

Eva Silvia Capelli y Josefa Zamudio de Predan, comp. *Lírica tradicional europea*. Buenos Aires: Universidad Nacional del Sur, 1999; 168 pp.

En este volumen se estudian aspectos de la lírica tradicional hispánica, francesa e inglesa, en textos anónimos y de autor. Lo comprenden siete artículos en torno al estudio de la forma lírica tradicional en la Edad Media y el Renacimiento, resultado de dos proyectos de investigación llevados a cabo en el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, dirigidos primero por Josefa Zamudio de Predan y después por Eva Silvia Capelli, ambas, compiladoras del libro.

A lo largo del primer artículo, cuyo título es “Recreación de la lírica popular en las comedias de Lope de Vega”, María Julia Bras lleva a cabo dos tareas específicas: por un lado, examinar las maneras que Lope tiene de incluir cantares de tipo popular en sus comedias, y, por otro, identificar los procedimientos de la lírica tradicional que imita. Del análisis resulta un acercamiento a la función de este tipo de lírica dentro del discurso dramático de Lope. Aunque circunscrito a siete comedias, este es un estudio que se podría sumar a los dedicados a explorar y desentrañar los procesos que llevaron a Lope a combinar su talento, atemperado por su formación literaria, y el uso de recursos propios de la lírica de tipo popular.¹ Las comedias que analiza María Julia Bras son: *Peribáñez y el comendador de Ocaña*; *El acero de Madrid*; *Más valéis vos, Antona*; *Por la puente, Juana*; *Con su pan se lo coma*; *El despertar a quien duerme* y *La hermosura aborrecida*, todas con una importante presencia de cantares. La investigadora nos muestra con ejemplos de estas comedias que Lope usa

¹ Cito dos trabajos que tratan este segundo tema, si bien desde distintos enfoques y propósitos: Margit Frenk. “Lope, poeta popular”. En *Nuevos estudios sobre lírica antigua*. México: FCE (en prensa), y José Ma. Alín y María Begoña Barrio Alonso. *Cancionero teatral de Lope de Vega*. Londres: Támesis, 1997.

el cantar de tres formas: insertándolo tal cual, mencionándolo parcialmente o con variaciones, y, por último, ofreciendo un cantar de su propia creación pero basado en recursos líricos tradicionales. En cada uno de estos tres rubros, María Julia Bras nos lleva de la mano en la identificación —que se hace cada vez más necesaria— de los cantares, dichos, proverbios intercalados en diálogos y/o escenas de las comedias. El carácter en ocasiones “central” del cantar de tipo popular dentro de las comedias de Lope —como lo indican también Alín y Barrio (1997: vii)— coincide con su función “activa” o determinante dentro de una escena específica, “trasladando la acción a un plano exclusivamente lírico” (30). En ocasiones el cantar narra escenas no ocurridas en la propia comedia; en otras describe el estado anímico o psicológico de alguno de los personajes. Precisamente el propósito de la autora es localizar los procedimientos de la poesía popular que buscan asimilar los poetas cultos, tomando como referencia importante a Lope.

La investigadora cita a Paul Zumthor, quien habla del “estilo formulario oral” de la poesía vocal medieval: paralelismo, antítesis, repetición y variaciones sobre un mismo tema (28). Se deja pendiente el aspecto ideológico que entraña el uso de recursos de la lírica popular frente a la cortesana en la producción literaria del poeta madrileño. Por lo pronto, podemos decir que con ello Lope de Vega logró lo que quizá fuera su principal propósito: hacer que la lírica popular pasara a formar parte imprescindible del repertorio teatral, combinando su talento innovador con la eficacia probada por siglos de ciertos recursos de la lírica tradicional.

En “Tradición y diálogo en canciones medievales”, Eva Silvia Capelli parte del hecho de que en toda Europa pueden encontrarse breves canciones correspondientes a una lírica amatoria anterior al siglo XII. “Su aparición en forma fragmentaria testimonia la existencia de una poesía ligada al canto y a la danza popular que, en principio silenciada, reaparece luego en el espejo de formas más tardías, más elaboradas sin duda, pero que imitan o remedan sus obras” (35). La “puesta en relación” de la vinculación y el intercambio entre textos y culturas expuesta por Capelli puede apreciarse a partir del siglo XII en ciertos villancicos españoles, en cantigas portuguesas, en *chansons de toile* o *malmariées* francesas o en canciones de danza como los *carols* de Inglaterra. En su estudio comparativo, Capelli explora canciones francesas y españolas, tomando como

materiales los reunidos en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*² de Margit Frenk, en las *Chansons de trouvères* compiladas por Rosenberg y Tischler, así como en la *Chrestomatie de l'ancien français* y *Romances et pastourelles*, recopilados por Bartsch. Motivos con multiplicidad de sentidos, correspondencias con variantes propias entre una y otra tradición son rastreados y ejemplificados una y otra vez, demostrando ese parentesco o efecto natural de lo que Zumthor, citado por la autora, confirmaba de la tradición: “la tradición es la serie abierta, indefinidamente extensa en el espacio y en el tiempo, de las manifestaciones variables de un arquetipo” (36). En este estudio, como lo dice la propia autora, el interés fue “destacar la existencia de elementos formales comunes en una lectura que va y viene dentro del corpus de dos literaturas, que si bien partieron de un origen común, el latín, siguieron un desarrollo independiente. El discurso de la española es concentrado, aparentemente sencillo pero más enigmático en su fragmentariedad. El de las canciones francesas está más desarrollado dentro de esquemas que fueron formalizados, aparentemente, en la canción culta del *trouvère*” (42). Esto último puede comprobarse, por ejemplo, en la tendencia de la voz que habla en las composiciones. Mientras que en las españolas la voz femenina se presenta a sí misma, en las francesas, la voz del varón describe a la joven como corresponde a la poesía cultivada en la corte.³

“Cómo hacer de la escasez una virtud. (El antiguo villancico popular hispánico y la problemática de la literatura oral)” de Marcelo Díaz constituye un recordatorio a los estudiosos del área sobre las sinuosidades y los riesgos de la visión parcial que implica hablar de literatura oral. En tanto que lo oral está asociado a lo inmediato, la literatura nos lleva por un camino establecido, fijado, que provoca que se nos escape gran parte de lo que fue el ámbito abierto de lo oral. El propósito del autor es tratar de especificar las dicotomías poesía escrita / poesía oral, poesía culta / poesía popular, intentando, en primer lugar, dejar de aplicar “un en-

² Ver la nueva versión, muy ampliada, publicada en 2003 en México por la UNAM, El Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*.

³ Cf. Mariana Masera. “*Que non dormiré sola, non*”. *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul, 2001.

foque radicalmente distorsivo” (72) en términos literarios, producto de nuestra formación en la cultura escrita. “Si hablamos de poesía oral debemos atender con igual cuidado tanto a sus características como a sus condiciones de enunciación y recepción. La poesía oral primaria se da en presencia de un cuerpo, en un contexto grupal, en el que adquieren preponderancia la entonación, la gestualidad, el movimiento” (73). Del villancico, dice el autor, sólo nos llega su contexto verbal; faltan la música, el ambiente en grupo, el baile, etc., la onomatopeya, el tarareo, componentes esenciales de la lírica oral. En lo que sería el deslinde buscado por el investigador, se enumeran las características básicas de una y otra tradición: en tanto que la escritura segmentariza sentidos en busca de precisión, la oralidad los multiplica. “Como en cualquier medio regido por la escasez, las cosas deben cumplir más de una función. La palabra oral es palabra múltiple, susceptible de aparecer en diferentes contextos. Su sentido se acota en el diálogo. No existen mayores riesgos de malentendido en una conversación porque el contexto precisa y delimita el sentido en uso [...]. De ahí que esta poesía [oral] desarrolle una política de la mutación, que se cite y se plagie a sí misma, que un mismo poema tenga una versión obscena y otra ‘a lo divino’” (83-84). Marcelo Díaz se basa en las características que da Walter Ong de la cultura oral y en lo que Paul Zumthor señala como categorías de textualidad y modalidad para el estudio de la poesía medieval. Incluso, se destacan particularidades de formación de la imagen en el villancico en relación con ciertos rasgos propios de la oralidad.

Marisa Esther Luque aborda, en “Voces y figuras femeninas en cantares hispánicos tradicionales”, un repertorio de villancicos en los que estudia la perspectiva de la voz narrativa, temática y tonos comunes, géneros discursivos y rasgos líricos de los textos seleccionados. El análisis se enfoca a la predominante presencia de la voz femenina en el repertorio lírico hispánico de tema amoroso; en cuanto a la estructura de los cantares, la autora enumera tres como los principales: el monólogo, el diálogo con alternancia de voces y la voz dirigida a una tercera persona que no participa en el cantar. En relación con estas estructuras, lo que la autora llama “voces presentadoras” de cada composición constituye el sujeto enunciator. Aunque no da cifras, la autora comenta que la voz en tercera persona es poco frecuente en los textos del repertorio de la lírica

popular.⁴ En forma de monólogo y diálogo, la recurrencia temática en el repertorio seleccionado de voz femenina es la de la sensualidad, la corporeidad, la referencia a sí misma como sujeto que desea y es deseado.

La mujer como objeto del discurso, de un discurso en el que la frustración también se hace presente por una realidad contraproducente, como en el caso de la malcasada, es el tema del que se hace cargo Adriana Llinares en su trabajo “La malmaridada francesa y española. Motivos y variaciones”. Como lo adelanta el título, la investigadora rastrea las variaciones que de este tema se encuentran en las tradiciones líricas española y francesa, en las que halla diferencias y similitudes que vale la pena destacar. En la canción francesa sobresale la presencia de un narrador, testigo del sufrimiento femenino. En el ejemplo que se cita, la canción de Semilli, el narrador es un confidente —en los cantares españoles la voz femenina se dirige en muchos casos a la madre o al propio marido—, y en la composición alterna el estilo narrativo con el lírico; la voz de mujer muestra cautela al hablarle a su interlocutor, el narrador. En cambio, en la canción anónima española, el disgusto de la malcasada se expresa de manera abierta. Este es un tema cuyo predominio en ambas líricas nos permite recordar esa raíz común que abordó Eva Silvia Capelli en el segundo trabajo del volumen comentado. Los estilos son distintos, pero en ambas tradiciones la condición de malcasada no sólo se expresa a manera de queja, por ser, a veces, objeto de violencia física del marido, sino que también hay canciones llenas de picardía y en tono de protesta burlesca.

En “Las fiestas de mayo y el origen de la canción inglesa”, de Claudia Stanton, la atención se dirige a la problemática del texto lírico en la voz popular, en especial en composiciones medievales inglesas anónimas. Parte de la idea de Reisz de Rivarola, quien señala que la lírica es una forma particular de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo. “La trasgresión lírica se manifiesta como el predominio del discurso sobre la historia. Dicha trasgresión convierte al discurso lírico en antidis-

⁴ Cf. el estudio citado de Masera. Por otro lado, en mi tesis de maestría trabajé el tema de la presencia y actuación de las voces en “La seguidilla española del siglo XVII. Voz femenina / voz masculina” de Martha Bremauntz (tesis de maestría, Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, 2003).

curso” (137). La “dislocación del esquema” que hace de la canción popular un antidiscurso, en palabras de Stanton, se da en variables sémicas o “saltos”, detalles difíciles de precisar o conexiones cuyo significado se nos escapa, por lo menos parcialmente; lo ejemplifica con una *reverdi* o canción primaveral contenida en *The Harley Lyrics* (140). De su análisis sobresale la importancia del desciframiento de los símbolos dentro de una canción, del intento de rastrearlos e identificarlos; los símbolos cumplen una función que facilita la economía en el lenguaje para contextualizar el cantar. También se exploran las variables fónicas y sintácticas, “el sonido de la voz como vehículo de toda manifestación lírica tradicional” (151), en términos principalmente rítmicos. La autora concluye señalando que tanto los enigmas sémicos como las variables fónicas y sintácticas son recursos de la canción tradicional; como en todo repertorio lírico, unos fenómenos ayudan a explicar otros, porque la tradición constituye un todo.

Oralidad, interpretación, movimiento, gestualidad, memoria son términos que se usan en la “Lírica tradicional, la palabra escuchada, sonoridad y movimiento”, artículo de Josefa Aleida Zamudio de Predan, quien nos recuerda que este tipo de lírica no puede ser valorado a partir de los modelos y recursos propios de la literatura. Por otro lado y, en principio, parecería que por contar únicamente con el texto escrito de un cantar, estamos condenados a perder esas otras caras del cantar tradicional, fin en sí mismo por su carácter, otra vez, oral y de ejecución. La investigadora también toma los ejemplos del *Corpus* de Margit Frenk para trazar el lenguaje —las leyes propias— de la voz del cantar tradicional: plurisemantismo, temas propios de la vida cotidiana, concisión, armonía formal, lo que la autora llama “tiempo poético” sumamente breve (163), proliferación de imágenes, reiteración; en fin, tratamos con un “lenguaje cargado de referencias múltiples, vocabulario acotado, y su economía poética se basa en la condensación” (167). Las referencias de este lenguaje y sus múltiples variables son producto del intercambio y de la infiltración de los propios elementos que las conforman. Tal es el perfil o la poética de la canción tradicional que hemos llegado a conocer.

MARTHA BREMAUNTZ

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM