

Alberto del Campo Tejedor. *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Angel Carril / Diputación Provincial, 2006; 443 pp.

El *trovo*, hallazgo poético dado en un aquí y ahora, siguiendo una preceptiva que es a un tiempo poética, ética y “performativa”, resulta una disciplina sobre la cual hay multitud de interrogantes y prejuicios, que encierra misterios y sobre la cual se han vertido muchos lugares comunes. Por un lado, resulta fácil considerar que se trata de una labor apegada a fórmulas y esquemas tradicionales, que de creativo tiene muy poco. Por otro lado, se puede pensar que los textos, enmarcados por las circunstancias en que son improvisados, se dicen fácilmente, pero, una vez transcritos, no resisten una lectura atenta, lo cual es cierto muchas veces.

Así, pues, más allá de estos prejuicios que se desprenden de una perspectiva meramente textual, habría que considerar la manera como funciona la poesía de los improvisadores en términos de su propia tradición, desde la vivencia de sus creadores y de su comunidad, para poder concebir esta actividad con alcances más justos. La tarea se antoja muy difícil, pues más que con un corpus textual medianamente conformado, el investigador se encuentra con un repertorio evanescente, en constante reformulación, que tiene sin embargo principios sólidos para su constitución. Acceder a ese material volátil y ahondar en sus raíces constituyen dos tareas harto difíciles y que demandan esfuerzos diferentes. En eso estriba una de las muchas aportaciones del libro *Trovadores de repente* de Alberto del Campo Tejedor.

Producto de una tesis de doctorado en antropología, el libro asume el reto de concebir la poética de los trovadores de la Alpujarra. También ubica su hacer artístico comunitario en el contexto de la poesía improvisada en Europa, en la poesía folclórica hispánica actual e incluso en el mundo

árabe, el cual ha dejado, por supuesto, su impronta en ese rincón andaluz que son las Alpujarras. Además de problematizar el funcionamiento de esa poética, el autor realiza un ejercicio concreto de análisis, para lo cual echa mano de una impresionante cantidad de fuentes históricas y literarias sobre la poesía improvisada, revisa las teorías lingüísticas, antropológicas y poéticas sobre el tema de la *performance* y sobre los discursos llamados marginales. Asimismo aporta riquísimas reflexiones, producto de su prolongado trabajo de campo. Al autor no le interesa una observación distante, sino que se involucra en la tarea de los creadores alpujarreños, participando como trovador en las *parrandas* en las que se improvisa la poesía, al son del violín, la guitarra y la bandurria.

El resultado es un libro polifónico en el que confluyen las perspectivas de distintas disciplinas (antropología, filología, historia, filosofía) con las voces de los propios creadores, con las de los escuchas de las *parrandas* de trovo y con la del propio autor, como estudioso y como discípulo de los entrañables *troveros*, como los llaman ellos. El estudio es, pues, amplio en perspectivas, en citas, en testimonios y en páginas. Constituye un vivo compendio del trovo alpujarreño, y me atrevo a decir que es la mayor aportación al estudio etnopoético de la poesía improvisada que se haya hecho hasta nuestros días en lengua española.

Se trata de un gran libro en todos los sentidos: cada uno de sus catorce capítulos, la introducción y las conclusiones presentan una concienzuda revisión bibliográfica y una observación y una reflexión de gran profundidad. El autor parte de las referencias históricas, para llegar a describir lo que sucede en la actualidad, de manera que la tradición repentística queda enmarcada por un diálogo continuo entre el pasado y el presente. Ampliamente ilustrado con grabados de distintas épocas y con fotografías de los *troveros* alpujarreños en varias facetas de su actividad creadora y de su vida, este libro de gran formato —que, hay que decirlo, llega a ser de difícil manejo por su tamaño y por su peso— nos muestra las imágenes que del improvisador han dado los escritores y los artistas plásticos durante mucho tiempo y nos permite contrastarlas con las de los *troveros* de nuestros días.

Los debates poéticos de improvisadores, que el autor documenta ampliamente, son resultado de tradiciones del pasado, de las cuales el trovo alpujarreño sería heredero; estas prefiguran el modo de ser de las

prácticas líricas de nuestros días, pues hoy los poetas deben enfrentarse al reto de crear y enunciar sus obras en un aquí y ahora que demanda ingenio. La contienda discurre por vías que son comunes a las de los desafíos poéticos de otras latitudes. Así, por ejemplo, la trilogía saludo-desarrollo-despedida es típica de muchas controversias, como también lo son el formulismo, ciertos temas recurrentes (el vino, la farra, los guardianes de cortijo), las preguntas y respuestas, y la técnica de comenzar a construir la estrofa en la mente a partir del último verso.

Con sus múltiples influencias étnicas y culturales, el trovo alpujarreño, como el de todo el mundo hispánico, sería para Del Campo una práctica eminentemente mestiza, y así lo demuestra al documentar la presencia de la poesía improvisada en las tradiciones romana, árabe, mozárabe, provenzal, catalana, galaico-portuguesa y castellana, en las cuales se encuentran no solo tradiciones de improvisación populares, sino también cultas (86). Asimismo, y en particular en el caso andaluz, hay que llamar la atención sobre las influencias que llegarían desde el llamado Nuevo Mundo, que fue y sigue siendo fértil sementera para las tradiciones de poesía improvisada en español.

Por otra parte, Del Campo no entiende el trovo como una forma de discurso racional, sino como un juego burlesco, que transcurre “mediante zarandeos cómicos, juegos del lenguaje con una lógica difícil de captar para el hombre de hoy” (38). En este juego, en este discurso, que él designa como “arracional”, la presencia de la voz misma tiene una importancia fundamental, a la que hay que agregar la fuerza de los ademanes, el carácter burlesco de muchas coplas y el espíritu, ora desenfadado, ora grave, con que los troveros enuncian sus cantos improvisados, en un diálogo continuo, en el que más de una vez se trenza una multitud de voces.

Ante los géneros *jondos* de la música andaluza — encumbrados, señala el autor, por el romanticismo francés del siglo XIX y asimilados a la imagen prototípica del flamenco —, el trovo se presenta con un tono ligero, burlón y realista, que contrasta con el de la lírica flamenca más *plañidera*; esta triunfaría y se profesionalizaría en las ciudades, en los cafés, en los *tablaos* y espectáculos, mientras que la otra se mantendría en el ámbito rural — el de los cortijos, marco típico de la *parranda* de trovo, forma festiva típica del género —, en apego a la fiesta y el baile comunitarios más que al espectáculo y la escena.

En el caso particular del trovo de la Alpujarra, a pesar de que se sigue practicando en las fincas rurales de algunos trovadores durante ciertas fiestas, la migración de los campesinos hacia zonas más prósperas y el paulatino abandono — iniciado desde mediados del siglo XX — de los cortijos de la sierra derivó en el desplazamiento de la tradición de las parrandas hacia otros ámbitos, como los festivales, tanto de trovo como de música andaluza y aun de poesía oral improvisada, en otras latitudes del mundo hispánico. Ahí los alpujarreños han recibido influencias; acaso la más clara ha sido la paulatina incorporación de la décima como forma estrófica, ya que tradicionalmente solo empleaban quintillas.

Los troveros, que participaban en las fiestas del entorno rural de manera espontánea y a cambio solo de la comida, como en otras latitudes, han llegado a obtener una remuneración por su trabajo en determinados escenarios. Los festivales, concursos y encuentros han sido vistos por ellos mismos, según lo expresan en los testimonios recogidos por el autor, como una alternativa para ejercer su actividad. Ante el despoblamiento del hábitat cortijero en el que el trovo se desarrolló por muchos años, los festivales han llegado a ser foros en los que los troveros han podido mantener vivo su arte, tanto para sus propios paisanos — que constituyen una parte importante del público en dichos escenarios — como para gente de otros entornos interesada en su quehacer. Según lo destaca el autor, sin embargo, “en el espectáculo se asiste al trovo como espectador; en la fiesta se vive, se participa” (275).

Por supuesto que en este paso del cortijo al escenario hay muchos elementos contextuales del trovo que han quedado relegados. La información etnográfica que presenta el autor da cuenta de cómo la poesía oral se daba en muchos momentos festivos y de la vida cotidiana de la región — serenatas, bodas, lechos de enfermos, velaciones de santos y difuntos — que los más jóvenes ya no viven ni reconocen como propios para el trovo. Las transformaciones en la vida comunitaria han conllevado no solo que haya cada vez menos trovadores, sino que la función social que estos cumplen se vea limitada al ámbito puramente festivo, cuando antes, como lo describe bellamente Alberto del Campo, los trovadores encarnaban en su canto la voz de la comunidad, ensalzaban los valores humanos ponderados por esta, a la vez que condenaban por medio de sus burlas los actos censurables en los que alguno incurría. Una pa-

randa de trovo devenía así en un rito terapéutico, de punición (“sanción satírica”, según la llama el autor) y restablecimiento del orden, en virtud del humor aceptado por la colectividad más que por la oficialidad; así, “el trovo fue válvula de escape, contexto de consenso y resolución de contrariedades, rito de paso” (297).

La figura del improvisador parece, pues, amenazada, y parece más cosa del pasado premoderno, andante y rural, que del presente moderno, urbano e informático. Entre los repentistas de la antigüedad, destaca la figura del ciego, “cantor, rezador e improvisador”, sobre la cual el autor presenta amplias referencias históricas desde la época de la ocupación árabe. La labor de los ciegos fue muy importante en la divulgación de la literatura de cordel, así como lo fue su figura en la literatura dramática española, que echó mano de este personaje típico de las ciudades de la Península, al grado de que “improvisadores y ciegos llegaron a ser sinónimos en muchos sitios, donde no se concebía que un ciego cantaor y rezador no supiera improvisar al menos unas coplas terminando la rima con el nombre del que se las demandaba” (237-238).

En la Alpujarra, según lo muestra Del Campo, ha habido también troveros ciegos, algunos de los cuales, a diferencia de los cortijeros videntes, sí han podido vivir profesionalmente del trovo; entre estos, cabe mencionar a Juan Rivas Santiago *el Ciego de los Corrales* (1895-1974), de quien el autor reproduce una copla legendaria que “improvisó en un cruce de caminos, mientras tanteaba con su vara qué senda tomar”, suponiendo “que alguno le observaba”; dice la copla:

Qué *desgraciao* es mi sino
al tiempo de caminar,
que en el cruce del camino
no me puedo orientar
para ir a mi destino (241).

Como queda de manifiesto en el ejemplo anterior, el talento y la sensibilidad del trovero se ven sujetos al momento en el que improvisa; ahí radica una de las características más interesantes del arte performativo sobre las cuales el autor llama la atención: la capacidad de los buenos troveros para adaptarse a las circunstancias y cambiar el registro, depen-

diendo de quién los escucha y de con quién improvisen, en el entendido de que la controversia es un duelo verbal —con reglas como el espacio para la réplica del rival y la no participación de un tercero cuando dos troveros contienden—; debe haber un vencedor, determinado por el reconocimiento del público. Más de una vez, en otros tiempos, la confrontación pasaba de la violencia verbal a la física. Esta representación dual de la confrontación de valores antagónicos reconocidos por la comunidad contribuye, según lo establece Alberto del Campo, a la conformación del *nosotros*. Los troveros encarnan en un momento dado las voces de la colectividad, y de ahí que tengan una responsabilidad ante esta.

La retroalimentación del público se hace presente en la labor de los troveros de muchas maneras: al otorgar alguien un pie forzado para glosarlo, por ejemplo —un juego de ingenio que se encuentra en diversas regiones del mundo hispánico—, al emitir expresiones de aprobación o censura sobre el tema o los recursos empleados por el trovero en una copla, al solicitar que el improvisador cambie de registro, al *picarlo* ('provocarlo, arengarlo'); en fin, al reír, silbar, gritar o aplaudir. En este ámbito de representación, en el que el auditorio juega un papel primordial como colectivo, se puede concluir que "el ritmo no lo marca el texto, [...] sino el público" (368).

En el arte de la improvisación entran, pues, en juego, el ingenio, la sensibilidad y la competencia del trovero y, por supuesto, su memoria, la capacidad para echar mano de los recursos conocidos que sus antecesores o él mismo han puesto en práctica en el pasado, la oportunidad de utilizar un fragmento o un hallazgo pretérito para actualizarlo en el momento de una controversia. Hoy en día, la mayoría son alfabetizados, aunque viven en un medio en el que la escritura no tiene un papel social primordial, de manera que resulta interesante ver cómo las relaciones entre oralidad y escritura en su visión del mundo y en su quehacer resultan complejas y distan mucho de ser dicotómicas (410-412).

Asimismo, el autor llama la atención sobre el "realismo burlesco del trovo", el tono chocarrero que suelen presentar las coplas improvisadas alpujarreñas —y en el caso de México, podríamos decir lo mismo de muchas coplas improvisadas jarochas, huastecas y de otras regiones—, cuya entraña carnavalesca ha quedado al margen de la preceptiva de la cultura moderna, que confunde "la cultura popular —la cultura corti-

jera — con lo atrasado, lo vulgar, [con] la incultura” (346). Con un ánimo etnográfico, más de una vez el autor destaca la necesidad de entender el discurso trovero en los términos de la fiesta no como mera relajación de las costumbres, sino como un rito en el que dicho proceso cumplirá una función social. Menciona a algunos intelectuales que han llegado a saltar las barreras de los prejuicios modernos sobre la cultura, como García Lorca y Rafael Alberti, o como Manuel Alvar o Carlos Cano, “que sentía complejo ante la gracia encantadora de Candiota” (346).¹

Hablando de las coplas en sí (que ocupan apenas un breve apartado del libro), Alberto del Campo se refiere a los recursos expresivos del trovero, entre los cuales describe los equívocos o atanaclasis (“repetición de un significante con significado distinto”), como en la copla que “Candiota improvisa cuando ve venir dando tumbos a otro trovero, apodado *el Quinto*”:

Por la calle abajo viene
un hombre con desatino;
no viene como conviene,
que viene como con vino.
¡Demasiá desgracia tiene! (379).

Se encuentran, asimismo, el calambur (cambio en el significado de algunas palabras, “agrupando sus sílabas de un modo distinto”), así como las analogías, reduplicaciones, aliteraciones, onomatopeyas. “Los recursos expresivos están [...] en consonancia con la finalidad del trovo: lograr la apreciación del auditorio a través de la risa cómplice que provoca la ingeniosa ridiculización del oponente” (379). De igual manera, refiere el autor los “juegos trovadorescos” que se pueden dar durante una parranda, como la *rueda de trovo* (un grupo de troveros dispuestos en círculo van improvisando en orden), el *trovo encadenado* (se retoma el último verso del oponente para comenzar la propia copla), el *trovo de cabo roto* (en realidad, un recurso muy productivo de la poesía popular, en el que se “omite una palabra o el final de la rima, que el público recompone en su mente”), como en la copla:

¹ Miguel García *Candiota* es el emblemático protagonista del trovo alpujarreño de nuestros días.

Súbete los pantalones
 si aquí tú quieres trovar,
 porque los hay peleones
 que como tú no dan más
 porque no tienen... (383)

Es muy ingenioso el *trovo cortado*, que el autor describe como muy antiguo –lo documenta en el certamen entre Homero y Hesiodo–; en él, el trovero completa cada verso, cuyo comienzo es aportado por el oponente, como en el ejemplo que presenta, donde el trovero Sevilla propone los comienzos y Candiota, los finales:

Ya me voy, / yo no me quedo;
 veo la hora: / son las dos.
 Aquí estoy, / pero te puedo;
 –No me alces... / –Alzo mi voz.
 –Yo soy / víctima del miedo (384).

Tanto en la recurrencia a este tipo de juegos como en la dimensión histriónica y gestual del trovador se hace patente que su actividad no es solo textual, de creación poética razonada –como la del escritor–, sino una labor mediativa en la que entran en juego, además de lo que el texto mismo refiere, las circunstancias de enunciación, la omnipresencia de la tradición y de la ética comunitaria; al grado de que, según lo dice Alberto del Campo, “los troveros no son poetas, al menos que entendamos la *poiesis* [...] en su sentido performativo, como decir-hacer” (419), como producto del desafío, del *revez*, en el que el trovero debe afrontar el ingenio de su rival.

Dado que el estudio está más centrado en la etnopoética del trovo que en su análisis puramente literario, el autor no presenta un corpus textual que ejemplifique con amplitud los recursos poéticos que refiere. Si bien transcribe a lo largo del libro algunas coplas tradicionales y otras recopiladas por él mismo en parrandas, el lector echa de menos una colección de coplas, para conocer el género con más amplitud. Otro tanto sucede con la música, el *fandango* con el que los troveros improvisan. Si bien se presenta una partitura de Reynaldo Fernández Manzano (397-399), creo que sería conveniente que en un futuro no muy lejano Alberto del Campo

pudiera apoyarse en otro tipo de documentos, como los fonogramas y los documentales en video, para complementar su trabajo. Al menos en México no contamos en la actualidad con documentos sonoros del fandango y el trovo alpujarreños, y uno se queda con muchas ganas de escucharlos después de la lectura. Sería estupendo tener acceso al registro de alguna de las parrandas a las que él asistió durante su trabajo de campo. Así podría ilustrarse todo lo que el autor considera el paratexto (la gestualidad) y el co-texto del trovo (la música instrumental, el canto, el baile).

La lectura de *Trovadores de repente* lleva, sin duda, a mirar con otros ojos la labor de los improvisadores de coplas, y nos despierta el interés de escucharlos de viva voz. Ojalá que un día podamos vivir una parranda de trovo, un encuentro, sea en la Alpujarra o con los improvisadores de nuestro propio país, de nuestra comunidad, donde los hay, para reconocer la complejidad y la variedad de circunstancias, habilidades y recursos que entran en juego en su actividad.

RAÚL EDUARDO GONZÁLEZ

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Marcela Orellana. *Lira popular: pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago, 2005; 134 pp.

Marcela Orellana rescata del anonimato al género de la lira popular, fenómeno que se produce en su país durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX. En toda América Latina, y Chile no fue la excepción, la literatura estuvo ligada a lo largo del siglo XIX al proceso de constitución de las naciones modernas. Ante la preeminencia de las manifestaciones letradas, la literatura oral fue portadora de una carga negativa, debido a que el canon de la época la consideraba como un estadio primitivo de comunicación, y ese estigma la acompañó en el transcurso del siglo XX. Por eso la lira popular reclama un espacio que le había sido negado, y en ese sentido el trabajo que aquí se reseña constituye un intento de reivindicación.

Con este objetivo, la autora resignifica la contradictoria noción de "literatura oral", porque la entiende como un instrumento muy eficaz, por