicional lusohispánico, dada la absoluta escasez, por no decir la absoluta inexistencia hasta ahora, de este tipo de trabajos.

Abundan, ciertamente, en todo el mundo de lengua portuguesa y española, las recopilaciones irregularmente acríicas y asistemáticas de canciones tradicionales; y escasean mucho, pero también existen, las recopilaciones más o menos académicas y ordenadas, e incluso anotadas, de repertorios líricos orales, como lo prueba esa magna obra, sin duda la referencia más importante de las publicadas hasta ahora, que es el *Cancionero folklórico de México*, dirigido por Margit Frenk y editado en cinco enormes volúmenes entre 1975 y 1985.

Pero un libro como el de Carlos Nogueira, que, lejos de estar estructurado a la manera de una antología o de una compilación lineal de materiales, es un auténtico y detallado estudio crítico, filológico y etnográfico de un corpus muy limitado de canciones que se van desgranando a modo de ejemplos, constituye un fenómeno insólito en el panorama actual de los estudios sobre el cancionero lírico panhispánico, al menos sobre el de tradición moderna. El hecho de que este trabajo emanase de una tesis de maestría presentada en el año 1999 en la Universidad de Oporto no debe ser en absoluto ajeno al orden, a la estructuración y a la sistematización que vertebran todo el libro, y apunta, quizás, hacia un camino que convendría explorar y transitar mucho más en el futuro: el de la realización de investigaciones universitarias que tuviesen como fin no sólo el rescate y la edición de documentos literarios

orales, sino también su estudio crítico de acuerdo con los mismos criterios de edición y de análisis que rigen el estudio de los textos poéticos que se han convertido ya en clásicos. Que tal labor es factible lo prueban los alentadores resultados del precioso volumen publicado por el profesor Nogueira, único y fiable modelo, en el mundo lusohispánico, que este tipo de acercamientos puede propocionar por ahora.

De modélico se debe calificar, ciertamente, el marco teórico que este libro aporta a la comprensión y al conocimiento de la *Literatura oral em verso* del concejo portugués de Baião: desde los comentarios iniciales acerca de los conceptos de poesía oral, popular y tradicional y de su entendimiento y desarrollo en el ámbito portugués, lamentablemente muy desconocido desde nuestra orilla española e hispanoamericana, hasta el propio análisis demográfico, sociológico y etnográfico de la población de la que emana ese cancionero, pasando por sus relaciones con la vecina tradición lírica gallega o con el fenómeno migratorio a Brasil, o por la valoración del papel de la mujer en su transmisión, o por el análisis de la influencia de los nuevos medios de difusión cultural audiovisuales en el ámbito rural.

Aún más densidad crítica tiene todo el capítulo 1 del libro, dedicado a lo que el autor califica atinadamente de “Questões fundadoras”: las relaciones entre oralidad y escritura que se articulan en los materiales estudiados, las circunstancias que rodean a su transmisión y a su recepción, las relaciones de los textos poéticos con la música y la danza, la generación y justificación de las variantes, y las funciones que esa poesía —o, más bien, ese complejo cultural— asumen en el seno de la comunidad que las cultiva.

El capítulo 2 propone y se centra en una especie de clasificación y de prospección de los géneros con que se identifican las “prácticas poéticas” de esa comunidad, con especial atención a los que sin duda guardan mayor originalidad e influyen de manera más intensa y decidida —más aún que los consabidos cantos de cuna, de boda, etc.— en la vida social de la comunidad: los “poemas dos cortejos do Menino Jesus”, las “cantigas ao desafio”, los “pasquins e testamentos”, las “pulhas” y las “dedicatórias”.

El capítulo 3 analiza tres dimensiones diferentes de los textos recogidos: en primer lugar, las circunstancias y los criterios de la recolección,

tan decisivos en la calidad y en la configuración final de los resultados que se pueden obtener, y tantas veces silenciados o desatendidos por la mayoría de los editores; en segundo lugar, los aspectos formales lingüísticos (fonética, morfología, sintaxis) y poéticos (versificación) de la literatura obtenida, y en tercer lugar, una valoración e interpretación de la intensa relación que hay entre estos materiales líricos y las creencias religiosas tradicionales, así como de la influencia detectable en ella de la experiencia y de la memoria histórica y política del pueblo.

Nunca hasta hoy se había publicado —que yo sepa— un libro acerca del cancionero de tradición oral moderna de ningún rincón del mundo lusohispánico que atendiese a todas estas variadas pero esenciales cuestiones, que justificase cada uno de sus análisis y de sus conclusiones no sólo con los preciosos textos líricos recogidos por el autor en el concejo de Baião, sino también con nutridas y exhaustivas notas a pie de página —muchos cientos a lo largo de todo el libro— de carácter comparativo y erudito, y que aspirase a presentar —casi a reivindicar— el repertorio lírico tradicional de un apartado rincón del norte de Portugal como un paradigma posible y accesible de los procesos y fenómenos literarios y culturales que se dan cita en cualquier tradición poética, y de lo que se puede hacer cuando se afronta el estudio de un corpus literario oral con la misma intensidad, los mismos métodos y las mismas ambiciones que se ponen en juego cuando se estudia cualquier otro tipo de textos —quizás más prestigiosos, pero no más hermosos ni importantes— pertenecientes a la órbita de lo que se suele considerar la gran literatura escrita.

El volumen se completa con unas conclusiones, no muy extensas, pero sí muy densas, concentradas y reveladoras, y con una bibliografía amplísima que refleja las inquietudes y la curiosidad intelectual del autor, su extraordinaria erudición y su notable puesta al día en todo lo que se refiere a corrientes y estudios críticos no sólo portugueses, sino también panhispánicos y europeos, del cancionero y de la literatura tradicional en general.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá