

Pedro M. Cátedra. *Invencción, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002; 535 pp.

Decía acertadamente Julio Caro Baroja en las conclusiones de su *Ensayo sobre la literatura de cordel* que él, como historiador de ese campo, aceptaba estar metido en un infierno. Desde la aparición de ese trabajo pionero en 1969 hasta la fecha, ese “infierno literario” ha estado sujeto a una permanente revisión por parte de filólogos e historiadores. Sin embargo, las cualidades “infernales” de la literatura de cordel (vorágine de pliegos con datos de impresión confusos, textos que reflejan pasiones en estado puro, versiones que desbordan a los métodos de crítica textual, etc.) han hecho que su clasificación, la descripción de sus pautas de funcionamiento y la valoración de sus productos presenten siempre dificultades varias para el estudio. El libro aquí reseñado es una empresa exitosa dentro de este difícil terreno y constituye, sin duda, el estudio que ha aportado hasta ahora más datos concretos sobre la dinámica de la literatura de cordel en el siglo XVI.

Este estudio parte de la observación de un par de asignaturas pendientes de la investigación en torno a los pliegos de cordel. Por un lado, la necesidad de “apuntalar las investigaciones bibliográficas y literarias con datos concretos que iluminen la intrahistoria de los autores y todo el andamiaje social que está detrás de, quizá, la más leída y oída literatura española” (22). Por otro lado, evitar el estudio de pliegos sueltos como piezas individuales o considerándolos como conjuntos por su casual agrupación en colecciones, y preferir el estudio monográfico de conjuntos verdaderamente sustanciales, más representativos y menos debidos al azar. Es con la premisa de reforzar estos puntos débiles que el autor desarrolla su investigación bibliográfica y su análisis textual en este libro, el cual tiene como objeto de estudio la personalidad y la obra de

Mateo de Brizuela, uno de los más prolíficos compositores y difusores de piezas impresas en pliegos de cordel.

Para abordar la obra de este “ruiseñor popular”, Pedro Cátedra parte de un curioso pliego suelto impreso en el año de 1577 con el siguiente título revelador:

*Caso admirable y espantoso subzedido en la villa de Martín Muñoz de las Posadas, vispera de la Santísima Trinidad, en este año presente, que los demonios llebaron un mal cristiano en hueso y en carne, el qual era abogado en leyes, con otras cosas admirables y muchos avisos pertenescientes para cualquier cristiano. Compuesto por Matheo de Brizuela, natural de la villa de Dueñas. Ympreso con licencia en Valladolid, en casa de Domingo de Santo Domingo, año de mill e quinientos y setenta y siete.*

Como sucede con otros muchos “casos de admiración” impresos en pliego suelto, nada más sabríamos sobre la invención, difusión y recepción de este si no fuera porque su aparición provocó que se siguiera un proceso inquisitorial contra el autor, Mateo de Brizuela, y porque el profesor Cátedra se dio a la tarea de rastrearlo hasta sus últimas consecuencias y utilizarlo para apuntalar con él su estudio literario y bibliográfico.

Gracias al proceso inquisitorial sabemos que la composición de este *Caso admirable y espantoso*, que narra en coplas un cuento de corte tradicional con el más puro estilo de las relaciones de sucesos, fue motivada por ciertos hechos acaecidos en la villa de Martín Muñoz de la Posadas en 1567, donde un verdadero abogado en leyes apellidado Gutiérrez falleció dejando una herencia y ciertos rumores tras de sí. Mateo de Brizuela, “ciego de poca vista” y “poeta que compone” según declaraciones de sus compañeros de oficio, itineraba entonces por aquellos lugares y se dio a la tarea de fabular una historia en coplas con ese maravilloso material, que ya de por sí lindaba entre lo verídico y lo fantástico. La impresión de sus coplas en pliego suelto y su rápida y exitosa difusión por los territorios de Segovia y Valladolid provocaron un revuelo que terminó en investigación y proceso inquisitorial.

Como nos informa Pedro Cátedra en su estudio, ese proceso inquisitorial se inicia con la querrela de los herederos del licenciado Gutiérrez por la difamación que de ellos y del difunto abogado hace el pliego suel-

to, pues aunque los versos de Brizuela nunca mencionan el nombre de ese supuesto “mal cristiano” ni el de sus descendientes, era claro que quienes los escuchaban o leían sabían perfectamente que se referían a ellos. Mediante la reseña y el análisis que hace el autor del libro acerca de estos documentos, se va aclarando cómo sobre el licenciado Gutiérrez había crecido un rumor de pacto con el diablo y cómo se contaba que en su sepulcro se había enterrado un atado de paja porque el cuerpo del abogado había sido llevado por los demonios. Pero mucho más importante que eso es el hecho de que el proceso inquisitorial va revelando en el análisis de Cátedra toda una intrahistoria de cómo Mateo de Brizuela fue componiendo sus versos en torno a ese rumor, de cómo llegaron al pliego de cordel con un pie de imprenta falso y de cómo estos se difundieron, tanto por el impreso mismo como por manuscritos y por la voz de aquellos que los escucharon y los repitieron, recreándolos.

La exposición detallada de la relación entre el pliego suelto y el proceso inquisitorial en la primera parte del libro crea un núcleo de investigación documental excepcional por lo que revela acerca de la dinámica de la literatura de cordel en el siglo XVI. Dicha exposición va desde la especulación sobre las técnicas utilizadas por el ciego Brizuela para componer sus coplas, hasta la manera en la que fue descubierta fácilmente la falsedad del pie de imprenta del pliego por los tipos utilizados, pasando también por aspectos de contacto entre oralidad y escritura en la composición y difusión de pliegos sueltos, así como por otros muchos temas que los documentos inquisitoriales van ilustrando. Aunque varias de las especulaciones del autor en torno a la composición de los pliegos puedan ser debatidas todavía, esta primera parte del libro logra exponer una verdadera intrahistoria que nos muestra aspectos hasta ahora muy discutidos pero poco documentados sobre la literatura popular en general y sobre los pliegos sueltos en particular.

Es con base en este imponente soporte de documentación literaria y extraliteraria que el autor emprende el resto de su análisis del poeta popular, de su obra y de la literatura popular impresa en el siglo XVI. La segunda parte del libro trata sobre algunos aspectos que han sido objeto de debates muy amplios en torno a los pliegos de cordel, por ejemplo, la literatura de cordel como cultura popular, la función de los ciegos y la compañía de ciegos en la difusión de esta, y los controles que existían

para la impresión y el expendio de pliegos sueltos, y demás “menudencias”. Haciendo eco de ideas como las de Peter Burke y apoyándose siempre en el proceso inquisitorial mencionado, Pedro Cátedra debate algunas de las características de los pliegos sueltos como parte de una cultura popular que fue todo menos un conjunto homogéneo. Los lectores y escuchas de ese *Caso admirable y espantoso*, como nos muestra el autor, pertenecieron a las más diversas clases sociales y proporcionaron a los versos de Brizuela varias formas de difusión y recepción, que iban mucho más allá del interés local por un rumor escandaloso y que nos muestran cómo un mismo texto podía contener tonos y temas de una literatura popular que estaba en plena sintonía con las distintas mentalidades de sus receptores.

Es especialmente interesante el estudio de los aspectos sociales de la subcultura del ciego que se incluye en esta segunda parte del libro. “Aunque no es ciego, anda en hábito dello”, dice un colega de Mateo de Brizuela en su declaración, y Cátedra nos hace notar que con esto no estaba sólo describiendo unas ropas, “sino caracterizando integralmente, clasificando personal y socialmente, a un grupo que se rige por unas determinadas reglas y que cumple con una función social” (102). Son esta función social y esas reglas las que el autor analiza agudamente adentrándose en el mundo de las hermandades de ciegos, de los ciegos fingidos, de la mendicidad y de esa abundante literatura impresa que los ciegos difundían y de la que apenas se llevaba registro. Si bien es cierto que el ciego era el emblemático creador, recreador y difusor de la literatura popular, cuya fama había sido propagada por numerosas obras literarias contemporáneas, no era este el vendedor exclusivo de los pliegos, como muestra con amplia documentación esta parte del ensayo y la que se ocupa de la censura y el control sobre la literatura de cordel.

En su tercera parte, el libro trata propiamente de la obra del poeta de cordel y se convierte en un estudio amplio sobre la figura del “ruiseñor popular” Mateo de Brizuela, de quien suponemos, junto con Pedro Cátedra, que después de ser procesado por la Inquisición fue condenado a galeras y regresó de su condena para seguir componiendo y publicando coplas en pliegos de cordel, firmando con el heterónimo de Mateo Sánchez de la Cruz. En esta parte del libro, el autor sostiene con argumentos bastante convincentes que Mateo de Brizuela sería uno de los

más prolíficos autores conocidos de la literatura popular del siglo XVI, siendo el autor de piezas tan leídas como *La renegada de Valladolid*, *La vida de la galera*, o el *Apartamiento del cuerpo y del alma*. Al menos siete son las composiciones impresas en pliego que Cátedra logra identificar como producto de la invención de este poeta popular; dedica un pequeño pero cuidadoso análisis a cada una de ellas para establecer algunos rasgos comunes en la obra de este poeta y algunas líneas que la vinculan indudablemente a la tradición de la literatura de cordel de la época, como por ejemplo la poética del tremendismo, las notas hagiográficas de tradición popular y las modalidades autobiográficas de ciertas composiciones. A partir del estudio de las distintas partes de estas piezas, el autor practica un análisis literario de las técnicas de composición retórica de Mateo de Brizuela.

Las partes cuarta y quinta del libro son un excelente complemento documental para este estudio sobre la *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa*. Presentan un catálogo cronológico de toda la obra de Mateo de Brizuela, cuyas impresiones conocidas y ubicables a lo largo de los siglos XVI a XIX suman un total de 104 pliegos sueltos, un par de manuscritos y algunas piezas más de atribución aún incierta. El autor incluye también ediciones bastante cuidadosas — con versos numerados y notas textuales — de las siete obras de Brizuela, a partir de su versión más antigua. Un apéndice documental, por último, transcribe la información jurídica del proceso inquisitorial utilizado en el estudio, así como algunos testimonios sobre la censura, impresión y venta de pliegos sueltos en 1549. Se agradece que este bien documentado estudio incluya también los índices respectivos que facilitan el regreso a la lectura de algunas de sus partes y su utilización como un importante material de referencia.

*Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, ganador del Premio de Investigación Bibliográfica Bartolomé José Gallardo, es, en fin, un libro que logra un análisis muy completo, pero que además pone sobre la mesa un buen número de temas y puntos de discusión para el futuro. Hay en él varios temas sugeridos con precisión pero que aún no están lo suficientemente estudiados, como por ejemplo, la manera en la que los poetas populares lograban un equilibrio entre los tópicos de la literatura tradicional y su actualización en los pliegos a

partir de hechos de la realidad. Otros aspectos del libro proporcionarán sin duda un fértil terreno de discusión; por ejemplo, la función del pliego como soporte de un texto popular que quedaba fijo a partir de su impresión, o el grado en el que la oralización de su contenido podía modificar o regresar a la vida oral ese texto independientemente de que ya existiera impreso. Son líneas de discusión que este trabajo abre para los ensayos y estudios que se hagan sobre la literatura de cordel en este mismo periodo y en épocas posteriores. Ensayos que deberán tener documentación y soportes bibliográficos tan bien establecidos como los de este libro, el cual se convierte ahora en una referencia nueva para plantear estudios sobre la literatura popular en general y sobre la literatura de cordel en particular. Sin duda este trabajo resultará muy ilustrativo para todo aquel interesado en la cultura popular, pero para quienes estudian la literatura de cordel específicamente iluminará muchas zonas oscuras dentro de ese “infierno literario” poblado de casos admirables y espantosos, y de otras muchas maravillas.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ  
Universidad de Alcalá / UNAM

Pedro M. Piñero Ramírez, coord. *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam. Actas del Congreso internacional “Lyra Minima Oral III”, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001.* Sevilla: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 2004; 656 pp.

Este espléndido volumen, el tercero de *Lyra Minima*, reúne los trabajos presentados en el III Congreso, que tuvo lugar en Sevilla en el 2001, por distinguidos especialistas en la lírica breve de tipo popular, y demuestra no sólo la importancia del género, sino, y sobre todo, el interés que ha alcanzado a nivel internacional gracias a quienes con tanto rigor y entusiasmo se han abocado a ella.

El libro está dedicado a la memoria del eminente filólogo Manuel Alvar, quien entre sus escritos sobre lírica popular nos dejó como invaluable legado su libro *Cantos de boda judeo-españoles* (Madrid, 1971), además de *Endechas judeo-españolas* (Granada, 1953) y *Poesía tradicional de los judíos españoles* (México, 1966).

Los estudios aparecen divididos en tres secciones: “Lírica popular de la tradición antigua”, “Lírica popular de la tradición moderna” y “Lírica popular, lírica flamenca”.

En la primera sección colaboran José María Alín, Carlos Alvar, Samuel G. Armistead, Vicenç Beltran, Alan Deyermond, Giuseppe di Stefano, Margit Frenk y Ana Pelegrín, entre otros distinguidos especialistas que se ocupan de temas relacionados con la lírica tradicional antigua.

José María Alín, en su ponencia “Bajo la bandera de san Marcos”, se acerca al recurrente tema del *cornudo*, por aquello de que “hombre casado y cornudo son una misma cosa” (17). Alín hace una exquisita selección de textos que son verdaderas joyas y los engarza en una forma muy interesante. El vocablo *cornudo* es revisado, analizado y documentado por el crítico desde sus orígenes, su mítica procedencia, sus diversos significados, especialmente en la tradición popular y luego en la culta, sus varias asociaciones con el toro, el ciervo, el gamo, el carnero, el caracol o cualquier otro animal con cuernos, los muy ingeniosos juegos de palabras para nombrarlos en forma directa, indirecta o velada, las referencias al tamaño o a la forma, las situaciones y formas en que aparecen, los personajes víctima que los portan y las mujeres lascivas que los provocan, los múltiples símiles y metáforas para evidenciarlos u ocultarlos. En fin, un tema y motivo que da para mucho y que el estudioso aborda en forma amena y erudita a partir de los poemas que elige de fuentes tan diversas como el *Cancionero musical de Palacio*, los *Cantos populares españoles*, el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa*, el *Manojuelo de romances*, el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, además, por supuesto, de textos de autores como Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Alarcón y Tirso de Molina, y de múltiples ejemplos de la tradición popular, tanto europea como americana, con lo que construye un paradigma rico en versiones y variantes, juegos retóricos y semánticos y, sobre todo, un mosaico del saber y el sabor popular para brindarnos un auténtico *speculum cornuti*.

Por su parte, Carlos Alvar, en su artículo “Al fondo de la caverna: lírica tradicional y cantigas de escarnio gallego-portuguesas”, se acerca a otra atractiva veta de la lírica tradicional a partir de su interés por delimitar, en la medida de lo posible, “la intervención de poetas cultos que mantienen formas que solemos considerar tradicionales en compo-

siones que ellos mismos han creado" (41), lo que puede conducirnos al error de creer que los nuevos textos son claras muestras de una tradicionalidad lírica, cuando quizá sólo sean imitaciones, incluso imperfectas. Difícil reto dada la ausencia de elementos para comprobar lo uno o lo otro, de ahí que el estudioso busque en los textos las pistas que considera pertinentes para acercarse a su esclarecimiento. Carlos Alvar concluye tras el análisis de los poemas que el empleo de estribillos de composiciones conocidas constituye una nueva técnica del escarnio en los poetas gallego-portugueses, y que "detrás de cada cantiga de escarnio con forma de cantiga de amigo, es decir con estructura paralelística y estribillo, muy probablemente hay un resto de poesía tradicional, o al menos de proverbios y expresiones proverbiales" (54). Esto lo lleva a afirmar que, "si es así, las burlas y los maldecires adquieren una nueva luz, a la vez que ponen de manifiesto la habilidad de los poetas para conjugar tradición e innovación" (54).

Samuel G. Armistead, en "Una tradición romancística previamente desconocida: romances judeo-españoles de Xauen", nos habla del serio problema que "acosa el estudio de la poesía oral judeo-española" para lograr "la reconstrucción de los repertorios locales de las comunidades sefardíes de Oriente y del Maghreb" (55). Lo anterior, debido principalmente a la distancia temporal, a la desaparición de los dialectos judeo-españoles, y con ellos, de "la literatura oral portadora de la cultura y del sistema de valores de aquellas comunidades" (55). Al rescate de esta tradición el autor ha dedicado numerosos trabajos, al igual que otros destacados estudiosos como Manuel Alvar, a quien recuerda de manera especial en este texto. En su ponencia comenta varias de sus experiencias en la recopilación de los cantares, en particular de los 51 de Xauen (43 romances, tres endechas, cinco cantos de boda), de los que además incluye un índice temático.

En "Poesía tradicional / poesía popular" Vicenç Beltran nos remite a la obra de don Ramón Menéndez Pidal y a la influencia que esta tuvo en los trabajos posteriores sobre poesía tradicional, en especial en lo relativo a la comprensión "de sus problemas de composición y transmisión" (65). Trayectoria que siguieron estudiosos como Manuel Alvar, Dámaso Alonso, José Manuel Blecua, J. M. Alín, entre otros que, como él, coincidían en la distinción entre "*poesía popularizada y poesía tradicional*, la que

vive en sus variantes" (66). Por otra parte, el autor menciona la importancia que también tenía para el filólogo el hecho de "observar la literatura tradicional colectiva del siglo XX para después proyectar estas observaciones sobre los siglos primitivos" (67), como lo hicieron Parry y Lord con la épica yugoeslava. A partir de ello y de la connotación de *popular*, Beltran se centra en el análisis de dos casos, el *Roman de la rose* de Jean Renart (primer tercio del siglo XIII), novela en la que se insertan textos líricos, y *El cortesano* del músico Luis Milán, publicado en 1561, reflejo de la brillante corte valenciana del segundo cuarto del siglo XVI, "entreverado de bromas expresadas mediante citas poéticas", y que, según Milán, "da modos y avisos de hablar sin verbosidad ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio" (72). Uno y otro caso sirven al estudioso para llegar a la conclusión de que muy probablemente "entre la lírica cortés subliteraria y la vulgar hubiera una comunicación constante y fluida" (73). Alan Deyermond colabora en este volumen con un artículo titulado "La tradición de los bestiarios en la antigua lírica popular hispánica", en el cual habla de dos de los muchos temas en que se ha especializado y que le son tan entrañables. Demuestra cómo el bestiario, de carácter culto, con una fuerte carga de simbolismo cristiano y tan ajeno a lo popular, se infiltró en la lírica popular gracias a que las fronteras entre lo uno y lo otro son permeables, y lo fueron especialmente durante la Edad Media. Para demostrar lo anterior recurre a dos obras monumentales de Margit Frenk: el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* y el *Cancionero folklórico de México* (primer tomo), y en ellas hace un recuento y análisis de las menciones de animales. De su revisión concluye que aunque el número y variedad zoológica es equivalente entre ambos, los ejemplos relacionados con bestiarios medievales son casi inexistentes en el segundo (salvo por las menciones sobre sirenas) y, en el primero, en mayor número en los que provienen del cartapacio de Pedro de Lemos, quien muy probablemente tuvo acceso a "un manuscrito o un fragmento que incluía animales de bestiario" (99).

"Romancero viejo y lírica tradicional: espiguesos" es el título del trabajo de Giuseppe di Stefano en el que brinda justo homenaje a *El romancero y la lírica popular moderna*, de Mercedes Díaz Roig, y al *Corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV al XVII*, de Margit Frenk, además

de las ediciones de Vicenç Beltran y de José María Alín, las cuales le sirven de base para su estudio sobre el tema que le ocupa. Nos lleva de la mano a ser testigos del desvío de la doncella al cruzarse en el camino con el caballero, de sus experiencias amorosas, en ocasiones gozosas y en otras dolorosas y de lamento, que la llevan a un estremecimiento y abandono semejantes a la muerte; la relación madre-hija-caballero y el diálogo o debate entre ellos; la contemplación descriptiva del cuerpo del amado o la amada; las sensaciones que se despiertan al tocar o destacar, sentir o ver al ser deseado; el dormir y el juego como metáforas de amar, e incluso el incesto y el adulterio como parte de la experiencia erótica vivida en los romances, con “personajes fuertemente dramatizados, en un trasfondo de latente moralismo” y en versos de la lírica popular, en los que prevalecen “figuras y emociones de cuento entretenido” (114). Universos de quien se enfrenta al amor y lo vive y lo canta, y sobre todo lo comparte al difundirlo.

Nadie puede pensar en Margit Frenk sin pensar en la voz, el canto y el sonido, de ahí que su artículo “El universo sonoro del cancionero popular antiguo” nos remonte a temas que le son tan propios como entrañables y sobre los cuales nos ha regalado con aportes invaluable como el *Cancionero folklórico de México*, el *Corpus* y el *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica: siglos XV a XVII*. Valga su oración introductoria para refrendar lo afirmado:

Por poco que uno preste atención, escucha en muchos cantares populares medievales y renacentistas una sonoridad verdaderamente impresionante: armonías vocálicas, aliteraciones consonánticas, sutiles juegos combinatorios de vocales y de consonantes, continuas rimas dentro de un mismo verso (115).

El oído y la sensibilidad de Margit Frenk se encontraron con la lírica y se hicieron cómplices para siempre, de ahí su interés por lo que ella llama “las dos caras de una misma moneda”, la letra y la melodía, y por la paradoja que presentan los textos al tener “una gran autonomía frente a la melodía con que se cantan” (115), lo cual demuestra con una cuidada selección de textos de cancioncitas de “claro arraigo popular”, en las que predominan las consonantes sonoras que traen consigo una espe-

cial sonoridad, o en las que las vocales compiten con las consonantes nasales y líquidas en los juegos de sonoridades, incluso paralelísticos.

“Lírica y juegos populares en Gaspar de los Reyes” es el artículo preparado por Ana Pelegrín para este volumen, y en él nos habla de los juegos, burlas y entretenimientos del “ambiente rústico” que se proyectan en el “ámbito literario” del Siglo de Oro, dando lugar a diversas realizaciones incluidas en la obra de Alonso de Ledesma, Lucas Fernández, Lope de Vega, Rodrigo Caro y Gaspar de los Reyes. Trabaja la estudiosa sobre tres textos de Gaspar de los Reyes en los que aparecen juegos verbales (retahílas, sorteos, refranes, pullas), canciones, romances, cuentecillos, danzas (contrapaso, folía, hacha), juegos de acción (lanzamiento, destreza corporal, burlas corporales) e instrumentos musicales. Según comenta Pelegrín, el “triduo de Gaspar de los Reyes se inscribe en este género entremezclado de canciones bulliciosas, caóticas y burlescas de tiempo festivo”, y aunque en ellas la temática es extremadamente “popular”, el texto es “artificio de letrados”. Para demostrar lo anterior analiza diversos elementos, como la presentación “teatral” de un prólogo, “seguido de estrofas / escenas y final o despedida” (242), que ella considera trampas para el lector / oidor de alguien que conocía bien “las tradiciones orales y populares de la Sevilla del seiscientos, compartida con el bagaje erudito y lúdico de Rodrigo Caro”, así como de Ledesma, Covarrubias, Correas y Orozco (243). La autora incluye una variada y amena lista de estos juegos, enriquecida con sus notas y comentarios, además de la fuente o fuentes en que aparecen compilados, y tres tablas comparativas: de “Juegos” de los siglos XVI al XVII y de la tradición moderna, siglos XIX y XX; de “Canciones y danzas”, y de “Refranes y dichos”.

La segunda sección incluye los estudios sobre la lírica popular de la tradición moderna, de Rafael Beltrán, Gloria Chicote, Aurelio González, Mariana Masera, José Manuel Pedrosa, entre otros reconocidos especialistas en estos temas.

Rafael Beltrán, en su artículo “En torno a la canción de boda judeoespañola *Dize la nuestra novia*: popularización y encuadres dramáticos para la descripción de la doncella”, nos remite al trabajo fundamental que sobre este tipo de cantos realizó don Manuel Alvar desde los años cuarenta. La canción “Dize la nuestra novia” apareció estudiada por él

en dos artículos, uno de 1949 y otro de 1953. La tradición literaria de este hermoso canto “ha sido perseguida y relacionada con las supervivencias en el folklore sefardí” (349), asimismo por Margit Frenk, D. Danon y Paul Bénichou. A partir de lo que ellos señalan, y sobre todo de los estudios de Manuel Alvar, el autor lleva a cabo una revisión de la canción y su paso al romance “Ya se va la blanca niña” en la función de la descripción de las prendas de la novia en los mayos, en el “Paso de bureo” aragonés, en un “Sermón” aragonés y en “Recitados de falda” y, por último, se refiere a la canción representada y a la canción ritualizada. Así vemos como el tópico de la *descriptio* de la doncella o de la dama, por las partes de su cuerpo o por las prendas que lo cubren, se presta desde las versiones latinas hasta ahora para múltiples variaciones líricas, algunas plenas de referencias metafóricas, otras paródicas, irónicas, humorísticas, o eróticas. Lo anterior, en unos casos, con el fin de “dibujar una trama” y, en otros, de establecer un diálogo dentro del “encuadre dramático de la palabra” característico de los textos líricos tradicionales, como es el caso de la canción de boda, aquí comentada (371).

Con su estudio “Lirismo y vitalidad en el romancero tradicional argentino” Gloria Chicote nos lleva al romancero americano y comenta, primeramente, la inclusión de refranes en romances argentinos; esto, con “la intención de demostrar la eficacia potenciada que adquiere la conjunción de dos lenguajes lexicalizados [...] en la transmisión de prácticas culturales de índole discursiva” (373). Lo anterior es preámbulo al tema que la ocupa en su estudio, “la presencia de elementos líricos en el romancero argentino, en tanto condición de su vigencia funcional” (373). Para poder analizar el sincretismo lírico-narrativo en el romancero tradicional argentino, la estudiosa elige como *corpus* un conjunto de versiones procedentes de documentaciones efectuadas en el transcurso del siglo XX: “La Colección de Folklore o Encuesta de 1921 impulsada por el Ministerio de Educación, los cancioneros regionales compilados hasta la década del 50 por folkloristas como Juan Alfonso Carrizo en las distintas provincias argentinas, y el *Romancero de Moya*” (375). Entre sus hallazgos la autora señala los siguientes tres grupos:

1. La repetición, y en especial su modalidad estribillo, en conexión con la actualización de los poemas y con características de un circuito emi-

sor receptor infantil; 2. El *postscriptum* como espacio de adscripción genérica y también como expresión lírica de carácter valorativo; 3. La presencia de motivos romancísticos en diferentes géneros líricos tradicionales que conduce al interrogante sobre cuál es el género contaminado y cuál el contaminante (376).

Al respecto, después de analizar varios ejemplos, la estudiosa concluye que existe dificultad en “establecer límites genéricos que excluyan los desarrollos líricos”, sobre todo porque “la lírica tradicional sugiere sin decir; este grado de ambigüedad le quita autonomía al mensaje y posibilita su constante re-entextualización en otros géneros, tales como el romancero” (382).

Aurelio González en “Los términos del amor en coplas mexicanas”, nos remite a uno de los *corpus* fundamentales, el del *Cancionero folklórico de México* de Margit Frenk. En él el autor se aboca a la revisión del término *amor* como tema fundamental “no sólo de la lírica tradicional y popular, sino también de la poesía lírica culta” (409), con especial referencia a los modelos medievales de amor cortés y amor petrarquista. Dada la complejidad del sentimiento amoroso y la brevedad de las coplas, su lenguaje tiene que servirse de recursos como las comparaciones, los símbolos y las metáforas, en muchas ocasiones tomadas del mundo animal o del vegetal en las que se encierra todo un sentimiento. Lo mismo puede lograrse al comparar al amor con objetos que, por su fragilidad, liviandad, intensidad o peligrosidad se asemejen a él o a sus consecuencias. Lo importante es que con una gran economía se expresa todo un universo dentro de la copla para que en ella quepa “el arco de las hipotéticas posibilidades que van del acero al azúcar” (416) cuando se habla de amor, el cual igual se puede desear que sentir, gozar, padecer, vivir o morir. Según Aurelio González, en “los términos que están presentes en la tradición oral moderna mexicana y que se ponen en relación con el amor” el ingenio está presente con “imágenes sorprendentes” y “el tono sentencioso pide una voz impersonal” y “la presencia de un yo lírico concreto permite el toque humorístico y el dolorido” (417).

En su artículo “La religiosidad en el cancionero popular mexicano-novohispano: de la Virgen al diablo”, Mariana Masera nos conduce por otro espacio de la lírica tradicional, el religioso, y por tierras america-

nas. Nos comenta sobre la importancia del proceso de evangelización de los misioneros en la etapa novohispana y cómo las ceremonias y las fiestas religiosas cumplieron una función esencial en ese proceso, ya que, gracias a que no lograron permear del todo a la población, esta las utilizó y adecuó a su propio “sistema de creencias”, conformando con ello una religiosidad popular propia. Sobre este fenómeno y su presencia en el cancionero mexicano-novohispano nos habla la autora en su estudio a partir de dos figuras centrales del cristianismo: la Virgen y el diablo. Los textos elegidos están tomados, entre otras obras, del *Cancionero folklórico de México* y de *El villancico virreinal mexicano* de Andrés Estrada. A pesar de que son escasos los textos coloniales en el ámbito popular, la autora logra construir un panorama interesante sobre la importancia de las dos figuras elegidas. De ellas la más destacada es la de la Virgen María, con sus diferentes advocaciones, de las que sin duda resalta la de Guadalupe, seguida por la Inmaculada Concepción. Las referencias marianas resultan ser abundantes, muchas de ellas similares a las peninsulares e incluso de hechura culta; las menos, mezcladas con tradiciones indígenas y siempre en un tono maternal y amoroso. Caso contrario es el de la figura del diablo, que es conjurado para todo tipo de propósitos, aunque con mayor frecuencia de índole amorosa, de venganza o de muerte. En ambos aparecen ejemplos jocosos y satírico-lúdicos; los hay a veces con alusiones eróticas veladas o abiertas, y en algunos el trato con ellos resulta cercano y familiar, casi cotidiano.

José Manuel Pedrosa, en “Las canciones *contrahechas*: hacia una poética de la intertextualidad oral”, nos habla de la intertextualidad en el marco de la poesía tradicional, en especial en “las canciones creadas sobre el molde formal — métrico y musical — de canciones anteriores, más antiguas y previamente conocidas” (451), es decir, el fenómeno de las canciones *contrahechas* que ha existido desde siempre y del cual, comenta, se han valido muchos autores, como Aristófanes, Martín Codax, Shakespeare, Lewis Carroll, Cela, Nicolás Guillén, entre otros, a través de los tiempos. Pedrosa nos regala una amena selección de ejemplos, que analiza y compara puntualmente, para mostrar su función en la lírica, como parte de “un pacto entre tradición e innovación, entre herencia y modernidad, en el que nunca deja de estar presente y viva la energía eterna de la palabra” (469).

Por último, en la tercera sección, dedicada al tema “Lírica popular, lírica flamenca”, se resalta con acierto esta veta menos difundida con artículos sobre soleares, coplas flamencas de fuentes cultas y populares, la lírica amorosa del flamenco, y el cante, entre otros aspectos interesantes del género.

Trabajos como el de Francisco Gutiérrez Carbajo, “Lírica flamenca: algunas pervivencias de la poesía de tipo tradicional”, son sin duda un aporte a la reflexión sobre los orígenes, la importancia y la presencia de este tipo de expresión poética en la tradición lírica. En este trabajo el autor comenta cómo la representación en el Teatro Real de Madrid, el 8 de noviembre de 2001, del espectáculo *De mis soledades vengo. Los clásicos y el flamenco* puso de manifiesto la “potencialidad estilística y expresiva de este arte” y llevó al crítico a insistir “en la hipótesis abductiva de sus relaciones con la poesía popular” (625). Textos de autores de los Siglos de Oro, como san Juan de la Cruz, fray Luis de León, Teresa de Jesús, Lope de Vega, Quevedo, Calderón y, en especial, Tirso de Molina, mezclados con composiciones líricas de tipo popular aún vigentes, fueron interpretados por cantaores de flamenco rescatando y revalorando su sentido y parentesco. El material fue tomado del *Cancionero musical de Palacio*, del *Cortesano* de Milán, de las *Obras* de Fernández de Heredia, de las antologías modernas de Cejador, Alonso-Blecuá, Alín, Frenk, entre otros, y de lo que se canta en el Sacromonte, en las calles y en los tablaos, y que está recogido en colecciones de cantos populares, como *Fantasia de cante jondo*, el *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* y en múltiples grabaciones. Gutiérrez Carbajo hace en su artículo una revisión puntual de los antecedentes y las fuentes para elaborar después una cala de una y otra manifestaciones, a partir de ejemplos que evidencian la enorme cercanía temática, expresiva y poética entre ambas, y concluye que el “fenómeno de estas interconexiones no puede causar mucha extrañeza, tratándose de campos no distantes” (636). Lo anterior resulta revelador e interesante como fenómeno de estudio y aporte para el conocimiento y disfrute de la poesía lírica desde una visión distinta, aunque hermana.

Por lo variado y rico del volumen *De la canción de amor medieval a las soleares*, nos damos cuenta de lo mucho que tenemos como acervo en el campo de la lírica tradicional y popular y de los infinitos pendientes que quedan por explorar, analizar y comprender en cada una de las vetas

que han abordado los especialistas. En algunos casos su acercamiento responde a un nuevo descubrimiento o visión sobre el tema tratado, en otros apreciamos el saber largamente acumulado y construido sobre el que se aporta una reflexión más. Con todos ellos los autores que participaron en el congreso, tanto los aquí comentados, como los que por razones de espacio, que no de calidad en las aportaciones, tuvimos que dejar pendientes, constituyen contribuciones fundamentales para la comprensión y el estudio de la lírica tradicional y popular.

MARÍA TERESA MIAJA

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

José Martínez Hernández. *Poética del cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Pról. Félix Grande. Murcia: Nausicaä, 2004; 160 pp.

Como se indica en el subtítulo, este volumen constituye una reflexión en torno al *cante jondo*, un término para designar una forma del canto flamenco, canto típico, sutil y profundo en el que el autor ahonda desde la estética, “filosofía del arte o reflexión filosófica sobre la creación artística” (30). Antes que documentar histórica o etnográficamente el sentido del término, o bien, de atender a los textos de esos cantares, el autor se propone hacer una lectura del cante jondo como forma poética comunitaria, de honda raíz, considerada además en términos dinámicos. El flamenco ha sido estudiado — y muchas veces idealizado — por intelectuales de los siglos XIX y XX, y constituye, además de una tradición folclórica, un filón de la música popular actual, que ha rebasado grandemente las fronteras de las comunidades que la acunaron y que la cultivaron en términos festivos.

Martínez Hernández comienza por establecer el vínculo del cante jondo con la expresión humana primitiva: “Siempre que la música es fiel a su origen, siempre que es originaria y auténtica, se convierte en evocación del grito y se acerca a él” (39). Como voz primigenia, ligada a los sentimientos más elementales del hombre, el grito es para el autor una forma de expresión comunitaria y raíz del canto. En su origen netamente popular, marginal, vinculado a la tierra y al grito, el flamen-

co, “la casa natal del cante jondo, ha nacido de la humillación y de la marginación, ha sido tradicionalmente *la voz de los parias*” (40; las cursivas son mías). Así, justamente, se titula el primer capítulo, en el cual se da cuenta de las circunstancias de tradicionalidad en las que el flamenco se ha cultivado, “casi en estado de naturaleza, por los hijos de las sombras, los habitantes de las cuevas, de las cárceles, de las minas, de los prostíbulos” (40).

Como muchas otras tradiciones poético-musicales de origen popular, el flamenco es un arte que carece de registro escrito, por lo cual sus términos fundamentales y su historia resultan oscuros, su documentación se acerca a lo imposible; por eso, nos dice el autor, el investigador no sólo tiene que echar mano de la observación y de documentos de diversos tipos, sino, asimismo, de la imaginación, de la intuición, y tiene que considerar que los testimonios conducen con frecuencia a la leyenda. Esta falta de documentación, agrega, ha influido en el olvido de una condición esencial del flamenco como “voz nacida del mestizaje de otras voces” (43), esto es, las diversas fuentes étnicas de las que mana el folclor andaluz. El autor denuncia las inclinaciones que otros estudiosos han tenido en particular por algún grupo étnico y establece que la riqueza de este arte mestizo se encuentra justamente en la multitud de voces que le dieron origen, para decir: “el flamenco no es propiedad de nadie” (45).

Pasa el autor de describir el origen mestizo del flamenco a establecer que ese mestizaje lo ha enriquecido estéticamente, pues ha acogido en su seno “una riquísima gama de estados afectivos y emocionales”, a la vez que “ha superado cualquier localismo y ha devenido un arte universal, con capacidad para dirigirse a todos los hombres” (45). O sea, constituye desde sus orígenes un patrimonio común, nutrido por diversas tradiciones y grupos étnicos, de manera que, para el autor, puede considerarse que el flamenco es la expresión de la experiencia humana, de la “experiencia pasional y trágica de la vida” (48); sería, pues, un “grito de rabia [...] contra todo [...], contra ese todo interesado que forman la razón, el poder y la historia” (48).

El cante jondo no viene dado, en este sentido, por las cualidades del canto, por el estilo o el registro melódico, ni por la forma de emisión de la voz, “sino por la amplitud y la riqueza de su emoción” (50). Se ha establecido, así, que el flamenco se encuentra más cerca de la naturaleza

que del arte, tal como este se concibe en términos de la Ilustración. Fue, pues, el romanticismo la corriente artística que abrió los oídos al flamenco, a partir del concepto de cultura popular que acuñó, un concepto desde el cual se ha ido gestando una dicotomía, basada en la supuesta oposición entre las manifestaciones artísticas populares y la llamada alta cultura, la Cultura con mayúscula.

En el capítulo II, "La cultura de la sangre", Martínez Hernández repasa la manera en que el término *cante jondo* ha sido interpretado en estudios previos, a los que considera, en general, "palabrería", puesto que se han abocado a idealizar al flamenco a partir de lugares comunes y a repetir términos de la jerga flamenquista, sin aclarar su significado ni menos explicarlo. Pondera, sin embargo, entre sus antecesores, los estudios de los hermanos Machado, así como los de Ricardo Molina, Federico García Lorca, Luis Rosales y Félix Grande (57). Para ahondar en el término, establece el autor que "aunque todo cante jondo es flamenco, no todo cante flamenco es, en la práctica, jondo" (55); con ello, se refiere a que mientras el cante flamenco designa al repertorio y a los diversos estilos de la música de este género, el cante jondo es "un modo determinado de interpretar, de sentir y expresar tales estilos" (55). La *hondura* de lo *jondo* resulta en un terreno poco firme; su definición, según el autor, estaría dada no por una cuestión estilística, sino estética. En pocas palabras, "cantar jondo es, se cante lo que se cante, cantar 'por seguiriyas'" (56), dado que Manuel de Falla estableció que la *seguiriya* es "el tipo o estilo genuino del cante jondo" (55). La definición no quedará agotada, de hecho, en este capítulo; en un estilo, digamos, envolvente, el autor repasará esta reflexión a lo largo del libro para poner en claro los conceptos fundamentales que trata.

Para entrar en materia, Martínez Hernández pide al lector ampliar el concepto más corriente de cultura, constreñido a "la instrucción, el refinamiento o las educadas maneras" (59); propone, en cambio, un concepto dado en función de las formas de conocimiento y expresión que los pueblos han desarrollado históricamente, "la suma de los modos de vida creados, aprendidos y transmitidos de una a otra generación entre los miembros de una sociedad determinada" (59). Así entendidas las cosas, el cante jondo debe verse como una manifestación culta, toda vez que representa, según lo planteado en el capítulo I, la forma de expresión

trágica y verdadera de un pueblo; el flamenco —y debemos entender aquí que también otras tradiciones musicales populares— es un arte culto, más allá del limitado término de cultura popular, a partir de la definición más amplia de cultura a la que el autor hace referencia.

Entre los rasgos que caracterizan al cante jondo, José Martínez describe su carácter naturalista y comunitario, así como dionisiaco, en el que “predomina lo expresivo sobre lo formal”; por ello, dice, en realidad “no se canta, sino que se tiembla, se llora y se ríe a compás [...]; el auténtico cante no alegra o entristece, sino que duele” (63). Con tal base de padecimiento, el cante jondo se aleja del preciosismo y busca la expresión honda, auténtica, desgarradora; una expresión que no habrá de darse en soledad, será compartida y, por ello, “celebra la liberación de un yo que es un nosotros” (64). No se trata de un arte de masas, sino de un arte comunitario, en el cual el cantaor comparte el grito, la expresión naturalista del cante, y se demanda de él autenticidad, “una entrega sin reservas; [se] le concede la calidad de médium a cambio de que abra su intimidad y haga pública su verdad” (67).

Este capítulo representa, en fin, la descripción densa de las características que el autor considera esenciales del cante jondo, “la más lograda expresión de la experiencia trágica de la vida [...]; su estado de ánimo es el duelo en el doble sentido de combate y de pena” (68). Las coplas, nos dice, más allá de los asuntos particulares que tratan, están articuladas en torno a la dicotomía amor / muerte. Al margen de los recintos reservados socialmente para la *alta cultura*, el cante jondo es, pues, para el autor una expresión vital, comunitaria, de tradición oral, que “perteneció a la cultura del desamparo, del desarraigo, de la marginación, de la miseria y la persecución” (74).

El capítulo III, “Arte y rito”, repasa y cuestiona la concepción actual del flamenco como espectáculo producido por artistas profesionales. Los cafés cantantes han propiciado esa comercialización y el desarrollo artístico del género, lo que ha ampliado el rango del público que lo aprecia: “Hoy el flamenco, para bien y para mal, está de moda” (79). De igual manera, como objeto de estudio el flamenco ha ido llamando la atención de especialistas de diversas disciplinas, y ha ido creciendo el número de tesis doctorales escritas sobre él. Para el autor, la visión mediática, espectacular y de moda del flamenco, se contrapone a la función ritual

que históricamente ha cumplido como forma artística comunitaria, como fiesta y rito. Al ser una forma artística antigua, nos dice el autor, representa una producción mítica y simbólica; en la medida en que conduce a los participantes del rito a “las emociones más intensas, [constituye] un descenso vertiginoso a la experiencia de lo trágico” (81-82), provoca la metamorfosis, la transfiguración, toda vez que posee un elemento ritual de transformación de la realidad.

El espacio del cante jondo es la fiesta, es su rito particular, nos dice el autor: “La metamorfosis que produce el cante se da en el espacio y el tiempo de la fiesta, que son la negación del espacio y el tiempo convencionales” (88), para resultar en un espacio catártico, comunitario, que trasciende el orden habitual y de hecho libera al ser humano de este, para conectarlo —en el caso del cante jondo— con el sentimiento trágico de la vida. Por ello, “la fiesta es lo contrario del espectáculo” (90), pues este establece una distancia entre actor y espectador, de manera que “la fiesta es comunitaria y el espectáculo es social” (90). El grito del cantaor flamenco no puede producirse, según lo anterior, en el espectáculo, sino sólo en la fiesta, en el ámbito en el que históricamente se ha fraguado el rito del flamenco, el que ha permitido que los participantes trasciendan su realidad y se liberen del orden cotidiano, enajenante.

El capítulo IV, “Creación en acto”, habla sobre los principios del arte del flamenco, acuñados en la edad de oro del género (1860 a 1920) y que se encuentran en constante reconstitución; según lo establecido por el autor, lo esencial en este arte no es el canon formal, sino el expresivo, de manera que, aun cuando puedan aparecer nuevas canciones del género o, incluso, nuevos subgéneros apegados al gusto estético cambiante, el fondo expresivo del cante jondo será el que siga dando unidad a la tradición del flamenco. El intérprete debe realizar una creación en acto; es decir, “la recreación singular de las formas tradicionales, [esto es], un encuentro con el alma propia que se manifiesta como poder emotivo, como energía expresiva que se contagia y conmueve” (97-98).

Llegar a este tipo de ejecución no es asunto de herencia genética, pero tampoco fruto de un estudio de tipo escolar; en el cante jondo la creación en acto “nace como un milagro, como un don. No es un don celeste, sino terrestre, no es obra de la razón y del pensamiento, sino de la pasión” (102). Agrega: “El cantaor es un intermediario entre los duendes y

los hombres, un médium que ha de transfigurarse para que lo mágico acontezca" (103), y demanda de él que alcance el trance al ahondar en lo profundo de sí y prodigarlo con verdad. Esta capacidad mágica del cantaor sólo se logra desde la humildad que le otorga su *docta ignorancia*, "el valor de aventurarse en lo incierto para temblar ante lo desconocido" (106). En la medida en que esta magia escapa de sus manos y que la aventura resulta singular cada vez que la emprende, el cantaor "ha de luchar para hablar, abismarse para sentir, encenderse, arder y palpitar en la oscura luminosidad de lo jondo" (107).

El capítulo V lleva justamente el título de "Lo jondo"; en él, el autor recalca el hecho de que, más que por una tipología melódica, lo jondo se caracteriza por su amplia riqueza expresiva. Para ubicar el término en el ámbito estético de la música flamenca, establece tres categorías fundamentales para este arte: lo bonito, lo bello y lo jondo. Las dos primeras se refieren a cualidades estéticas de la ejecución: lo bonito estaría referido al "agradar sin más, jugando con las formas por puro deleite de los sentidos" (115), en una ejecución preciosista, que pone el acento en las cualidades sonoras de la música. Muy cercano se encuentra lo bello, que en el flamenco se puede concebir prácticamente en los mismos términos en que lo ha hecho la estética; sin embargo, entre la belleza clásica, tendiente entre otras cosas al equilibrio, la elegancia, la perfección y la serenidad, y la romántica, en la que el artista busca "producir mediante su obra un efecto poderoso, un choque provocador y perturbador" (118), el flamenco está más cerca de este concepto de belleza. Lo jondo, que viene dado por el arrebató pasional, se encontraría, según el autor, al margen de estas concepciones de lo bello, y estaría conectado, en cambio, de algún modo, con lo sublime, esto es, "la experiencia teórica de lo trágico, [...] la tragedia entendida como apariencia transitoria que puede ser superada y no como verdad última de nuestra existencia" (122).

Sin embargo, dice Martínez Hernández, lo jondo va más allá, se mueve "en su propia órbita, la de lo jondo" (122), esto es, la de las contradicciones más íntimas y terribles del ser humano, que, según el decir del autor, buscan ser manifestadas contra toda lógica. En la expresión que aporta el flamenco a partir de lo jondo, una expresión que parte del íntimo caos humano, se encontraría el concepto de belleza propio de este arte: "El cante jondo es la voz del hombre que mira a lo terrible y grita

angustiado y sobrecogido por esa visión abismal. Pero no porque vaya a buscar ese abismo, sino porque ha nacido dentro de él" (124).

En el capítulo VI, "El duende y la gracia", se habla sobre el término *duende*, ligado directamente al concepto de descenso al abismo referido por el autor. La aparición del duende está conectada con el momento de la fiesta en que la concurrencia puede emprender ese camino bajo la conducción del cantaor. Este asombroso ingrediente del ritual, sin embargo, "se ha convertido en mito inefable y en tópico manido del flamenco" (132). Por supuesto, dice, Federico García Lorca será el gran teórico del duende, quien no sólo aportará esta categoría estética para los iniciados en la fiesta del flamenco, sino que la pregona por el mundo. En su escrito clásico "Juego y teoría del duende", el granadino establece, entre otras cosas, los vínculos del arte flamenco con la estética romántica y equipara, en cuanto a la trascendencia de su creación artística, a los grandes cantaores populares andaluces con reconocidas figuras del llamado gran arte europeo (133-134).

Martínez Hernández resalta las aportaciones de García Lorca en este trabajo, donde establece el sentido de la inspiración venida del *duende*: "el duende tiene su morada en las últimas habitaciones de la sangre y es allí donde hay que atreverse a despertarlo para pelear con él y quemarse con su fuego [...]; para encontrarse con él es preciso rechazar al ángel y dar un puntapié a la musa" (135). Establece Lorca, según el decir de José Martínez, dos reflexiones fundamentales sobre el término: "*el duende es el espíritu de la tierra y el duende no llega si no ve posibilidad de muerte*" (137; cursivas del autor). Según lo explica, la voz del duende es terrenal, es la inspiración de la tierra que se manifiesta en el ser humano, como he señalado, en virtud del grito. La reflexión que emprende en este sentido resulta de lo más sugerente; para él, el duende "es una sabia demencia, consiste en romper las formas sin perderlas interiormente, es una locura sensata, una embriaguez lúcida" (143).

Concluye el capítulo con palabras sobre un término análogo al del duende: el de la *gracia*, que sería el grito no de dolor sino de alegría, mucho más excepcional que aquel, dado que el flamenco expresa, como lo he ya apuntado, la voz de los marginados: "la gracia es [...] la otra cara del duende, la transfiguración de su rostro terrible y desgarrado en un rostro iluminado, sensual y gozoso [...]. *El duende es el dolor de la tierra,*

*la gracia es la sal de la tierra*" (145-146; cursivas del autor); concibe, así, la gracia como un súbito esplendor dentro del padecimiento que el flamenco representa.

El capítulo final, "Patética", es una reflexión en torno al discurso poético del flamenco, una profunda lectura que retoma los argumentos vertidos en los seis capítulos anteriores para proponer una visión desde la propia sensibilidad de lo jondo; de tal manera, establece la necesidad de pasar por alto la consideración clásica de la pasión como opuesta a la razón. El cante jondo, por el contrario, sería una forma de expresión para las pasiones humanas, una forma artística que, por ello, se opone a las aspiraciones del arte clásico, al sentido de la ética, "consecuencia del *ethos* (carácter)"; cabría, en este caso, hablar, como lo indica el título del capítulo, "de una patética, en la que la acción proviene del *pathos* (pasión)" (153). A partir de esta premisa, nos dice, puede entenderse la tendencia de la lírica del flamenco –y habría que decirlo, de muchas coplas en el mundo hispánico– hacia las contradicciones, hacia el *nonsense*, dado que esta poesía no busca primordialmente adaptarse a los cánones de la razón; por el contrario, dice el autor: "el cante jondo nos sugiere que tal vez no hemos venido al mundo para gobernar nuestro destino, sino para sufrirlo y comprenderlo a posteriori desde la pasión" (157).

Esta visión de la poesía y la música tradicionales, situada al margen del idealismo y el racionalismo filosóficos, resulta más que original, pues nos ubica, desde mi punto de vista, en la esfera estética que de suyo corresponde a esta poesía; no por nada, en el prólogo al libro, Félix Grande destaca que este es en realidad "uno de los pocos estudios radicales que ha motivado en más de un siglo esta música radical" (13). Me parece que la profundidad con que José Martínez Hernández aborda el problema de la estética del cante jondo, así como la originalidad de su óptica, hacen de este volumen una obra de importancia para acceder a la poética del flamenco en particular y de mucha de la lírica tradicional hispánica, en general.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Jesús Suárez López, ed. *Folklore de Somiedo. Leyendas, cuentos, tradiciones*. Colaboración de José Manuel Pedrosa. Gijón: Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular / Museo del Pueblo de Asturias / Ayuntamiento de Gijón, 2003; 363 pp.

“Ninguna voz — de ningún prólogo ni de ningún estudio crítico — podrá nunca ponerse a la altura, ni llegar al fondo, y quizás ni siquiera iluminar tenuemente, la magia de las creencias y saberes del pueblo ni el misterio de las palabras de la tradición” (62). Con tales palabras describe Pedrosa la riqueza de este y de cualquier corpus — bien editado — de textos tradicionales.

Jesús Suárez López divide su obra en dos partes: la primera consiste en una introducción en la que explica que el trabajo llevado a cabo forma parte de un proyecto global que, desde 1987, se hace por todo Asturias y cuya finalidad es preparar una serie de ediciones y estudios críticos sobre la tradición oral asturiana. Su principal objetivo es hacer “una actuación urgente para registrar y salvar del olvido un repertorio cultural tradicional ligado a modos de vida del pasado cuyos transmisores tienen una media de edad elevada y por falta de relevo generacional se halla en acelerado proceso de decadencia” (14). También se propone “recuperar para el público en general, y para los estudiosos en particular, una parte representativa del patrimonio oral de la región asturiana, y editarlo con rigor científico, de acuerdo con los criterios y metodologías de análisis de la literatura tradicional que se están realizando en relación con otras tradiciones y en distintos ámbitos culturales” (14). Suárez considera que el trabajo realizado en el concejo de Somiedo constituye un corpus significativo desde los puntos de vista lingüístico, literario, etnológico y antropológico.

A la introducción sigue un estudio de José Manuel Pedrosa titulado “La literatura oral de Somiedo: de lo local a lo universal” (19-62). En estas páginas, Pedrosa califica la obra de Suárez como “el mayor y mejor repertorio de literatura tradicional regional que haya visto la luz en cualquiera de las comunidades autónomas de la península ibérica” (20). El texto de Pedrosa es un riquísimo estudio comparativo entre los textos de Somiedo y versiones de otras tradiciones. De cada género señala elementos en común o divergencias entre las versiones somedanas y otras

versiones procedentes de la Península y de otras tradiciones (hispanica, serbo-croata, asiática, africana, de los indios de Norteamérica, etc.). También revisa versiones similares insertadas y recreadas en textos cultos desde obras de Séneca hasta Camilo José Cela. En varios casos, rastrea el posible origen o fuente de fórmulas y coplas sueltas que aparecen en cuentos y leyendas somedanas y establece vínculos con versiones procedentes de la literatura del Siglo de Oro. Acompaña el trabajo una amplia bibliografía. Sin duda alguna, el trabajo de Pedrosa, preciso y erudito, subraya la importancia de la labor de Suárez, así como el valor literario de los textos somedanos.

La segunda parte del libro está compuesta por el corpus. Antecede a los textos una página en que se explican los criterios de edición. Suárez señala que la colección completa de documentos orales de Somiedo, recogidos entre 1987 y 2000, consta de más de un millar de textos, de los que se seleccionaron 390 como los más representativos y valiosos. La transcripción es completamente fiel al discurso hablado de los informantes sin corregir ni normalizar nada, salvo la puntuación que, como aclara el autor, resulta necesaria para la total comprensión del texto. Se incluyen acepciones de regionalismos y la aclaración del significado de otros términos.

El corpus se divide en los siguientes géneros (después de cada apartado señalo entre paréntesis el número de textos incluidos): I. *Mitos y leyendas*, subdividido en: "El porqué de algunos nombres" (7 textos), "Pueblos desaparecidos" (2), "Mitos y leyendas" (60), "Güercos, aparecidos y fantasmas" (15), "Las brujas y el mal de ojo" (11) y "Relatos sobre el diablo" (13). II. *Cuentos populares*, con los apartados: "Cuentos de matrimonios" (26), "Cuentos de curas" (14), "Cuentos de hombres listos" (12), "Cuentos de hombres tontos" (14), "Cuentos humanos varios" (18), "Cuentos de viejas" (9) y "Cuentos maravillosos" (10). III. *Romances*: "Romancero tradicional" (22), "Romancero religioso" (6), "Romancero burlesco e infantil" (1), "Romancero vulgar tradicionalizado" (4) y "Romancero de ciego" (5). IV. *Oraciones y conjuros*: "Oraciones" (23), "Ensalmos y conjuros" — que en el índice aparece como "Conjuros y cantinelas" — (16). V. *Retahílas, canciones y fórmulas de juego*, con esos mismos tres apartados, que incluyen, respectivamente, 11, 14 y 9 textos. VI. *Enigmas y adivinanzas*, dividido en "Enigmas de tesoros" (8) y "Adivi-

nanzas" (22), y VII. *Refranes, usos y costumbres*: "Refranes sobre el tiempo" (16) y "Usos y costumbres" (15).

La clasificación del corpus no escapa a la casi ineludible trampa que significa clasificar este tipo de material, pues algunos textos o subapartados completos (especialmente de *Mitos y Leyendas* y *Cuentos populares*) pueden incluirse en otros. Sin embargo, el autor es bastante fiel a la definición del género y a sus posibles divisiones, que hace al inicio de cada apartado, apoyándose en bibliografía de Pedrosa. Se trata de breves descripciones de los rasgos característicos de cada género. Suárez es muy claro en su exposición sobre el romance y sus tipos; sin embargo, no ocurre igual con otros géneros, ya que no explica las diferencias entre los apartados: si bien es preciso en sus observaciones a propósito de un género difícil de definir como lo es la leyenda y sus diferencias con el mito, no lo aplica en la división de apartados, pues estos obedecen más bien a los temas. Tampoco se refiere a los tipos de cuentos, como sí lo hace con el Romancero. Aunque bien puede dejar la tarea al lector, se echa en falta algún comentario respecto de ciertas particularidades del corpus. Por ejemplo: sorprende la ausencia de cuentos de animales, ya que es un tipo de cuentos que goza de gran arraigo en la tradición peninsular, como lo prueban distintas recolecciones. En esta misma línea, no deja de llamar la atención que el único ejemplo seleccionado para el apartado "Romancero burlesco e infantil" sea una versión de *La loba parda*.

Como es de esperar en este tipo de publicaciones, Suárez se preocupa por incluir mayor número de textos que de versiones, pues de esta manera ofrece un panorama más completo del riquísimo acervo asturiano. Asimismo, proporciona datos de los informantes, a saber, edad, localidad de origen y fecha de recolección, y queda entendido que todos ellos se dedican o dedicaban a labores del campo y del pastoreo.

Incluye más de treinta fotografías a color, que dan cuenta de la geografía del lugar (la zona montañosa de Cantabria), del tipo de construcciones (casas, refugios para el ganado, lugares de trabajo) de las aldeas que forman el concejo de Somiedo, y de algunos informantes durante las diversas encuestas. Publica también una bibliografía que contiene trece títulos de otras recolecciones y aportaciones sobre el folclor asturiano, un índice de lugares e informantes y un índice de textos.

Después de la lectura de la introducción, del estudio y de los textos, surgen en el lector diversas dudas. Uno se pregunta, por ejemplo, si no habitan en esa región personas menores de sesenta años, ya que la media de edad de los informantes sobrepasa los setenta (aunque hay un informante de 35). O bien, por qué la tradición no ha logrado insertar las suficientes variantes como para adaptarse a modos de vida más modernos, tal como ha ocurrido con innumerables textos en otras tradiciones. Asimismo, cabe la pregunta de si esa “falta de relevo generacional” limita la vigencia del corpus, en el sentido de que un texto es vigente mientras siga cantándose o narrando. ¿Estamos ante un corpus que dentro de veinte o treinta años sólo hallaremos en las colecciones de folclor asturiano o en los libros de Suárez?

Finalmente, hay que decir que Suárez López nos presenta una muestra contundente de la riqueza de la tradición asturiana. Una de las cualidades de esta obra es que el rigor académico o científico con que está hecha no entorpece el deleite de la lectura de los muy variados textos. Aunque, en la introducción, el autor abre su obra a distintas disciplinas (antropología, etnología, lingüística, literatura), el libro regala a los estudiosos de la literatura tradicional un amplísimo campo de trabajo.

MERCEDES ZAVALA GÓMEZ DEL CAMPO

José Manuel Pedrosa y Sebastián Moratalla, ed. *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, Métodos, Textos*. Estudio de José Manuel Pedrosa y coordinación de Sebastián Moratalla. Madrid: Comunidad de Madrid, 2002; 367 pp.

El libro que ahora se reseña es una muestra fehaciente de la gran riqueza oral que existe en los centros urbanos, los cuales, por extraño que parezca y frente a la frialdad y el desarraigo que supone la modernidad, se han convertido en un conglomerado de diversas tradiciones que se han preservado en la memoria colectiva de quienes viven en las ciudades. Cuentos, canciones, romances, trabalenguas, leyendas, juegos, se dejan “escuchar” en *La ciudad oral*, libro que hace tres años patrocinó la Comunidad de Madrid a través de la Consejería de Educación y que es el re-

sultado de un esfuerzo colectivo de profesores y alumnos interesados en la literatura tradicional del sur de la capital española.

Según lo dice en el prólogo Sebastián Moratalla López, este libro surgió de un proyecto que inició el Centro de Apoyo al Profesorado de Leganés, donde se impartió el curso Tradición oral, en los años del 2000 al 2002, a maestros de escuelas primarias y secundarias. El entusiasmo que despertaron las clases y la cantidad de textos tradicionales que recogieron los alumnos en unos cuantos meses, los llevó a publicar esos materiales.

Un gran especialista e infatigable recolector de la literatura tradicional española, José Manuel Pedrosa, fue uno de los profesores del curso. Asesorados y alentados por él, los alumnos decidieron embarcarse en la aventura de publicar los textos que habían obtenido de las entrevistas que realizaron en centros educativos del sur de Madrid, como son Leganés, Fuenlabrada, Getafe, Móstoles, entre otros.

Los materiales reunidos fueron clasificados en ocho géneros de la literatura tradicional: cuentos, leyendas, canciones, juegos, retahílas y fórmulas de rifa; paremias, adivinanzas y acertijos, trabalenguas y oraciones.

Abiertos a temáticas muy conocidas y hasta repetitivas, como podrían ser las leyendas de brujas y fantasmas, los alumnos también incluyeron leyendas de la "güija", un juego de mesa de adivinanzas, muy de moda hace unas cuantas décadas; de locos, como el cortacabezas, el asesino, o bien el que, curiosamente, siempre va acompañado por un perro; de motociclistas y conductores de carreteras, así como de hombres y animales maravillosos y monstruosos, muestra, por cierto, del imaginario colectivo que existe en España, con historias tan extraordinarias como *Las ratas del cementerio*, *El niño salvaje de Soria*, *El cocodrilo de Salamanca* y *El niño pez*.

En la misma sección de leyendas hay un apartado que se ha intitulado "Visiones, apariciones, milagros", donde se han agrupado historias sobre la aparición de algún santo, que los informantes relatan a manera de testimonio, y que se sitúan en diferentes provincias. Vale la pena mencionar que la vida urbana en la que se ven envueltas las personas entrevistadas no ha borrado esas historias, que gozan de una larga tradición popular; casi todas ellas fueron contadas por jóvenes, que a su vez las escucharon de individuos que viven en zonas muy distintas al

sur de Madrid, como son Badajoz, Cáceres, Segovia, Jaén, Ávila y Cantabria.

En el libro también aparecen leyendas etiológicas y topográficas, que explican los orígenes de pueblos, peregrinaciones religiosas, lagos, montañas, ermitas y cerros. Para dar un ejemplo de lo que el lector puede encontrar en esta sección del libro, vale la pena mencionar *El arroyo de la degollada*. La leyenda, proveniente de Villanueva de la Sierra, Cáceres, cuenta la historia de un muchacho que, al regresar a sus tierras después de una prolongada ausencia, encuentra a su novia ya casada con otro hombre. “Tal fue su ira y dolor, que la llevó hasta un arroyo, donde la degolló, tiñéndose el arroyo de color rojo. Es por esto por lo que el riachuelo recibió el nombre: “El Arroyo de la Degollada”.

En la sección de cuentos, que son pocos, el libro incluye chistes, todos ellos caracterizados por su ingenuidad. Hay algunos que establecen un supuesto diálogo por teléfono:

¡¡Ring!!

– ¿Está Consuelo?

– ¡Pues claro! Sin suelo me caigo (135).

Hay chistes de “colmos”:

– ¿Sabes cuál es el colmo de una palmera?

– ¡Que le coman el coco! (136).

O bien, donde los niños se burlan de otros:

Un niño le dice a otro:

– ¿Cómo te llamas?

– Me llamo Bienvenido.

– ¡Anda, como mi felpudo! (136).

y, por supuesto, no podían faltar los chistes crueles:

– ¡Mamá, mamá, en el colegio me llaman peludo!

– ¡Pepe, el perro habla! (136).

Por su número y variedad, el capítulo “Canciones, juegos, retahílas y fórmulas de rifa” no es nada despreciable, pues se ofrecen en ellas desde rimas infantiles (“Rabia, rabiña, / que tengo una piña / con muchos piñones, / y tú no los comes”) y coplas asociadas al juego (“Antón, Antón, / Antón pirulero, / cada cual, cada cual, / que atienda a su juego, / y el que no lo atienda / pagará la prenda”), hasta canciones que suelen entonar los estudiantes en las excursiones. Estas canciones pueden ser circunstanciales, por ejemplo, para contrarrestar el aburrimiento de lento caminar del autobús escolar, enumerando una serie de “mentiras” (“por el mar corren las liebres” y “por el monte las sardinas”); o bien, reflejan el ingenio y el tono jocosos de quienes las cantan:

No he visto tía más guarra  
que la patrona mía;  
me pone por judías  
bolitas de alcanfor,  
y de segundo plato,  
mosquitos trompeteros  
que bailan en el plato  
al son del cucharón... (258)

Los integrantes del curso Tradición oral, autores del libro, también presentan alrededor de cien refranes y adivinanzas. La cantidad es bastante considerable y contrasta con las escasas oraciones que lograron reunir, disparidad que tal vez se explica por el hecho de que la mayoría de sus entrevistados fueron jóvenes y niños y hubo pocos adultos.

Los textos que componen el grueso de *La ciudad oral* van precedidos por un estudio de José Manuel Pedrosa, donde explica conceptos como *literatura oral, popular, folclórica y tradicional*; distingue los diferentes géneros orales que existen en verso y prosa, y hace un recuento histórico de las teorías que tratan la literatura oral. La información que vierte en este estudio introductorio es el resultado de una larga trayectoria de investigación y de experiencia en trabajo de campo, que este joven profesor ha atesorado en su brillante trayectoria académica y que tiene la generosidad de compartir con los demás.

En esta sección, el lector tiene la oportunidad de adquirir, en forma clara y sucinta, elementales herramientas sobre la literatura oral, que no siempre se encuentran a la mano. Más aún, una de sus definiciones ayuda a esclarecer, por ejemplo, cuáles son las diferencias entre leyenda y mito, y por qué no siempre se las puede separar tajantemente. Compara, además, la leyenda con el mito y con el cuento, lo mismo que la leyenda escrita con la que se difunde oralmente. Asimismo, hace un recuento histórico de cada género oral y señala cuáles son los tópicos más característicos que aparecen en cada uno de ellos.

Como estudioso que es de las manifestaciones literarias tradicionales, después del estudio introductorio Pedrosa dedica un capítulo a analizar algunos de los textos que los alumnos de su curso recopilaron. No es, como lo indica, un análisis exhaustivo, pero tiene la cualidad de indicarle al lector aspectos relevantes que merecen ser observados. Tal es el caso de la leyenda de la hijastra que, por no hacerle caso a su madrastra, recibe un castigo. Este relato urbano, que es breve y sin aparente trascendencia, es una versión de un viejísimo tópico folclórico medieval, cuyos referentes bibliográficos han sido localizados.

Asimismo, numerosos son los antecedentes que José Manuel Pedrosa menciona de la leyenda *El cocodrilo de Salamanca*. Nos entera que es tópico muy arraigado en la literatura popular española, donde aparecen como protagonistas no sólo cocodrilos, sino también caimanes y serpientes. Su origen se podría fechar en la Edad Media, en tiempos en que las poblaciones eran atacadas por este tipo de bestias y que después de ser vencidas, se exhibían en los muros de las iglesias y los castillos.

En la parte final del libro se presentan cuatro estudios sobre temas de la literatura tradicional; unos, de tipo general, como el de Pilar Dones de Carvajal, que habla sobre los refranes populares, y otros particulares, como el de las leyendas de fantasmas de Ángel María Antolínez Cuesta. Todos los autores de estos análisis han sido alumnos del curso antes mencionado, que quisieron participar no sólo con la recopilación de materiales, sino también con estudios.

Termina el libro con algunas propuestas didácticas sobre la literatura oral. Sebastián Moratalla López y Mari Cruz Delgado Almansa, quienes colaboran en esta sección, han sido profesores del curso mencionado y

dan algunas luces sobre el trabajo y las características de la tradición oral de niños y jóvenes.

*La ciudad oral* es un buen ejemplo del trabajo colectivo de quienes han experimentado la enorme riqueza de las tradiciones literarias que se difunden oralmente en las ciudades. El libro merece la atención de quienes se dedican al estudio de la literatura oral y, al mismo tiempo, nos recuerda que no sólo en el ámbito rural florecen las tradiciones; también existen en los centros urbanos: sólo hay que saber “escucharlas” para que nos sean reveladas.

ARACELI CAMPOS MORENO

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Antonio Avitia Hernández. *Corridos de la capital*. México: Conaculta, 2000; 249 pp.

La ciudad de México es un lugar emblemático para la historia de la cultura de nuestro país, y es también el espacio en el que se ubica el libro *Corridos de la capital*. Con la lectura de este texto viajamos a caballo, en diligencia, en carro, en metro y hasta en globo aerostático por distintos escenarios de la ciudad; nos enfrentamos con incontables problemas, nos acercamos a diferentes personajes: reyes, virreyes, arzobispos, curas, bandidos, aventureros, criados, hijos ingratos y mujeres de buena y de mala fama, todos ellos protagonistas de esta colección de textos que incluye *itolocas*: composiciones con una métrica que, según nos informa el autor, se basa en el “troqueo” y está formada por una sílaba larga y una breve, musicalidad que sólo encontramos entre los pueblos prehispánicos del Valle de México (17).<sup>1</sup> Avitia Hernández hace notar que los itolocas relatan acontecimientos inspirados en la realidad, igual que los corridos incluidos en este libro. Con respecto a los romances,

---

<sup>1</sup> Ángel María Garibay y Miguel León Portilla recolectaron y tradujeron estos cantares históricos tradicionales que han servido para “preservar entre los nahuas la memoria de su pasado” (véase, del primero, la *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 1992, 478).

sabemos, gracias a estudiosos como Menéndez Pidal, que muchos romances de la Península ibérica fueron importados a América. Bernal Díaz del Castillo, por ejemplo, incluye en su *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* un famoso romance compuesto a partir de los acontecimientos de la Noche Triste:

En Tacuba está Cortés  
con su escuadrón esforzado,  
triste está y muy penoso,  
triste y con gran cuidado,  
una mano en la mejilla  
y la otra en el costado.<sup>2</sup>

Este mismo texto es aprovechado por el investigador como representativo del género. Además, afirma que algunos romances a los que denomina “criollos” combinaron la métrica del romance español con las métricas trocaicas de las lenguas indígenas (29). Entre los romances incluidos en esta colección están el *Romance de Román Castillo*, del que Mercedes Díaz Roig y Aurelio González han dicho, en su *Romancero tradicional de México* (UNAM, 1986), que quizá sea el único romance mexicano compuesto sobre moldes españoles antes de la aparición del corrido, con su particular forma en relación a las estrofas y a la variación de las rimas:

¿Dónde vas Román Castillo,  
dónde vas? ¡Pobre de ti!  
Ya no busques más querellas  
por nuestras damas de aquí (26).

No obstante su título, el libro de Avitia incluye no sólo romances, sino también décimas como el “Susto de las arañas por la quitada del Parián” y la “Entrada del general Santa Anna”. Del corrido hay numerosos ejemplos que representan la síntesis y complejidad de una sociedad heterogénea en transición. Estas composiciones “histórico-narrativas”,

---

<sup>2</sup> México: Porrúa, 1976, 323-324.

como el autor las llama, nos remiten a un periodo que va desde la Colonia hasta finales del siglo XX, a través de una pequeña muestra de un acervo musical de contenido trágico y jocoso, alusivo a la capital.

El autor divide la obra en cuatro partes: "Historiadores cantantes mexicas y coloniales" (15-31); "El siglo de los conflictos" (33-78); "Las canciones de guerra. Facciones que van y vienen" (79-139) y "La democracia fantasma" (141-238).

Entre los ejemplos que integran la primera sección se encuentra el canto tradicional mexica *Fundación de México en 1325*, que remite a la famosa leyenda de la fundación de Tenochtitlan, allá por el año de 1325. En cuanto a las tonadas coloniales, se incluye una serie de cantos ejecutados por una población muy diversa: criollos, mestizos, indígenas, zambos, negros y mulatos, entre otros. Estamos ya en la etapa en que la gran metrópoli se transforma en "La Ciudad de los Palacios" con sus cantares históricos novohispanos, compuestos bajo cánones europeos, acompañados de instrumentos de cuerdas también de origen europeo. Basta citar de aquella época una canción anónima dedicada a Carlos IV, que surge ante el rumor de que vendría a vivir a la Nueva España una vez que había abdicado en favor de su hijo:

Dicen que de gobernante  
no tiene más que el bastón,  
más, le falta de hombre un poco:  
ya lo asusta Napoleón (30).

Tras precipitarse los acontecimientos independentistas, después de tres siglos de dominación española, la situación política de la ciudad se vio inmersa en dictaduras, conjuras, motines, levantamientos, luchas entre conservadores y liberales, amén de invasiones extranjeras. Todos estos acontecimientos dieron rienda suelta a numerosas composiciones musicales, algunas de las cuales integran la segunda parte de este libro. Entre ellas destacan aquellas realizadas en honor a personalidades como Antonio López de Santa Anna y Benito Juárez.

Personajes legendarios, como Chucho *el Roto*, fueron también inmortalizados en composiciones de esta época:

Como a los ricos siempre atacó,  
sus sentimientos eran tan nobles,  
pues el producto de tanto robo  
lo repartía entre los pobres (54).

También los descubrimientos y adelantos científicos y técnicos que revolucionaron y cambiaron el panorama de la vida cotidiana de entonces sirvieron de inspiración a los compositores. Tal es el caso de la invención de los tranvías y la bombilla eléctrica:

Huyó la luz tenebrosa  
de noches de obscuridad,  
pues la luz esplendorosa  
con gran electricidad  
destacará más hermosa (56).

Por otro lado, sucesos muy sonados —según nos informa Avitia Hernández— quedaron plasmados en estas canciones. Así, el baile de la calle de La Paz, ocurrido el 20 de noviembre de 1901 (a partir del cual el número 41 se aplicó a los homosexuales), o bien los vuelos en globo que don Joaquín de la Cantolla y Rico, uno de los “pioneros de la aerostática nacional”, solía llevar a cabo en la ciudad de México:

El domingo se promete  
llegar al centro del Sol,  
y llegará hasta La Gloria  
si no se vuelve carbón (68).

Cabe mencionar que de este personaje también se hicieron caricaturas y zarzuelas.

La Revolución mexicana, Francisco I. Madero, La Decena Trágica, Emiliano Zapata, Venustiano Carranza, El Tigre de Santa Julia, La Banda del Automóvil Gris, entre otros, son temas y personajes que inspiraron a los compositores de corridos de las primeras décadas del siglo XX. Las composiciones de esta época, catalogadas por el investigador como “crónicas políticas y guerreras”, son las que se incluyen en la tercera sección de *Corridos de la capital*:

Señores tengan presente  
 lo que les voy a contar,  
 que el viernes siete de mayo  
 se tomó la capital (116).

Señores tengan presente,  
 lo que les voy a cantar,  
 sobre esa banda de gente,  
 que asalta la capital (102).

La cuarta parte, denominada “La democracia fantasma”, reúne corridos posteriores a la lucha armada, cuya temática, según la expone Avitia, nos remite a “los excesos y abusos de poder, las rebeliones civiles y militares contra el gobierno, las represiones a los intentos de democratización, el autoritarismo de los gobernantes, etcétera” (141). También se incluyen ejemplos que relatan sucesos de gran importancia, como lo fue la expropiación petrolera, y en general tragedias o hechos significativos que quedaron fijos en la memoria de los que cuentan cantando. Son numerosos los personajes centrales de los corridos de este apartado: políticos como Francisco Serrano y Álvaro Obregón, cristeros como León Toral y la madre Conchita, delincuentes como el estrangulador veracruzano conocido como Goyo Cárdenas:

Niñas que van a la escuela;  
 que les sirva de lección:  
 no se fijen en cualquiera  
 sólo son su perdición (200).

Obreros y huelguistas aparecen también en los corridos, inmersos en catástrofes, marchas, manifestaciones, atentados, paros laborales. Las vidas de algunos artistas famosos marcados por la tragedia fueron asimismo objeto de diversas composiciones. Así, la cantante Lucha Reyes, quien víctima de una profunda depresión se suicidó el 24 de junio de 1944, tiene un lugar en estas páginas:

Las cosas buenas se van,  
 no duran toda la vida;

pero el pueblo mexicano,  
Luchita, nunca te olvida (202).

No podían faltar en esta recopilación los corridos sobre los ídolos nacionales Jorge Negrete y Pedro Infante:

En lo más alto pusiste  
nuestro cine nacional,  
pues tú nos abandonaste,  
pero serás inmortal (209).

El temblor del '57 y el temblor del '85, y en medio de estas dos tragedias, San Juanico:

¡Ay, San Juan Ixhuatepec,  
con qué tristeza te canto:  
tu gente humilde murió  
con mucho dolor y espanto! (234).

Culmina el libro con un corrido inspirado en un acontecimiento que sacudió a la comunidad universitaria y al país en 1999, con el corrido "Barnés y la huelga en la UNAM". Con todo esto, podemos afirmar que una parte de nosotros está presente en esta recopilación de textos. Las historias que cuentan muchas de ellos las conocemos en México por los libros, o las hemos visto muchas veces en códices, pinturas, grabados, fotografías o películas, además de haberlas escuchado en estas emotivas o dolorosas expresiones populares "histórico narrativas".

MARÍA TERESA RUIZ GARCÍA  
Escuela Nacional Preparatoria, UNAM

Chet van Duzer. *Floating Islands: A Global Bibliography, with an Edition and Translation of G. C. Munz's "Exercitatio academica de insulis natantibus" (1711)*. Los Altos Hills, California: Cantor Press, 2004; 400 pp.

Las islas flotantes, reales o imaginadas, auténticas o soñadas, son una materia caprichosa (tan caprichosa como su propia naturaleza) para edificar un libro. Sobre todo si el libro es, en realidad, una bibliografía metódica, sistemática, implacable, además de comentada y justificada, sobre tan peregrino (nunca mejor dicho) fenómeno. *Floating Islands*, el libro de Chet Van Duzer, es eso: una asombrosa y detallada bibliografía, que integra más de 1500 entradas en 20 lenguas diferentes, acerca de islas que aparecen y desaparecen de la vista, que se acercan y se alejan, que se asoman, se instalan o se esfuman del horizonte y de la imaginación de los humanos. Aunque es casi inevitable que la lectura de un elenco bibliográfico cause tedio, incluso al más interesado de los lectores, esta bibliografía genera más bien sorpresa, asombro. Resulta casi inimaginable que puedan existir tantos libros, tantos artículos, tantos acercamientos como los que cataloga Van Duzer a una materia tan llamativamente específica como es la de las islas flotantes. Aunque más inimaginable resulta aún imaginar que alguien haya podido pasar años de su vida persiguiendo, devorando y digiriendo tal bibliografía.

En estas páginas, Chet Van Duzer se nos revela como una especie de Capitán Ahab obsesivo perseguidor de islas flotantes, aunque más afortunado que el delirante marino, porque ha sobrevivido — como Ismael, afortunadamente — para contarlo en este libro. Por cierto, que también en *Moby Dick* hay alguna alusión indirecta (no documentada en el libro de Van Duzer) a islas flotantes: “Y después, los mares salvajes y distantes donde el monstruo hacía rodar su masa, gigantesca como una isla”.<sup>1</sup>

El libro de Chet Van Duzer es un prodigio en sí mismo, y no sólo por el hecho de que persigue, documenta y razona sobre ¿realidades? (¿o imaginaciones?) tan escurridizas como son las islas flotantes. Atesora, organiza, describe, discrimina, filtra muchísimas entradas de libros y de artículos, escritos en muchas lenguas, en torno a su tema central. Todo

---

<sup>1</sup> Herman Melville. *Moby Dick*. Trad. E. Pezzoni. Madrid: Debate, 2001, 34.

lo que rodea las islas flotantes le interesa: cómo se forman, por qué, su evolución, sus trayectorias, cuál es su ecología y su estacionalidad, su flora, su fauna, su población, su relación con los humanos, la posibilidad de que sean controladas o dirigidas, su carácter o sus elementos naturales, artificiales, leyendísticos o ficticios, los relatos y descripciones a que han dado lugar, desde la Antigüedad más remota hasta los albores del siglo XXI en que vivimos... Las viejas fuentes griegas y latinas se dan la mano, en la ingente bibliografía reunida por Van Duzer, con las referencias — convenientemente filtradas — sacadas de Internet... Juegos de referencias cruzadas, impresionantemente minuciosos índices temáticos y geográficos, 24 grabados antiguos y fotografías en color con asombrosos documentos gráficos de islas flotantes del Reino Unido, Congo, México, Japón, Turquía, Islandia, Italia, Fiji, Estados Unidos, India, Rumania, Argentina, Australia, Alemania, Perú.

El volumen se halla, además, encabezado por una escrupulosísima, anotada y muy hermosa traducción, del latín al inglés, de una vieja tesis (1711) de G. C. Munz acerca “de insulis natantibus”, que nos permite apreciar las claves de una cuestión que apasionó a tantos historiadores y geógrafos justo en una época en que la imaginación y la fantasía, la mentalidad crédula e irracional premoderna y los incipientes avances de las pujantes ciencias positivas estaban cambiando la visión que los seres humanos tenían del mundo y de sus más sorprendentes visiones y expresiones.

Lo mejor que se puede decir de *Floating Islands* es que incorpora un mito viejo y universal, pero inquietantemente ambiguo y escurridizo, al olimpo de la más contrastada historia, de las más finamente descritas geografías, de las mejor estudiadas fabulaciones y creencias. Si cada realidad, si cada mito, si cada fabulación, de las que genera, transmite e intercambia el ser humano, fuesen objeto de una prospección como esta, bien podríamos estar seguros de que llegaríamos a contar con un atlas casi perfecto de la imaginación y de la cultura de los hombres.

Naturalmente, gracias a una plantilla como esta, a unos cimientos tan sistemáticos y organizados, será más fácil, a partir de ahora, ir incorporando nuevas fichas, nuevos hallazgos, al intrincado panorama de las islas flotantes cuyas vigas maestras ha instalado Van Duzer. Podrán, seguramente, añadirse referencias que no están en el libro, como los

párrafos que a la cuestión dedicó el ya clásico Edward B. Tylor en sus *Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilisation*,<sup>2</sup> o el no menos clásico Roger Caillois en su fascinante *Mitología del pulpo* (Caracas: Monte Ávila, 1976). Alejandro Guichot y Sierra, un clásico de la etnografía española de finales del XIX y comienzos del XX anotó, en sus *Supersticiones populares andaluzas*, núm. 309,<sup>3</sup> un rápido apunte que afirma que “en Canarias se ve una isla, llamada de San Morondón, a la cual nadie ha podido acercarse, pues, si se intenta hacerlo, la isla se aleja cada vez más”. A la misma imaginaria isla hace referencia Rafael Argullol, uno de los filósofos más arriesgadamente actuales de la España actual, cuando en su libro de aforismos *El cazador de instantes (Cuaderno de travesía 1990-1995)*, dice que “la leyenda nos habla de unas islas en el océano Atlántico que sólo podían ser observadas desde lejos, resultando invisibles si las naves trataban de acercarse a ellas. Lo que no nos dice la leyenda es que estas islas están habitadas por nuestros sueños de perfección”.<sup>4</sup>

Si estos nuevos apuntes se han quedado prendidos en nuestra atención y en nuestras notas, si adquieren, cuando los leemos y destacamos de sus fuentes, el valor que a partir de ahora ya podemos otorgar a las leyendas acerca de islas flotantes, es porque Chet Van Duzer nos ha advertido, en este libro modélico y admirable, de su importancia, de su belleza, de su originalidad.

JOSÉ MANUEL PEDROSA  
Universidad de Alcalá

---

<sup>2</sup> Hay reedición de P. Bohanan en The University of Chicago Press, 1964.

<sup>3</sup> Hay reedición de S. Rodríguez Becerra, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1986.

<sup>4</sup> Barcelona: Destino, reed. 2002, 143.

Luis Díaz G. Viana. *El regreso de los lobos. La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC, 2003; 211 pp.

El antropólogo y especialista en folclor Luis Díaz Viana estudia en este volumen uno de los aspectos controvertidos de la relación entre la cultura popular y las nuevas tecnologías, como lo expresa en el Prólogo:

Este trabajo intenta ofrecer una visión, en gran medida, inédita sobre las preguntas y respuestas que, a través de los mismos vehículos que sirven para “globalizarnos” – como internet –, se están formulando, desde las culturas populares, a los problemas de la “era de la globalización” (15).

El libro, complejo por la variedad de temas que trata, está dividido en dos partes. La primera se titula “Introducción al nuevo panorama de la cultura popular. Un intento de tratado sobre viejas y nuevas confusiones”, donde principalmente se expone cómo han entrado en el medio rural de España las nuevas tecnologías, conviviendo con rituales y fiestas inmemoriales. Asimismo, se muestra cómo muchas veces a través de Internet, un espacio semicontrolado, la inventiva popular se crea y se propicia. Ello comprueba que el mismo medio de comunicación tanto sirve para el dominio como para la creación.

Además, Díaz Viana comenta que, debido a modelos económicos, se produce una reinvencción de los lugares. Por ejemplo, todo el negocio que se genera alrededor del turismo rural, el cual, en casos extremos, vuelve museos a los pueblos y excluye a quienes han construido la herencia. Un caso paradigmático son los juegos olímpicos de Sydney, donde la inauguración se hizo con motivos aborígenes, aborígenes que eran representados como pueblos primitivos; sin embargo los aborígenes, que iban vestidos modernamente, estaban afuera del estadio protestando por las malas condiciones de vida. Lo anterior demuestra que no interesa el pueblo o los procesos por los que crean sus tradiciones, sino los productos en sí.

A pesar de lo anterior, la cultura popular es menos frágil de lo que muchos han supuesto y no ha desaparecido por efecto de los medios de comunicación, sino que el mismo poder de multiplicación ha servido para perpetuarla. De acuerdo con Díaz Viana,

lo popular —en efecto— parece estar en el centro del problema, es el eje de las transformaciones que se van produciendo o sobre el que estas se producen. Porque las culturas populares constituyen en sí un campo privilegiado para contemplar todos los factores y procesos que actúan dentro de una cultura (67).

No es la primera vez que la cultura popular se enfrenta a cambios tecnológicos importantes, ya que un proceso similar ocurrió al final de la Edad Media con la invención de la imprenta y ha sobrevivido, se ha transformado y se ha perpetuado hasta ahora.

La segunda parte del libro, denominada “La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización”, ejemplifica con varios casos cómo la cultura popular goza de buena salud. Ejemplo de ello son las diferentes leyendas urbanas que surgen a raíz de los cambios culturales, como la de que la carne del Mc Donald’s es de ratas o la de la “rata del Ganges”, según la cual una pareja compra en un país exótico un perrito y luego resulta que no es tal, sino una rata. De hecho, afirma el estudioso, “el folklore actual está en todas y ninguna parte. Es relato oral, e-mail y noticia que sale en los periódicos” (89).

Díaz Viana recalca que el antropólogo debe hablar desde un “no lugar”, fuera de la esfera del poder para ejercer la libertad y la crítica. Opiniones que recuerdan en algún momento las discusiones en los años setenta y ochenta sobre la responsabilidad que tenían los intelectuales en los cambios sociales.

La globalización no ha resultado, como se temía, homogeneizante, sino más bien ha sido reforzadora de la “glocalización”, es decir, ha sido una relocalización de lo global. De hecho, esto sugiere que la capacidad creadora de la gente continúa a pesar de los medios masivos. Y Díaz Viana propone que el objeto de estudio debe ser el folclor, pero

ese otro folklore, que tiene que ver con la capacidad de crear. [...] La cultura popular como estrategia —también— para escapar de las imposiciones, para seguir haciendo “lo que nos da la gana”, para engañar las normas de lo establecido. Se trata de esa vaga pero cierta posibilidad que tenemos todos de resistir e inventar. De un folklore al que no se puede aprensar en vitrina porque nunca se rinde ni pierde su utilidad. El folklore que jamás muere (133).

En los últimos dos capítulos el investigador muestra las repuestas culturales concretas a la globalización. El capítulo tres, que da nombre al libro, se llama “El regreso de los lobos: una cibermetáfora sobre la naturaleza y cultura”. Se basa en un relato sobre un muchacho llamado Jeras, que recoge un lobezno y lo cría hasta que se vuelve un hermoso lobo. Todos le advertían a Jeras que tuviera cuidado, porque algún día podría ser peligroso. Y un día de invierno, que tuvo que salir Jeras, dejó al lobo encerrado. Sin embargo, el lobo se escapó, y cuando Jeras miró hacia la cima del monte vio que su perro venía a su encuentro. Jeras tuvo miedo. De pronto se oyeron aullidos de lobos, y el lobo de Jeras no resistió el llamado de los suyos; más bien se unió a la jauría y atacó a Jeras, quien corrió hasta su refugio. El perro desapareció durante días. Cuando regresó, Jeras lo ahorcó.

La idea que subyace en la leyenda es aquella ya muy difundida de

que la naturaleza vence a la cultura, de que el lobo —en cuanto animal fiero y asesino— nunca dejará de ser lobo, que lo salvaje predominará en él (y en nosotros), en la medida que el lobo funciona en estos relatos como metáfora del propio hombre sobre lo civilizado (151).

A lo largo del capítulo Díaz Viana compara este cuento con otros que se basan en la misma idea, como el recogido por Aurelio Espinosa que se llama “El lobo malo”. Este motivo también ha sido muy popular desde tiempos antiguos y se encuentra en el *Calila e Dymna*, en las *Fábulas* de Esopo, en el *Libro de buen amor*, etcétera.

El cuarto capítulo, titulado “El animal que vino de fuera o la mascota engañosa: miedos de ida y vuelta ante las nuevas ‘invasiones’”, estudia cómo las leyendas también sirven para expresar miedos ante “lo otro” o “el otro”, sobre todo las leyendas generadas como resultado de las migraciones actuales.

Por un lado, en las naciones más débiles o en desarrollo en épocas de crisis surgen historias sobre *vampiros* o *chupacabras*, que absorben la sangre de sus víctimas; mientras que en las naciones desarrolladas, donde la inmigración es masiva, se multiplican las leyendas “sobre perros exóticos que acaban mostrándose agresivos y peligrosos” (166). Todos estos miedos son producto de la globalización. Esta da lugar, por una parte, a

la decepción de aquellos que creyeron en el futuro ofrecido por las grandes compañías que hoy están en recesión y los han despedido, y, por otra, la desigualdad generada por el modelo neoliberal entre países ricos y pobres, la cual promueve la migración clandestina de mano de obra barata.

El antropólogo concluye que tanto en la historia del lobo de Jeras como en la leyenda del “perro exótico” subyace el mismo problema: “el riesgo que supone y acarrea para el individuo y la colectividad traer algo salvaje – o ignoto – a casa” (178).

Finalmente, en el capítulo 5, “Programándonos para el conflicto: consecuencias socioculturales de la globalización”, destaca el investigador la importancia de la antropología como la disciplina fundamental para comprender los cambios y evitar los conflictos. La define como una disciplina intersticial que debe tener en cuenta la relación entre lo biológico y lo no biológico. Además, los antropólogos deben tomar posición ante la realidad y ayudar a conformar el futuro del hombre.

Una de las actividades que podrían realizarse para conocer mejor el impacto cultural de los diferentes problemas es el estudio de las leyendas, que resultaría en un conocimiento de los temores y las preocupaciones de la gente de las diferentes regiones.

Además, Díaz Viana define de manera muy elocuente el objetivo de la antropología en estos momentos:

Se trata de conseguir la redefinición de conceptos básicos que, al trascender a otros campos de articulación de lo político y social, puedan producir la evolución o transformación de lo humano que actualmente se necesita. La articulación de este proceso transformador iría de la cultura a la educación y de ambas a lo jurídico, pues las leyes se construyen sobre conceptos inevitablemente culturales. Y las leyes sí cambian – o pueden cambiar – el mundo (205).

A lo largo del libro Luis Díaz Viana logra plantear problemas inquietantes, que necesariamente requieren una reflexión también desde otras disciplinas, donde la cultura popular y sus manifestaciones son el eje transformador del mundo. Es un libro muy lúcido, ameno y esencial

para cualquier lector, pero sobre todo para aquellos que estudiamos la literatura popular.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Hermann Herlinghaus, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002; 386 pp.

Los artículos de este libro fueron escritos en su mayoría por académicos de universidades latinoamericanas (Colombia, Puerto Rico, Argentina, México, Uruguay), europeas (Alemania, Inglaterra) y estadounidenses (Pittsburg); pero también aparecen en él algunos textos escritos por guionistas de televisión latinoamericanos o por analistas de la cultura popular ajenos al ámbito académico, como Carlos Monsiváis. Quizás esta configuración, relativa a los perfiles de los autores que participan en el volumen, sea un correlato del proyecto conceptual que este encarna. Pues, en efecto, esta compilación de textos diversos tiene como objetivo la articulación de dos ejes discursivos, o mejor dicho socioculturales, en apariencia inconciliables: el primero es relativo a aquello que, siguiendo a Peter Brooks, Hermann Herlinghaus denomina “lo melodramático”, es decir, esa región discursiva omnipresente en las sociedades latinoamericanas, a la que sin embargo el discurso analítico y filosófico, que es el segundo de los ejes mencionados, no mira sino con el desprecio propio de su “distancia trágica”. Este libro resulta, pues, de una voluntad explícita de alejarse de esa visión del saber que hace del “sujeto especulativo” un ente sumido en la tristeza de su propia conciencia trágica, para acercarlo al terreno de la heterogeneidad de los imaginarios populares modernos, en los que, sostiene Herlinghaus, “narrando o imaginando narrativamente, se atraviesan, ocupan y desocupan distintos terrenos simbólicos” (40). La narratividad recogida por el melodrama, que es un “modo performativo y narrativo de ‘oralidad moderna’”, esto es, un “modo narrativo que se ubica en los márgenes de los saberes codificados como orden de discurso” (47), da cuenta de formas de experiencia colec-

tiva que difieren profundamente del “dictum hegeliano” (de persistente efecto en los espacios académicos) al que Herlinghaus se refiere en estos términos:

Se trata de la imagen de un conflicto trágico entre el principio de la justicia pública de la sociedad burguesa y (el anhelo de) la realización “autónoma” del sujeto moderno. O sea, la liberación del individuo como sujeto autorreflexivo [que] se tropezaría con el nuevo “fatum” de la ley ciudadana en que se afianzan la “no reflexividad” y el “poder” de la masa (13).

Y es que la apuesta conceptual que aquí se plantea tiende a revalorar el rol ético y democratizador que pueden tener los “intelectuales”, en particular desde el punto de vista de la naturaleza de su vínculo con otras esferas de la cultura, como aquellas designadas por términos como *popular* o *de masas*. Frente a la mirada “apocalíptica” a la que ya se ha referido Umberto Eco<sup>1</sup> y que burdamente podemos inscribir en el linaje de pensadores como Adorno, este libro reivindica una herencia que intenta realizar una “historización materialista”, con el fin de detectar e identificar los heterogéneos estratos culturales subconscientes (populares), así como las dinámicas afectivas y políticamente pertinentes que los anudan con la esfera de la hegemonía cultural. Es en este sentido que:

Novela popular y melodrama contribuyen a hacer comprensibles, a partir de Gramsci, que para una “reforma espiritual y moral” moderna no basta la nacionalización de las esferas públicas desde el discurso abstracto y letrado, sino [que] se necesita reformular “las relaciones entre arte, vida y lengua” en profundidad, trabajar en la creación de estéticas populares intelectualmente legítimas para poder reorganizar democráticamente las relaciones entre nación y educación, entre técnica, comunicación de masas y moral ciudadana, entre sociedad y comunidades (32).

La importancia del melodrama como noción heurística, es decir, su valor en tanto clave de una hermenéutica de la cultura, proviene preci-

---

<sup>1</sup> *Apocalípticos e integrados*, trad. A. Boglar. Barcelona: Lumen, 1975.

samente de una ampliación, operada primeramente por Peter Brooks y posteriormente retomada por los autores de este volumen, en la que el “melodrama” se ve transformado en “imaginación melodramática”; ampliación por la que “lo melodramático” deja de ser un esquema genérico o argumental, o bien una simple cualidad performativa, y se convierte en una matriz simbólica, en un auténtico sustrato cultural. Este último, al que Brooks se refiere en términos de “lo moral oculto”, da cuenta de una pervivencia, de una conexión subrepticia entre esquemas antropológicos y mitológicos en los que perduran esquemas de organización de la existencia cotidiana ajenos a los que propone el racionalismo moderno; una pervivencia que implica y explica dos nociones que aparecen en el título y que sustentan el entramado conceptual al que he hecho referencia: anacronismo y heterogeneidad.

Aquí el anacronismo no se refiere a un “atraso” cultural ni a una impertinencia historiográfica, sino a una geología cultural, similar a la que describe Raymond Williams,<sup>2</sup> en la que las viejas creencias ancladas en la colectividad se metamorfosean sin desaparecer del todo, fundiéndose con formas de expresión que permanecen al margen de las formas legítimas del discurso social, y que en el caso particular del melodrama corresponden a una “teatralización”, a un “desorden lingüístico”, marcado por una desmesura en la intensidad de los afectos, o a determinados mecanismos de repetición. Es una geología conflictiva, en la que las prácticas y creencias colectivas, en particular de los grupos “subalternos”, mantienen complejas relaciones con las fuentes de legitimación y de hegemonía cultural, adoptando, adaptando y reformando, las más de las veces de manera no consciente, diferentes elementos que circulan en el ámbito de aquello que Lotman llamara la “semiósfera”.<sup>3</sup> De hecho, se puede decir que una de las principales metamorfosis aquí referidas es aquella que hace de la cultura popular, entendida como cultura tradicional, una cultura de masas, en la que los relatos y las voces por los que se expresan las problemáticas que dan sentido a la colectividad se vuelven inseparables de los formatos y los soportes propios de los *mass me-*

---

<sup>2</sup> *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

<sup>3</sup> *La semiósfera. Semiótica de la cultura y del texto*. Trad. Desiderio Navarro. Madrid: Cátedra, 1996.

*dia*. En ese sentido, cabe señalar el énfasis puesto por los autores de este libro en el carácter narrativo e inacabado de las manifestaciones melodramáticas, las cuales se oponen, precisamente por su carácter narrativo, al *discurso* —en una acepción foucaultiana—, que por su parte tendería “a la codificación, especialización e institucionalización” (40). Y es por ello que la noción de *intermedialidad* es una clave para la comprensión de las cartografías de esta heterogénea geología cultural.

Si bien la intermedialidad tiene un parentesco con la noción de “intertextualidad”, aquella busca ser más amplia que esta, pues no sólo da cuenta del entrecruzamiento y de la coexistencia, al interior de un texto, de elementos “ajenos”, ya sea del mismo o de otros medios, sino que se refiere esencialmente a “una relación mediático-conceptual que [...] hace imposible ubicar una obra o una expresión llanamente en las lógicas de un solo medio” (39). La heterogeneidad que de allí resulta no es una simple “hibridación” discursiva; es una “interculturalidad conflictiva” por la cual las estratificaciones hegemónicas del discurso tienden a verse desestabilizadas y por la cual irrumpe un “excedente” no-discursivo que da testimonio de la existencia de “imaginarios de vida y acción” que permiten a las clases subalternas un acceso negociado a la esfera del discurso regido por los códigos de la “ciudad letrada”. Lo cual es magníficamente ejemplificado por Rosana Reguillo, quien en su artículo “Épica contra melodrama. Relatos de santos y demonios en el ‘anacronismo’ latinoamericano” muestra de qué manera los formatos melodramáticos fueron, y siguen siendo, un instrumento de negociación colectiva —es decir, de expresión, comprensión y problematización—, frente a los intensos procesos de modernización y de consolidación del Estado nación (o frente a su actual “desbaratamiento”); y la manera por la cual, por ejemplo, el imaginario nacional que el Estado liberal buscaba constituir a través de múltiples medios, como el del “nuevo cuerpo mestizo rompiendo cadenas” promovido por un cierto muralismo, tiene un correlato en la imagen del cuerpo sufriente que despliega, según códigos simétricos —aunque opuestos—, a los que posteriormente inmortalizará el cine de la “época de oro”, la historieta *Vidas ejemplares*, publicada por una editorial de la Compañía de Jesús.

Así, mientras el “campo letrado” se distribuía en torno al debate “nacionalismo *vs.* cosmopolitismo”, los imaginarios populares negociaban

con las nuevas situaciones propiciadas por el proceso de ruptura (modernización) que presidía el Estado; proceso estructurado, cabe señalar, según una marcada polaridad entre las pautas promovidas por el Estado y el modelo social católico, de amplísimo impacto entre las clases populares (es decir, esa multitud que supuestamente debía concebirse en términos de ciudadanía); como dice Reguillo:

En otras palabras, el concepto emergente de ciudadanía en la consolidación del Estado nación latinoamericano, va a implicar nuevos y complejos aprendizajes para una población poco habituada a pensarse como sujeto de derechos y obligaciones (constitutivo de la nación letrada), dominada por la idea de fatalidad (piedra angular de la nación religiosa), donde nada resulta tan natural que el mundo de relaciones que se imponen y preexisten al individuo. La tensión que se deriva del nuevo pacto social encuentra entonces en el melodrama cinematográfico una forma de narrar el doloroso declive de fuentes nutricias de sentido como la familia, la religión, la comunidad, el destino de clase y, el desdibujamiento de las categorías tradicionales para “ser socialmente”. De maneras complejas y tortuosas, esto empata con la narrativa de las *Vidas ejemplares* (91).

Aunque quizás haya que señalar, sin que ello signifique restar pertinencia a este análisis, que el enunciado sintético de Reguillo traiciona ligeramente su propio itinerario, dado que sitúa como motor social a conceptos de la teoría política (“ciudadanía”, “pacto social”), siendo que en realidad la negociación se opera en el plano de un sinfín de prácticas, mediante las cuales un grupo hegemónico (en este caso el Estado laico liberal) busca implementar su proyecto, o mediante las cuales la colectividad opera otros tantos desplazamientos y “descentramientos” en relación con dichas estrategias, por medio de los procesos de “recepción” –o, podríamos arriesgar, de “consumo”. Dicho de otra manera, después de hacer un interesante análisis de los cruces simbólicos a través de los cuales se estructura una nueva vivencia colectiva del cuerpo, los afectos y la ley que delimita los contornos de su ejercicio posible, la autora cede ante el automatismo de otorgar a ciertos ejes discursivos “hegemónicos” (como lo son las abstractas nociones de “ciudadanía” o de “pacto social”) el lugar prominente del motor del cambio social; pues si bien estas

nociones pueden, en cuanto tales, jugar un papel importante en el proceso social, esto es sólo en la medida en la que ellas mismas están inmersas en un espacio de interacción simbólica y sujetas a apropiaciones, transformaciones y deformaciones múltiples por parte de la colectividad.

Resulta muy sugerente el postulado según el cual el melodrama es una matriz común para aquellos relatos, en apariencia antagonicos (tales como las *Vidas ejemplares* o la historiografía nacionalista), que intentan dar forma al espacio simbólico e influenciar las creencias, conductas y reacciones de una colectividad convertida en "público". Lo que, con el lenguaje que le es característico y con matices propios, también Monsiváis expresa en su artículo "El melodrama: 'No te vayas, mi amor, que es inmoral llorar a solas'":

Sin cesar, los hechos históricos reales devienen episodios donde lo ocurrido se reelabora en función del juego de sorpresas del melodrama. Los ciudadanos, los patriotas, los nacionalistas, los simples estudiantes de la primaria y la secundaria, se convencen de lo siguiente (con otras palabras): la Historia es la serie interminable cuyos resultados se captan más adecuadamente a través de la emoción. Y a los grandes acontecimientos se les suele fijar la óptica melodramática. Si en las revueltas y las revoluciones los seres humanos son "hojas en la tormenta", la visión más difundida de las naciones alterna las mitologías del impulso con los sacudimientos graves. Y el determinismo se desplaza de lo público a lo íntimo. "Si a mi país le ha ido como le ha ido, ¿por qué a mí no?" (109).

Pero, como ya se ha dicho, la matriz melodramática no se limita a una expresión argumental, visible en los relatos fundacionales que intentan conformar un imaginario común de la nación; su carácter intermedial se prolonga esencialmente en la reconfiguración incesante de las identidades "globalizadas", que son, según dice Martín-Barbero,

culturas que se hallan ligadas a sensibilidades e identidades nuevas: de temporalidades menos "largas" y más precarias, dotadas de una gran plasticidad para amalgamar ingredientes que provienen de mundos culturales diversos, y por lo tanto atravesadas por discontinuidades en las que conviven gestos atávicos, residuos modernistas y vacíos postmodernos (177).

Culturas que dependen cada vez menos de las cartografías imaginarias y de las territorialidades propuestas por la nación y que en el caso específico de las sociedades latinoamericanas dan testimonio de la compenetración entre dos tipos de oralidad a los que Martín-Barbero llama, respectivamente, “oralidad primaria”, es decir, aquella que “perdura como experiencia cultural primaria de las mayorías”, y “oralidad secundaria”, tejida y organizada por las “gramáticas tecnoperceptivas de la visualidad electrónica” (177), que son agentes centrales del “desanclaje” espacio-temporal del que hablan autores como Giddens o Virilio. La intermedialidad melodramática se insinúa así como una urdimbre simbólica que, al ser descrita y desbrozada, puede crear un marco de inteligibilidad heterogéneo, no dualista, que sirva para explicar los fenómenos ligados al necesario desfase cultural que ha implicado el proceso modernizador en nuestro subcontinente, tanto en su fase temprana, como en sus postrimerías postmodernas; lo cual significa, también, identificar los instrumentos de los que la gente se dota para interactuar con los productores hegemónicos del discurso, creando, de esa manera, herramientas conceptuales que puedan abrir un boquete en la soledad trágica de esos peculiares agentes de la mediación simbólica que son los “intelectuales”, para que coadyuven a la democratización de los flujos simbólicos lejos del esquema “apocalípticos *vs.* integrados”.

RODRIGO GARCÍA DE LA SIENRA  
Instituto de Investigaciones en Educación  
Universidad de Guanajuato

*Revista de Literaturas Populares*

año V, número 2, editada por la Secretaría de Extensión Académica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de imprimir en marzo de 2006 en los talleres de Grupo Edición, S. A. de C. V., Xochicalco 619, Col. Vértiz-Narvarte, México, D. F. El tiraje consta de quinientos ejemplares.