

Ramón Luis Acevedo: *Landívar. Martínez Arévalo y los alemanes: 3 asedios a la literatura guatemalteca*. Cuadernos de investigación de la Universidad de San Carlos de Guatemala, Núm. 1, abril 1988. 56 páginas dobles.

Se trata, en efecto, de una triple aproximación, pero más que a la literatura guatemalteca, al ser guatemalteco a través de su literatura.

El primero de los ensayos—"Landívar y Batres Montúfar: dos visiones arquetípicas de la naturaleza americana"—se había publicado ya en la revista *Cultura de Guatemala* (año IV, Vol. 1, 1983). También el segundo—"Lo grotesco y lo absurdo en *Las noches en el palacio de la Nunciatura*"—había aparecido en la revista italiana *Studi di litteratura ispano-americana* (Núm. 17, 1986). Sólo el tercero—"Penetración alemana e ideología en la novela criollista guatemalteca"—preparado y leído como ponencia en el XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, celebrado en Nueva York (junio del 1987), es en realidad inédito hasta ahora.

Los tres asedios, que mantienen vivo el interés del lector, completan, en algún sentido, su visión de *La novela centroamericana* (Río Piedras, Editorial Universitaria, 1982), libro que representa un aporte magnífico para el conocimiento de la literatura de estos países, un tanto marginados por la crítica, y para la comprensión y conciencia de los mismos. No cabe duda de que, hoy por hoy, Ramón Luis Acevedo, es el investigador y crítico puertorriqueño más interesado por esta legión de América.

En el primero de estos casos resalta el autor cómo el gran tema de la literatura americana se centra desde el principio en la búsqueda del ser americano o, lo que es igual, en la "cosmificación" o producción de una "imagen coherente" y ordenada de la realidad. Esta búsqueda o invención de América, que se inicia antes del descubrimiento, se percibe contrastada y dual en los cronistas de Indias, que nos presentan dos visiones o interpretaciones arquetípicas de la naturaleza: la del "caos" y la del "cosmos" que se conforman respectivamente al "espacio desconocido" y al "territorio habitado" que, según Mircea Eliade, al que el crítico sigue, caracterizan a las sociedades primitivas. Acevedo entiende que la percepción landivariana de la naturaleza se ajusta a la concepción cósmica, en tanto que la de Batres Montúfar responde, más bien, al espacio desordenado y desconocido, es decir, al "caos". Esta antinomia se debe, en parte, a la diversidad de los contextos de los autores. Así, Rafael Landívar, jesuita ilustrado y humanista del siglo XVIII, escribe su *Rusticatio mexicana* desde el exilio, y la escribe en latín, para un público doble: el europeo, ante el que asume una actitud de reivindicación, y el americano, al que pretende inducir al reconocimiento y afirmación de lo autóctono, al par que

a la autoestima y al optimismo renovador. En este sentido, Landívar presenta la naturaleza al servicio del hombre y a éste en armonía con aquélla. De la conjunción entre lo uno y lo otro surge una visión arcádica y utópica en la que la sociedad se organiza y se construye (elemento utópico) sin salirse de la naturaleza (elemento arcádico). Pero, además de recurrir a la Utopía y a la Arcadia para explicar la naturaleza, acude también, como los antiguos cronistas, a lo exótico, a lo extraño, **a lo real maravilloso**, por lo que se encuadraría, tal vez, en esa constante de la literatura hispanoamericana.

Sin embargo, no todo es “cosmos” en la obra de Landívar. Hay también “caos”, fuerzas siniestras y extrañas que la desequilibran, si bien, lo que prevalece es el sentido de la armonía, ya que el “caos” está ordenado—teleología—al “cosmos”.

Frente a esa interpretación optimista de la *Rusticatio*, el poema “San Juan”, de José Batres Montúfar, un poco posterior a 1836, se encarga de presentarnos, a partir de la experiencia personal del autor, el espacio no cosmificado de la selva; el espacio en el que predomina lo informe, lo primordial, el “útero del cosmos”, esa naturaleza canibalística y violenta que percibirán sucesivamente Esteban Echevarría, Sarmiento, Eustasio Rivera, Quiroga...

Ambas visiones, la del humanista y la del poeta tienen su constelación de armónicos en la literatura americana.

En el segundo ensayo—“Lo grotesco y lo absurdo en *Las noches en el palacio de la Nunciatura*, (1927), de Rafael Arévalo Martínez—se aproxima a esta novela casi desconocida y desatendida por la crítica, desde las teorías sobre lo grotesco de Miguel Bajtin y Wolfgang Kayser. Tras un resumen rápido de éstas, que conciben lo grotesco como una distanciamiento y enajenación del mundo, las aplica al relato que carece, propiamente, de argumento y de coherencia, y trata de reconstruir el rompecabezas de los planteamientos filosóficos existenciales que, más allá o más acá de la intención del autor, constituyen el texto. Estos planteamientos que se protagonizan a través de tres personajes grotescos que enmascaran, acaso, al autor, reflejan el distanciamiento y la visión absurda de mundo que la obra entraña. Acevedo, que la califica de novela “fascinante” y de “pequeña obra maestra de lo grotesco americano”, conduce al lector, como guía luminoso y hábil, a la reestructuración y colocación exacta de cada una de sus piezas.

El último estudio—“Penetración alemana e ideología en la novela criollista guatemalteca”—tiene como propósito detectar la penetración y esa presencia ideológica en el ámbito novelesco de Guatemala, fenómeno sobre el que, pese a su gran importancia, según anota el crítico, no se han hecho apenas investigaciones. “Hasta ahora, observa, los mejores estudios sobre el tema son obra de historiadores alemanes.” No hay que olvidar, sin embargo, que ya Germán Arciniegas había subrayado esa presencia, como su libro *Las alemanas en la conquista de América* (Buenos Aires, Losada, 1942) lo indica.

La presencia germánica en Guatemala se debe, originariamente, a un propósito de expansión comercial y se vincula, sobre todo, con la industria del café. Poco a

poco, según se desprende del análisis de Acevedo, los cafetaleros criollos son desplazados y reemplazados por los finqueros alemanes, respaldados por una tecnología más avanzada y por un capital floreciente. La novela criollista guatemalteca, que registra con frecuencia el fenómeno de la penetración, lo trata de ordinario, desde la perspectiva del finquero criollo. Acevedo, rastrea, reseña y desentraña hasta una decena de novelas sobre el caso, ofreciéndonos así una amplia panorámica sobre el mismo. Realmente su estudio constituye una iluminación sorprendente, interesantísima e instructiva para el lector que descubre de pronto un horizonte inédito, un capítulo nuevo del ser y del existir latinoamericano.

Creo que Ramón Luis Acevedo, investigador pundonoroso en todo momento y que no se ha dejado desquiciar aún por los "apriorismos" de ninguna ideología, hace con este libro una aportación muy valiosa para el descubrimiento de América.

Javier Ciordia
 Universidad de Puerto Rico
 Ponce

Tú, voz dolida
 de espera y de recuerdos,
 búsqueda etnea,
 la canción y la risa.¹

La autora recrea amorosamente la flora: la pina, la guanábana, la palma real, el morivivi, entre otras, se transforman en figuras poéticas, y la variedad de símbolos con que se trabajan estos poemas introducen al lector en un mundo mágico donde la naturaleza dejó de ser mero objeto de contemplación.

Una nota muy interesante en esta parte la constituyen los poemas que aparecen al comienzo y al final. La novela inicia el canto de sabor amargo y de ancestral hermanura, saga que cuenta una historia:

¹ Liliana Pérez-Marchand, *Tierra indiana: canciones paraguayas*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 22.

Lilianne E. Pérez-Marchand. *Tierras lareñas, cosmovisión puertorriqueña*, San Juan, Editorial Sin Nombre, 1989, 88 p.

Tierras lareñas, cosmovisión puertorriqueña, que consta a su vez de tres libros: *Tierra indiana*, *De lo profundo* y *Tierras lareñas*, es la síntesis de una voz poética proyectada en diferentes y sucesivos tiempos vitales. El ser intelectual y las vivencias afectivas de la autora quedan capturados en estos textos, reflejo de crisis, dolores y armonía que conforman la vida anímica en proceso de crecimiento.

La lectura de este poemario obliga al lector a un viaje dentro del tiempo existencial de otro, el poeta, pero también permite una lectura “abierta”, en la que el lector contextualiza en doble clave y elabora su propio texto. La causa de esta dualidad se debe buscar no sólo en los temas y situaciones que proveen las comunes vivencias culturales, sino en una particular sensibilidad que sabe proyectar su ser individual y reflejar el ser colectivo generacional. Es la percepción del poeta que puede internalizar su realidad circundante y la funde con su yo íntimo. Así, gracias a esta simbiosis, nace esa otra realidad textual—juego de espejos borgianos—a la que intentaremos acercarnos.

En *Tierra indiana*, Lilianne Pérez-Marchand recorre su suelo, todos los caminos que conforman su geografía, “la costa sur” y “la costa noroeste”, “los ríos”; canta a esa luz del trópico, “claridad permanente”;¹ se detiene en el recuerdo de la tórtola:

.....
 Tú, voz dolida
 de espera y de recuerdo;
 búsqueda eterna,
 tu canción y tu duelo.²

La autora recrea amorosamente la flora: la piña, la guanábana, la palma real, el moriviví, entre otros, se trasmutan en figuras poéticas, y la variedad de símbolos con que se trabajan estos poemas introducen al lector en un mundo mágico donde la naturaleza deja de ser mero objeto de contemplación.

Una nota muy interesante en esta parte la constituyen los poemas que aparecen al comienzo y al final. *La savia* inicia el canto de sabor amargo y de ancestral hermosura, saga que cuenta una historia:

¹ Lilianne Pérez-Marchand, *Tierras lareñas, cosmovisión puertorriqueña*, p. 14.

² *Ibid.*, p. 22.

.....

Sangre batida en tres chorros,
y en tres voces revibrada
para concebirte en una.³

.....

Es la savia que nutre la vida que da sentido a una lucha y define una existencia:

.....

Te naces tierra no en ti,
sino en la fuerza que das.⁴

.....

Mar está elaborado a base de “metáforas”, que se convierten en “símbolos”, entendiendo este proceso en el sentido que le confiere Wilbur Marshall Urban, cuando especifica: “La metáfora es símbolo sólo cuando expresa o encarna nuestro sentido ideal. En otras palabras, sólo cuando la metáfora es parte de la intuición misma y funciona en la intuición, es cuando es símbolo”.⁵ Una primera lectura nos refiere de inmediato al mar que rodea la Isla: “Y fue el mar y será siempre”,⁶ verso que se repite en el poema y que alude a esa permanencia y a un posible origen, energía, vida. Otra segunda lectura nos transporta a un mar arquetípico, símbolo de una fusión ideal que se logra en el plano poético:

.....

Porque somos del mar y del azul
del mar de sol y alas
del mar de alga y sal.⁷

.....

De lo profundo, en palabras de la autora: “...es el contenido, lo inmerso, lo profundamente oculto que cada uno subjetivamente llama como quiere, y en este caso lo llamo nuestra Atlántida que surge de cada uno y compone nuestro cuerpo colectivo e intelecto-espiritual”.⁸ Estos textos representan la prueba de un penoso, pero ineludible viaje hacia lo profundo de la psiquis, ese viaje dantesco que realiza el espíritu sensible como purga y como búsqueda, ese internarse “adentro”, como sugería Unamuno, para encontrarse y encontrar el universo.⁹ La búsqueda del ser individual y del ser colectivo está presente en las composiciones que componen esta parte, podemos citar como ejemplos: *Nuevo Génesis*, *Penélope*, *Canto desesperado a Puerto Rico*. En estos poemas la autora se interna por los caminos interiores de

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Wilbur Marshall Urban, *Lenguaje y realidad*, p. 389.

⁶ Lilianne Pérez-Marchand, *op. cit.*, p. 41.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ Miguel de Unamuno, *Adentro*, p. 427

su ser, tiene ante sí el reto de lo desconocido, la llamada inexorable que la empuja a descubrir otro espacio entre la realidad y el sueño. Es también la llamada de un destino colectivo, quizá la ineludible marcha de la historia:

.....
 ¿Y ahora qué? ¿A dónde el peregrino?
 El nuevo mar de espacio le flagela los sueños.
 Siente por fuerza ignota otra vez el llamado.
 ¡Cruzar un mar gigante!
 ¿Gigante? ¡El infinito! ¡El espacio absoluto!,
 libre de las leyendas y posibles Dorados,
 el monstruo del vacío, otro mar suspendido.
 ¡Esta es la hora de la aventura pura,
 absoluta, candente!
 Esta vez cruza el mar, solo,
 ¡Icaro encapsulado!
 ¿Hacia qué nuevo dédalo?
 ¿Qué le mueve?
 ¿Acaso la soberbia de saberse gigante;
 trazador de caminos peregrino en ascenso?¹⁰

Penélope revive el mito y lo actualiza, le añade otra nueva dimensión porque la espera no ha sido en vano: Penélope ha “destejido” la vieja leyenda al “encontrarse”, al ubicarse en una realidad y conformar dentro de ésta al héroe, “la nueva imagen”, y a su entorno, “la trama”. Veamos algunos fragmentos de este original poema que invita a la reflexión y, a su vez, asombra por la finura de su construcción poética:

.....
 Esta vez, liberada la tenaz tejedora
 tejerá sin descanso.
 Creará nueva imagen
 del héroe inexistente.

 Toda espera, soledad y vacío.
 Todo roto: telar, marco, diseño, aura, era.
 Ella misma destejó su leyenda
 en el dolor total del encontrarse.
 Esta vez tejerá con hilo indestructible
 del telar de su espíritu y su mente,
 fuente ya perenne e inagotable
 el diseño vital, final y luminoso:¹¹

Tierras lareñas es la plegaria a un Dios conocido, cercano, un Dios que se manifiesta en sus criaturas, por ello algunos versos descubren un cierto panteísmo:

¹⁰ Lilianne Pérez-Marchand, *op. cit.*, p. 49-50.

.....
 Padre Dios fuera de altares
 tu templo la tierra misma,
 tu templo toda criatura
 crecida a la vida limpia.¹²

La poetisa eleva una súplica por su pueblo, para que éste sea, Atlántida emergida,¹³ el nuevo Lar:

.....
 Caracola de Dios, tierras lareñas.
 Canto del Lar gestante.
 ¡Tierras Lareñas!
 ¡Tierra de fe, creada,
 tú moverás montañas!¹⁴

.....
 Lava la tierra, Señor,
 y danos luz por cobija
 para empezar otra vez
 en una centuria prístina.¹⁵

En mi opinión, y creo que con muy poco margen de error, esta parte, *Tierras lareñas* constituye un magnífico ejemplo de poesía religiosa, de fervoroso rezo por un pueblo, de sólida fe en un Dios que no se siente distante. Todo esto enmarcado dentro de un lenguaje poético, sencillo en sus significantes, pero generoso en sus significados. Como bien afirmaba Eichenbaum, uno de los formalistas rusos que con más agudeza analizó el lenguaje poético: “Los hechos artísticos testimoniaban que la **differentia specifica** en arte no se expresaba en los elementos que constituyen la obra sino en la utilización que se hace de ellos”.¹⁶ Lograr esa armoniosa combinación y concatenar las palabras y oraciones en torno a un pensamiento o a una creencia religiosa—bien se entienda como experiencia individual o colectiva—no me parece tarea fácil. La autora revela, en este aspecto de su trabajo artístico, dominio de la expresión junto a una seguridad en lo que quiere transmitir.

Esta “cosmovisión puertorriqueña”, que nos incita a tanta reflexión, debe de leerse con cuidado para dejarse conducir de mano de la autora adentro del laberinto, que nos conducirá a esa nueva Atlántida. Hay que hacer una lectura poética pero reflexiva a la vez, así lo exige este texto. Las implicaciones filosóficas están

¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹² *Ibid.*, p. 69.

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 75.

¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹⁶ B. Eichenbaum, “La teoría del método formal” en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, p. 30.

subyacentes en versos sencillos en apariencia. No creo que signifique novedad alguna las relaciones que puedan establecerse entre arte—poesía—y filosofía después de leer a Bergson, Unamuno, Machado, Camus, Sartre, entre otros. Es éste un texto “abierto”,¹⁷ para que el lector cree su propio texto y—¿por qué no?—se decida a tomar parte en la formación del nuevo Lar.

Matilde Albert Robatto
Universidad de Puerto Rico

Los estudios en torno al problema del bilingüismo en Puerto Rico, si bien algunos desde el observatorio crítico han deudado a la lingüística y científica, a otros con las modernas metodologías lingüísticas. Si en alguna medida se ha comentado sobre la necesidad de realizar este trabajo, la aparición de *El bilingüismo en Puerto Rico*, de la Uta María López Laguerre de Arce, viene a llenar un vacío y a situar este problema dentro de las coordenadas espacio-temporales que le corresponden con el propósito de presentar una visión más objetiva y, por tanto, más real.

Como bien apunta la autora: “El problema de las lenguas hispano-inglesas en Puerto Rico debe examinarse en el contexto de lengua y sociedad: los dos aspectos se condicionan y se realzan mutuamente” (p. 2). De estas palabras se desprende que el enfoque sociolingüístico serviría de marco teórico y método de investigación, mediante el cual se analizarán las diversas etapas de este estudio.

La pertinencia de examinar un tema como este dentro de la sociedad puertorriqueña, creo que es de todos conocida. La necesidad de hacerlo dentro del marco lingüístico se impone por sí misma. Lo que queda, que llega pues en un momento muy oportuno, es abordar el tema en su justa perspectiva y lo analiza con detenimiento y objetividad. Examinar este problema fuera de su contexto histórico-social sería otro ejemplo más de lo que puede ser un interesante, pero inútil ejercicio académico. Es precisamente esa habilidad referencial histórica gustada con la actualidad social la piedra angular de este estudio.

Un acercamiento sociolingüístico a este tema requiere de una buena dosis de objetividad y, a la vez, de una aguda sensibilidad social: realidades estas que deben unirse en armonía, lo cual no resulta fácil ya que requiere que el investigador sea tenaz y, sobre todo, que las sepa sumar. María López Laguerre, al realizar su investigación que culmina con el texto *El bilingüismo en Puerto Rico*, no cayó en la trampa del típico trabajo de laboratorio o de la formulación de teorías que no surten la prueba de la verificación con la realidad. Tampoco se dejó seducir por el seducto de una falsa perspectiva politizada o por el subjetivismo de unos sentimientos nacidos al calor de lo que pudo, podrá o se quisiera que fuera la realidad histórico-lingüística de la Isla. Por haber sorteado con habilidad estos peligros y haber logrado cruzar ese Scylla y Caribdis donde muchos no se han atrevido a llegar y otros encallan la nave, por haber sabido copiar toda la información obtenida y presentarla con una justa valoración del dato, así como un esmerado juicio sobre

¹⁷ Eco Humberto, *Obra abierta*, p. 71-134

María López Laguerre. *El bilingüismo en Puerto Rico*, Río Piedras, Puerto Rico, 1989, 279 p.

Los estudios en torno al problema del bilingüismo en Puerto Rico, si bien algunos de ellos valiosos, carecían de una investigación más abarcadora y científica, a tono con las modernas orientaciones lingüísticas. Si en alguna ocasión se ha comentado sobre la necesidad de realizar este trabajo, la aparición de *El bilingüismo en Puerto Rico*, de la Dra. María López Laguerre de Arroyo, viene a llenar un vacío y a situar este problema dentro de las coordenadas espacio-temporales que le corresponden con el propósito de presentar una visión más objetiva y, por tanto, más real.

Como bien apunta la autora: "El problema de las actitudes hacia el bilingüismo en Puerto Rico debe examinarse en el contexto de lengua y sociedad; los dos sistemas se condicionan y se reclaman recíprocamente". (p. 2) De estas palabras se desprende que el enfoque sociolingüístico servirá de marco teórico y método de investigación, mediante el cual se canalizarán las diversas etapas de este estudio.

La pertinencia de examinar un tema como éste dentro de la sociedad puertorriqueña, creo que es de todos conocida. La necesidad de hacerlo dentro del marco histórico se impone por sí misma. Este estudio, que llega pues en un momento muy oportuno, enfoca el tema en su justa perspectiva y lo analiza con detenimiento y objetividad. Examinar este problema fuera de su contexto histórico-social sería otro ejemplo más de lo que puede ser un interesante, pero ineficaz ejercicio académico. Es precisamente esa ineludible referencia histórica junto con la actualidad social la piedra angular de este estudio.

Un acercamiento sociolingüístico a este tema requería de una buena dosis de objetividad y, a la vez, de una aguda sensibilidad social; cualidades éstas que deben maridarse en armonía, lo cual no resulta fácil ya que requiere que el investigador las tenga y, sobre todo, que las sepa aunar. María López Laguerre, al realizar su investigación que culmina con el texto "El bilingüismo en Puerto Rico", no cayó en la trampa del típico trabajo de laboratorio o de la formulación de teorías que no sufren la prueba de la verificación con la realidad. Tampoco se dejó seducir por el señuelo de una falsa perspectiva politizada o por el subjetivismo de unos sentimientos nacidos al calor de lo que pudo, podrá o se quisiera que fuera la realidad histórico-lingüística de la Isla. Por haber sorteado con habilidad estos peligros y haber logrado cruzar ese Scilla y Caribdis donde muchos no se han atrevido a llegar y otros encallan la nave; por haber sabido sopesar toda la información obtenida y presentarnos una justa valoración del dato, así como unos ponderados juicios sobre un tema que, por sobradas razones, despierta tanta pasión, por todo esto merece la

autora nuestra admiración y respeto por su labor de investigación.

La estructura del texto que ahora nos ocupa abarca desde aspectos generales como los capítulos II "Las actitudes sociolingüísticas", III "El bilingüismo", IV "Estudios sobre actitudes lingüísticas", hasta temas tan específicos como los que se abordan en los capítulos I "Trasfondo histórico", V "El problema de la lengua en Puerto Rico", VI "El bilingüismo en Puerto Rico", IX "Discusión y conclusiones de los resultados", X "Recomendaciones". Se dedica, además, una extensa parte a la explicación del método usado, me refiero a los capítulos VII "Metodología" y VIII "Análisis psicométricos"; aparte de las detalladas y numerosas tablas y gráficas, unas incluidas a lo largo del texto y otras en los apéndices. Una bibliografía exhaustiva da fe del amplio conocimiento que la autora posee sobre el tema.

El capítulo III "El bilingüismo" presenta los diferentes enfoques del término dependiendo de una perspectiva ya sea psicológica, social, lingüística o colectiva. Se hace mención de los distintos estratos lingüísticos que se pueden observar en las sociedades llamadas monolingües y, por tanto, se infiere que con mayor razón se manifestarán éstos en los diversos tipos de bilingüismo. El conocimiento teórico de que la autora hace gala en este capítulo le sirve al lector para familiarizarse con los enfoques que autores como Haugen, Weiss, Bloomfield, Christopherson, Balkan, Lambert, entre otros, han dado a este concepto.

Ante la confusión que causa la aplicación del término "bilingüismo" a la sociedad puertorriqueña, la autora, a modo de síntesis, lo describe así:

...Por otro lado, todo parece indicar que ni el propio término está claro en la mente puertorriqueña. Para muchos representa una amenaza a la identidad como pueblo, un riesgo de empobrecimiento de ambas lenguas, una mutilación de la personalidad y del espíritu. Para otros es la fórmula que ayudaría a resolver los problemas socioeconómicos del país y del emigrante puertorriqueño en particular. Para una minoría representa una alternativa para ampliar los horizontes culturales y lograr una mayor solidaridad humana. Un examen objetivo no puede dejar fuera al puñado de seres que aboga por el bilingüismo como una forma de trascender las fronteras geográficas y lingüísticas para convertirse en ciudadanos del mundo. (p. 2)

Una descripción de esta naturaleza nos induce a pensar en la validez teórico-práctica de un bilingüismo por grados, frente a la concepción un tanto utópica de un bilingüismo perfecto. La autora prefiere hablar de una sociedad en donde se pueden observar diversos grados de bilingüismo en función de la estratificación social, "acepta la posibilidad de un bilingüismo equilibrado" (p. 87). Cree también que se deben de propiciar más estudios en torno a este tema; señala la necesidad de que los maestros—una muestra de ellos fueron los sujetos de esta investigación—lo conozcan mejor para, de esta manera, poder transmitir unos conceptos más claros a sus estudiantes.

El bilingüismo en Puerto Rico, de la Dra. María López Laguerre de Arroyo, es un libro de obligada lectura para los maestros de español, de lectura recomendada para todos los que se interesan por el estado actual de la lengua en Puerto Rico y por

las polémicas que el bilingüismo provoca. La objetividad del método, la claridad en la exposición, los interesantísimos resultados de la investigación, el cuidado en la explicación del dato y la prudencia en los juicios logran que este texto llene el hueco dentro de los estudios sobre el bilingüismo en Puerto Rico y sienta las bases para futuros trabajos en torno al tema.

Matilde Albert Robatto
Universidad de Puerto Rico

El libro de Adolfo Jiménez Beabiz, *La poesía popular hispánica y la glosa cancioneril* resulta muy útil para el lector interesado en obtener una visión panorámica y clara del complejo mundo de la tradición popular hispánica y su incidencia en la glosa culta.

El autor recopila un importante material informativo que se hallaba hasta entonces disperso en libros y revistas enlatas, muchas veces de difícil acceso en nuestro entorno puertorriqueño. Realiza además, un arduo y bien logrado esfuerzo de síntesis y aclaración sobre el estado de la crítica en relación a la glosa cancioneril y la poesía popular hispánica. Ambos temas son aún un campo relativamente poco explotado y motivo de polémicas y desacuerdos de parte de los especialistas que lo abordan. Adolfo B. Jiménez consigue resumir, de manera clara, cautelosa y objetiva, las distintas posturas críticas. Cuando defiende una teoría en particular lo hace con la ecuanimidad que caracteriza la mejor tradición de rigor investigativo y aporta pruebas para apoyar su disertación.

El libro trae, a manera de prólogo, un hermoso texto del Dr. Marcelino Canino Salgado: "Glosa de cariño a un libro necesario". Con brevedad y buen decir, el Dr. Canino pondera la esperada atención que Jiménez dedica a la poesía popular hispánica y a la glosa cancioneril.

En su introducción, Adolfo B. Jiménez reconoce la escasez de estudios críticos sobre poesía popular española. Hace un breve recorrido por la bibliografía más sobresaliente al respecto, mencionando importantes estudios como los de Menéndez Pidal, Martínez Torner, Margit Franky y Sánchez Romeralo, entre otros. Resume dos teorías o tendencias fundamentales al abordar la creación poética de raíz popular. Una de ellas, la crítica individualista sostiene que la creación de una obra es siempre el resultado del genio individual, y que carece, apenas de raíces colectivas y tradicionales" (p. 14, n. 2). La teoría tradicionalista, en cambio, defendida por R. Menéndez Pidal "considera la experiencia común del escritor en la sociedad, en la que 'la enorme conciencia que sobre el individuo ejercen las ideas y sentimientos de sus coetáneos, y más aún, de sus antepasados' representa un hecho significativo, en el cual el acto creador de un individuo participa de los caracteres dominantes en lo común tradicional de cada nación" (p. 14-15, n. 2). Nos permitimos señalar aquí que esta importante mención de dos vertientes críticas debería estar incorporada al texto y no en nota al pie, más aún si este libro está concebido para un público que quizás no está familiarizado con la crítica más erudita.

Jiménez Beabiz concluye su introducción con una necesaria distinción de tres

Jiménez Benítez, Adolfo E. *La primitiva poesía popular hispánica y la glosa cancioneril*. San Juan, P.R., Zoé, 1989.

El libro de Adolfo Jiménez Benítez, *La primitiva poesía popular hispánica y la glosa cancioneril* resulta muy útil tanto para el estudiante universitario como para el lector interesado en obtener una visión panorámica y clara del complejo mundo de la tradición popular hispánica y su incidencia en la glosa culta.

El autor recopila un importante caudal informativo que se hallaba hasta entonces disperso en libros y revistas eruditas, muchas veces de difícil acceso en nuestro entorno puertorriqueño. Realiza además, un arduo y bien logrado esfuerzo de síntesis y aclaración sobre el estado de la crítica en relación a la glosa cancioneril y la poesía popular hispánica. Ambos temas son aún un campo relativamente poco explorado y motivo de polémicas y desacuerdos de parte de los especialistas que lo abordan. Adolfo E. Jiménez consigue resumir, de manera clara, cautelosa y objetiva, las distintas posturas críticas. Cuando defiende una teoría en particular lo hace con la ecuanimidad que caracteriza la mejor tradición de rigor investigativo y aporta pruebas para apoyar su disertación.

El libro trae, a manera de prólogo, un hermoso texto del Dr. Marcelino Canino Salgado: "Glosa de cariño a un libro necesario". Con brevedad y buen decir, el Dr. Canino pondera la esmerada atención que Jiménez dedica a la poesía popular hispánica y a la glosa cancioneril.

En su Introducción, Adolfo E. Jiménez reconoce la escasez de estudios críticos sobre poesía popular española. Hace un breve recorrido por la bibliografía más sobresaliente al respecto, mencionando importantes estudios como los de Menéndez Pidal, Martínez Torner, Margrit Franky y Sánchez Romeralo, entre otros. Resume dos teorías o tendencias fundamentales al abordar la creación poética de raigambre popular. Una de ellas, la crítica individualista "sostiene que la creación de una obra es siempre el resultado del genio individual, y que carece, apenas de raíces colectivas y tradicionales" (p. 14, n. 2). La teoría tradicionalista, en cambio, defendida por R. Menéndez Pidal "considera la experiencia común del escritor en la sociedad, en la que 'la enorme coacción que sobre el individuo ejercen las ideas y sentimientos de sus coetáneos, y más aún, de sus antepasados' representa un hecho significativo en el cual el acto creador de un individuo participa de los caracteres dominantes en lo común tradicional de cada nación". (p. 14-15, n. 2). Nos permitimos señalar aquí que esta importante mención de dos vertientes críticas debería estar incorporada al texto y no en nota al pie, más aún si este libro está concebido para un público estudiantil no familiarizado con la crítica más erudita.

Jiménez Benítez concluye su Introducción con una necesaria distinción de tres

tipos de glosa: (1) la culta o artística cuyo punto de partida es siempre una redondilla, (2) otra, culta también, pero zejelesca o paralelística, con un trasfondo de corte popular y (3) una popular, derivada de un villancico breve, conservado en la tradición oral castellana, de origen medieval. El empleo del verso octasílabo es común a casi todas estas glosas.

Reconociendo que realiza una visión de conjunto sobre la poesía popular y la glosa cancioneril, Jiménez declara que destacará ejemplos en los cuales se teje lo popular y lo culto, examinando sólo en algunos casos el aspecto formal de la glosa y de sus variantes.

Un primer capítulo, titulado "Cultura popular, tradición y folklore" reflexiona sobre el carácter elusivo de una manifestación cultural que pervive muchas veces oralmente o, como diría Menéndez Pidal, para la poesía tradicional, que "vive en variantes". Jiménez traza un brevísimo panorama crítico en torno al complejo tema de la cultura popular, destacando los juicios de Ian Vansina, Mijail Bajtín y Martínez Shaw, entre otros, aunque no presenta su particular apreciación sobre lo que distingue a la cultura popular de la culta o no popular. Sí parece adoptar la teoría de la circularidad de Bajtín que, si bien sostiene la dicotomía y originalidad de una de ellas, admite asimismo una mutua interdependencia entre ambas. Jiménez comenta entonces que, desde finales de la Edad Media hasta el s. XVI la cultura popular y la culta, en España "mantienen una íntima relación, intercambio y comunicación" (p. 21) siendo la cultura popular patrimonio común a todos los grupos sociales. Los refranes, los cuentos populares sirven de base e inspiración para autores cultos como el Marqués de Santillana.

Mientras en el resto de Europa esta cultura popular parece dejar de incidir significativamente en el quehacer literario culto, en España esto no ocurre así y observamos la pervivencia de temas e incluso de formas provenientes de esta literatura popular. Ello responde, sostiene Jiménez Benítez, a que estas cancioncillas pertenecen a la tradición oral y folklórica.

El autor está siguiendo aquí la teoría de la poesía tradicional de Menéndez Pidal, que define esta poesía como "acogida por el pueblo durante mucho tiempo, asimilada como cosa propia, herencia antigua, las variantes que cada cantor introduce, unas deforman el texto y se pierden, otras perduran en la tradición, reformando el texto recibido y conformándolo al gusto común de cada tiempo; esas variantes ejercen una función creadora y recreadora". (p. 25-26)

Dado el carácter popular y de transmisión oral de esta poesía, advierte Jiménez, su estudio se dificulta pues dependemos muchas veces de las escasas muestras de la misma que se conservan por escrito o que se han introducido en la literatura culta. Tratándose además de textos antiguos se hace necesaria una sólida formación en paleografía que permita al investigador examinarlos acertadamente.

Todo ello se ve compensado cuando esta labor tiene como fruto el descubrimiento de una poesía que expresa con hermosa sencillez las emociones y el sentir del hombre y su percepción de la realidad que lo rodea. En esta medida,

señala Jiménez “su estudio es un medio para conocer mejor el pasado ignoto donde nace la personalidad de la nación que la origina y conserva”. (P. 35)

En el segundo capítulo, “La lírica popular y lo glosa” el autor destaca el papel de la poesía de tradición oral popular en la lírica peninsular culta. Estamos ante un tema sumamente complejo dado que aún no se ha establecido claramente cuál es el origen de la lírica peninsular. Mientras algunos críticos como Theodor Frings sostienen un fondo común para toda Europa, el descubrimiento de las jarchas en 1948 abre el abanico de posibilidades para la lírica peninsular.

Como todos sabemos, estas jarchas, versos breves en lengua mozárabe han llegado hasta nosotros al aparecer como broche o remate a poemas cultos compuestos en árabe o en hebreo. Las jarchas que conocemos se hallan, pues, transliteradas en estos caracteres árabes y hebreos con lo cual se dificulta considerablemente el intento de ofrecer una lectura “definitiva” de estos textos. Más aun si recordamos que ninguna de estas lenguas suele escribir las vocales breves, que el lector debe suplir sirviéndose del contexto en que se halla la palabra. Si a éstos añadimos las relativamente escasas nociones que poseemos de la lengua mozárabe tenemos que concluir que la edición cabal de las jarchas es terreno movedizo en el cual es necesario opinar con la debida cautela. Pero aún tomando en cuenta las diferencias entre las versiones de una misma jarcha que nos ofrecen estudiosos como García Gómez, Margit Frenk, Solá-Solé o Hitchcock, por citar unos pocos, aún queda por dilucidar si estamos ante poesía popular o ante poesía culta en imitación de ésta. Asimismo, falta establecer si estamos ante una manifestación literaria cuyo origen es la literatura árabe o si posee también un trasfondo románico. Sí podemos observar, de otra parte, ciertas semejanzas entre las jarchas, las cantigas de amigo gallego portuguesas y los villancicos castellanos. Estos últimos comienzan a recogerse por escrito en el siglo XV cuando hombres cultos los rescatan e incluyen en los cancioneros.

Junto al villancico surge un “comentario, desenvolvimiento o desglose” del mismo y esta composición culta que posee un elemento popular se conoce como glosa. Mientras la jarcha ponía punto final a la moaxaja, el villancico inicia o abre la glosa culta que lo comenta, parafrasea o amplifica. En ambos casos, es el texto breve de origen popular el que impone el tema, la forma y el ritmo del resto de la composición poética. Este entrecruce del mundo culto y popular da como resultado la glosa española, cuyos orígenes Jiménez Benítez intenta trazar en el capítulo III, “El zéjel, ¿origen de la glosa castellana?” Aquí estamos posiblemente ante uno de los temas más sugestivos y polémicos de todo el libro que nos ocupa. El autor apunta hacia un posible origen hispano-árabe para la glosa castellana, que relaciona con el zéjel. Este último es una composición poética creada por Ibn Guzmán, cordobés del s. XII andalusí y constituye un proceso evolutivo de la moaxaja. Mientras la moaxaja culmina con una jarcha, el zéjel comienza con una estrofa inicial o estribillo seguido de una estrofa de cuatro versos, los primeros tres de ellos son monorrimos y se llaman “mudanza” y el cuarto rima con el estribillo inicial y por

tanto se le conoce como “vuelta” pues regresa al origen de la composición. Por supuesto este esquema estrófico admite variantes y hemos mencionado tan solo la forma más frecuente del zéjel. Muchas veces la jarcha se constituía en el estribillo del zéjel. Resulta muy importante recordar que estas canciones utilizaban el árabe vulgar o coloquial y que sus temas versaban a menudo sobre el amor, la sexualidad, el humor y el vino, entre otros. Aunque de corte popular, el zéjel no sólo era compuesto por un poeta culto sino que este podía incluso escribir el estribillo en lugar de tomarlo “prestado” de la tradición oral popular. Nuevamente las fronteras entre lo culto y lo popular se hacen borrosas en la poesía peninsular.

Autores cristianos cultos como Alfonso X el Sabio y Juan Ruiz, Arcipreste de Hita cultivan el zéjel pero también poseemos más de 200 textos que pueden mostrar el carácter popular del zéjel, según ha advertido Margit Frenk.

Veamos varios ejemplos. Una de las Cantigas a Santa María de Adolfo X, escritas en gallego-portugués se inicia con una estrofa de tres versos o estribillo mientras las demás estrofas repiten el primer verso.

Un zéjel anónimo del S. XVI, lee:

Junco menudo, junco

junco menudo.

Nuevas han traídas de la ciudad de Granada

que se case cada uno con la que más amaba:

no haré yo, triste mesquino, que la mía es ya casada.

Junco menudo.

Nuevas han traídas de la ciudad de Sevilla

que se case cada uno con la que más servía:

no haré yo, triste mesquino, que ya es casada la mía.

Junco menudo. (p. 69 n. 30)

Las primeras estrofas zejelescas documentadas en castellano son del S. XIV, y pertenecen al *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita. Ello no asegura, sin embargo, que no se cultivase el zéjel en castellano en fechas más tempranas.

Durante el S. XV el zéjel aparece en algunos cancioneros, como el Upsala y el de Barbieri, casi todos anónimos. De otra parte se designaba entonces al zéjel con diversos nombres: estribote, cantiga, decir y villancico, lo que podría indicar que “una misma forma estrófica daba origen a diversas variantes” cuya procedencia fuera un mismo tronco: el zéjel arábigoandalusí (y no arábigoandaluz). El lector desearía aquí tener ocasión de examinar una mayor cantidad de ejemplos que contribuyan a trazar de forma más contundente a la evolución del zéjel al villancico y a la glosa.

El capítulo cuarto ofrece un panorama de los “Antecedentes de la glosa en Castilla”.

La lírica cancioneril, obra de poetas de la corte y por tanto, privilegiados sociales de su tiempo, surge en la Península en el S. XIV. Esta lírica evoluciona durante el S. XV convirtiéndose muchas veces en un alarde de virtuosismo y de

refinamiento conceptual. Así se observa sobre todo en la canción de tono cortés y culto. El villancico, por su parte reflejaba un tono popular con versos octosílabos o hexasílabos, un estribillo de 2 ó 4 versos y una estrofa de 6 ó 7 versos. Los primeros cuatro forman una redondilla y los últimos 2 ó 3 riman con el estribillo.

A través de numerosos ejemplos, Jiménez Benítez nos va mostrando diferentes poemas que pueden ser considerados antecedentes de la glosa, bien sea porque constituyen paráfrasis de canciones, bien sea porque en ellos los poetas repiten en su composición los versos que inician el poema, a manera de reiteración del tema central. Aquí se incluyen textos de autores como Diego Hurtado de Mendoza (padre del Marqués de Santillana), Gómez Manrique, Jorge Manrique y el propio Marqués de Santillana, entre otros.

Poetas de cancionero como Rodrigo de Reynosa desarrollan canciones cultas inspiradas en estribillos populares. Ya en el Cancionero de Hernando del Castillo, en 1511, se designa como villancico al poema formado por un estribillo inicial y unos versos que lo glosan. Emplean el octosílabo pero algunos estribillos tienen un verso quebrado y ello haría posible asociarlos con los antiguos villancicos de la tradición oral castellana. Aún así no podemos asegurar que se haya empleado en ellos un estribillo o villancico popular de la tradición oral pues acaso estamos ante composiciones cultas que imitan lo popular o ante textos populares que han sido adaptados a la glosa. Probablemente, concluye Benítez, exista una doble vertiente (culto la una y popular la otra) en el desarrollo de la glosa castellana.

El Capítulo V ofrece justamente un panorama de este “Desarrollo histórico y temático de la glosa: 1450-1700”. Jiménez Benítez distingue 2 épocas. La primera, de inicio y florecimiento va desde mediados del S. XV hasta 1580 aproximadamente y se manifiesta en los cancioneros cortesanos. La segunda etapa va marcada por el inicio del uso de la redondilla como base de la glosa.

Garcilaso, Boscón, Gutiérrez de Cetina, Herrera y Castillejo cultivan la glosa pero sin un entronque popular. El tema del lamento amoroso es muy frecuente en estas glosas aunque también hallamos poemas jocosos.

El tema religioso surge en la glosa del S. XVI a través de figuras como Santa Teresa y San Juan de la Cruz. Santa Teresa glosa un villancico de carácter profano y de tradición popular, imprimiéndole un carácter espiritual. Nos referimos al conocido:

Vivo si vivir en mí,
y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

Aquesta divina unión,
del amor con que yo vivo,
hace a Dios ser mi cautivo
y libre mi corazón;
mas causa en mí tal pasión
ver a mi Dios prisionero,
que muero porque no muero. (p. 114)

La glosa servirá en otros casos de aclaración histórica que parte del romancero y su diversidad temática se irá ampliando a medida que avanza el S. XVI. Asimismo se modifica formalmente, siempre partiendo de una redondilla. Jiménez Benítez va mostrándonos los distintos tipos de glosa que se cultivan en este momento y cuyos temas van desde lo sagrado hasta lo profano, del amor cortés al tema erótico y lascivo y del humor descarnado a la reflexión de tono sombrío.

Lo culto, prevaleciente en Garcilaso, se entremezcla con lo popular en Lope de Vega, como lo vemos en este ejemplo:

En mi alma el desengaño
tan grande escarmiento ha hecho,
que huyo de mi provecho
con el miedo de mi daño.

Un desengaño nacido
de los engaños pasados,
buen Jesús, en que he vivido,
hoy a vuestros pies sagrados
con lágrimas me ha traído,
vuestra cruz en ellas baño;
Alzad, Señor, la cabeza,
mirad piadoso mi daño,
para que tenga firmeza
en mi alma el desengaño. (p. 122-123)

Para Jiménez Benítez el género concluye con las glosas de Calderón aunque admite que durante el S. XVIII aún se cultivaba, por autores como Iriarte y Torres de Villarroel, si bien más como mero ejercicio intelectual. El autor opina que el ocaso de la glosa se debió en parte a que se cultivaban imágenes gastadas y faltaba imaginación, más aún al abandonarse las fuentes tradicionales como base, lo que le restó vitalidad a este género poético en España. No así en Hispanoamérica, donde cobró nuevos alicios, según lo demuestran los estudios de Ivette Jiménez de Báez, Cadilla de Martínez, Marcelino Canino y Luis Manuel Álvarez, entre otros, termina señalando Adolfo Jiménez.

“La glosa culta de corte tradicional”, sexto capítulo del libro detalla las variantes estróficas y rítmicas de la glosa. La variedad es considerable y asombra comprobar cuántos tipos de combinaciones surgen. El lector queda con la impresión de que no existe un patrón formal más o menos fijo o al menos frecuente en estas composiciones. De entre tantos ejemplos que aporta Jiménez, citaremos sólo dos que nos parecen particularmente hermosos y sugestivos. Juan Vásquez coloca un verso del estribillo en la glosa, a manera de vuelta:

¿Qué razón podéis tener
para no me querer?

Un amigo que yo había
dexóme y fuese a Castilla,

para no me querer.
¿Qué razón podéis tener
para no me querer? (p. 133)

Otro caso ofrece la fragmentación del primer verso del estribillo en dos partes, cada una de las cuales comenzará a su vez con dos versos de las estrofas glosadoras.

Cito:

Entra Mayo y sale Abril
tan garridico le vi venir.

Entra Mayo con sus flores,
sale Abril con sus amores,
y los dulces amadores
comienan a bien servir. (p. 135)

El estudio de las versiones de una misma glosa sirve para observar que probablemente existen versiones cultas y populares de ésta.

La glosa de tipo paralelístico es también motivo del análisis de Jiménez, que la relaciona a otras formas paralelísticas muy frecuentes en la lírica peninsular, incluso en su vertiente arábigoandalusí.

Jiménez Benítez se detiene en la explicación de diversos términos técnicos como “cosante” (tipo de canción paralelística), y leixa-pren (deja y toma) y ofrece ejemplos de estos procedimientos.

Incluso aborda la poesía sefardí, de los judíos expulsados de España en 1492 pues en estos núcleos perviven formas y temas de la antigua lírica peninsular. Sólo que las canciones paralelísticas sefardíes que se conservan carecen de villancico al comienzo. Esto parecería confirmar, opina Sánchez Romeralo que en la Península existió una tradición paralelística sin villancico de la cual hoy sólo quedan los ejemplos sefardíes mientras en territorio Peninsular permanece documentada únicamente la tradición del villancico suelto.

Jiménez Benítez concluye su capítulo con varios ejemplos de la poesía sefardita y de la catalana del s. XV, presentando así un panorama más amplio de toda la lírica peninsular que se sirvió del paralelismo y del procedimiento de la glosa.

Siendo este uno de los capítulos que contiene mayor cantidad de textos y de información diversa quizás algunas subdivisiones habrían sido de utilidad al lector que se pierde un poco en el vasto universo de las variantes poéticas que en él se citan y comentan.

El capítulo VII versa sobre “La glosa popular”, basándose en la distinción que hace Margit Frenk entre: (1) la que constituye una versión ampliada del villancico y (2) la que constituye una identidad independiente de éste.

En general el villancico de 2 versos se repite fragmentadamente en la estrofa, como en este caso:

Alta estaba la peña,
nace la malva en ella.

Alta estaba la peña
riberas del río,
nace la malva en ella
y el trébol florido:
nace la malva en ellas. (p. 159)

Esto se llama un despliegue total.

Un despliegue parcial sería, de otra parte, aquel en el cual la estrofa de la glosa concluye con el final del villancico, quedando éste integrado a la misma, como en este ejemplo:

Dicen a mí que los amores he:
con ellos me vea si tal pensé.

Dicen a mí por la villa
que traigo los amores en la cinta:
con ellos me vea si tal pensé. (p. 162)

Incluso tenemos documentados casos en que el villancico se repite íntegro después de cada estrofa:

Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

Cervatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.

Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré.

Cervatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de lavar la delgada
para quien yo me lavé.

Cervatica, que no me la vuelvas,
que yo me la volveré. (p. 165-166)

En ocasiones el villancico no es necesariamente comentado en la glosa sino que esta ofrece información adicional o el villancico no es sino la repetición de una misma palabra o de meros sonidos, como éste:

Tibi ribi rabo,
tibi ribi ron,
tibi ribi rabo
cantaba el ansarón.

El hombre cornudo
siempre va espantado,

y el que está desnudo
no está cobijado,
y el hombre azotado
no ha menester jubón. (p. 168)

En definitiva el villancico de origen popular, predominantemente octosilábico determina la estructura, el estilo, el tono y la métrica de la glosa que lo acompaña. Estudios recientes de Romeu Figueras sobre la tradición lírica popular catalana evidencian la relación de tema y forma de esta poesía con la del resto de la Península y con la francesa. Y a este particular dedica Jiménez un breve comentario para concluir este apartado.

Por último, el capítulo octavo explora el "Popularismo y cultismo en la glosa musical". Dada la estrecha relación entre música y poesía, Jiménez busca testimoniar musicales que arrojen luz sobre la canción o villancico.

Juan del Encina aporta numerosos ejemplos de diversos tipos de canción. En unos el estribillo de 4 versos va acompañado de una estrofa también de 4 versos, en un esquema simétrico:

Soy contento y vos servida
ser penado de tal suerte
que por vos quiero la muerte
más que no sin vos la vida. (p. 176)

En otros el estribillo consta de 3 versos con esquema asimétrico:

Dezidme pues sospirastes,
cavallero, que gozéis,
quién es la que más queréis.

Lástima tan lastimera,
¿para qué la preguntáis
pues que sabéis que me dais
mayor mal porque más muera?
Quien yo quiero que me quiera
vos, señora, la sabéis:
y más no me preguntéis (p. 177)

En el tercer tipo el estribillo es de dos versos, casi todos zéjeles, repitiéndose la música del villancico en la vuelta:

Más quiero morir por veros
que bivar sin conoceros.
Es tan fuerte mi esperanza
que jamás haze mudanca
teniendo tal confianza
de ganarme por quereros (p. 177)

El caso de la obra de Juan Vázquez presenta el interés de la huella del cancionero popular en sus composiciones, que recogen glosas tradicionales y cuyos villancicos son en su mayoría canciones femeninas.

Gil Vicente, por su parte, parece intercalar la poesía tradicional a su quehacer literario culto pero resulta difícil determinar cuándo rescata esta poesía y cuándo la imita y recrea.

La documentación musical aportada por Martínez Torner permite vislumbrar canciones y estribillos probablemente de corte popular cuya forma está íntimamente ligada a la música y al baile. Diferencias formales se observan en distintas regiones de España. Así, la seguidilla de 7 versos no aparece documentada en el norte de España pero es muy frecuente en Andalucía. Veamos un ejemplo:

Desde que tú te fuiste.
 Sol de los soles.
 ni los pájaros cantan
 ni el río corre.
 ¡Ay amor mío!
 ni los pájaros cantan
 ni corre el río. (p. 185)

En una brevísima reflexión final Jiménez insiste en la diversidad de composiciones de origen incierto en la Península, para cuyo estudio es necesario recurrir a métodos de índole folklórico.

De estos cantares tradicionales se sirven numerosos compositores renacentistas pero dejaron al criterio de sus intérpretes ciertos detalles. Las formas poética-musicales de estas composiciones deben tener un origen más antiguo, sólo documentado a partir de las "Cantigas de Santa María" de Alfonso X, el Sabio. Este tipo de canción reaparecerá dos siglos más tarde, en las glosas de villancicos y por tanto constituye parte integrante de una tradición común en la lírica popular hispánica.

Sería necesario aquí un apartado que, a manera de broche final, trazara los señalamientos más sobresalientes del libro, dando énfasis a esa continuidad y fluir poético que Jiménez Benítez establece desde las jarchas hasta la glosa culta del s. XVI y XVII e incluso hasta la seguidilla actual contemporánea.

La obra de Adolfo Jiménez posee varios aspectos dignos de mención. De una parte, la prosa del autor es clara y cuidada. La disertación resulta, en general, organizada, temática, formal y cronológicamente. En un estilo sobrio, respetuoso y ponderado se resumen y recogen posturas críticas fundamentales para una mejor comprensión del complejo panorama de la poesía popular y de la glosa cancioneril. Y, sobre todo, la elección de los numerosos poemas citados es acaso el mayor acierto de este texto. La cuidadosa selección de tan variadas composiciones y la sensibilidad poética se advierte enseguida en esta útil recopilación de textos a veces poco conocidos y poco accesibles a un gran público. Ello logra que leamos el libro con deleite, recreándonos en los hermosos poemas que incluye y de los cuales destacar sólo dos más, que aparecen al inicio del libro:

No me echéis de la tierra
 sobre su hermosa frente.

que hoy se desparte
de su casa y de su gente.

(Canción sefardí anónima)

Ya yo no soy quien solía,
ni quien yo solía ser;
soy un ramo de tristeza
arrimado a una pared.

(Copla popular de origen
español, recogida de la
tradicción oral en Puerto Rico)

Con estas extraordinarias muestras de la lírica popular deseamos dar la bienvenida a un libro que, como bien dice el doctor Canino, resulta necesario.

María Teresa Narváez
Universidad de Puerto Rico