

que contrastan con las de otras fuentes de información, consideradas como más serias y seguras, pero, en todo caso, parciales e incompletas.

FOLCLORE Y LITERATURA

La tercera parte del trabajo de Maxime Chevalier está consagrado propiamente a la influencia del cuentecillo tradicional en la literatura, al análisis y demostración de cómo los relatos tradicionales orales sirvieron de piedra de toque para la creación literaria en el Siglo de Oro. La afirmación de que toda la literatura española del período áureo, incluso la que en principio podría parecer más seria y alejada de cuentecillos y chistes, está plagada de materiales recogidos de la tradición oral, viene ampliamente probada por el profesor Chevallier en las páginas de su libro. El conocimiento de dichos materiales es, por consiguiente, imprescindible para una perfecta comprensión de las obras literarias de ese momento.

El impulso creador que la materia tradicional ejerce sobre la génesis literaria es analizado en una triple vertiente: la poesía, el teatro y la narrativa.

La relación entre cuentos folclóricos y tradicionales y la poesía del Siglo de Oro produjo una serie de obras ingeniosas y divertidas, no muy numerosas y de interés secundario. En el campo poético es, quizá, donde la fecundación de la materia tradicional produjo frutos de menor trascendencia. Sin embargo, del análisis del fenómeno se pueden obtener dos consecuencias importantes: primeramente, es en el campo de la poesía donde los materiales folclóricos y tradicionales van a perdurar durante más tiempo; y, en segundo lugar, la utilización de los cuentos tradicionales por los poetas del Siglo de Oro nos lleva a un replanteamiento del lugar que corresponde a Cristóbal de Castillejo dentro de la historia de la poesía española. Porque Castillejo viene siendo considerado como un nostálgico de la poesía tradicional, como un rezagado; por el contrario, el autor del *Diálogo de mujeres* es un innovador, en cuanto que introduce en sus versos toda una galería de cuentecillos viejos que ya se conocían en el siglo XV, pero que hasta el Renacimiento no adquirieron carta de naturaleza artística. Es necesario, pues, renunciar a la oposición entre Garcilaso y Castillejo y ver en ambos autores dos aspectos complementarios del Renacimiento español.

Dentro del ámbito del teatro, hay ya suficientes estudios (especialmente los de Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal) sobre los asun-

tos que tomó la comedia áurea de los cuentos folclóricos y consejas familiares. Pero menos conocidos son otros dos fenómenos: los débitos de los entremeses para con el cuento tradicional y la inserción de cuentecillos tradicionales en la comedia.

No pocos de los pasos, desde Lope de Rueda, y de los entremeses, como el caso de Cervantes, toman sus asuntos, total o parcialmente, de conocidos cuentos tradicionales. Se trata, ni más ni menos, que de puestas en escena de historias orales conocidas popularmente, en las que cuenta, por supuesto, la calidad y el acierto artísticos del dramaturgo en el manejo de la materia prima popular.

Pero, sobre todo, el cuento tradicional sirve de elemento inspirador y fecundante de la comedia. Y es Lope de Vega quien, de una manera consciente, que habrá de marcar la pauta a sus seguidores, utilizará tal recurso en su producción dramática, recurso que admite dos posibilidades de integración en la comedia: el cuento referido por uno de los personajes de la obra o el cuento escenificado por los propios personajes. Es interesante observar, en este punto, que Lope de Vega se interesa escasamente por los cuentecillos en su primera época, en tanto que su centro de mayor atracción está en el romancero, otra parcela de la materia literaria tradicional; no obstante, en la segunda etapa de su producción dramática, Lope invierte los centros de interés: decae la utilización del romance, al tiempo que aumenta la captación de cuentecillos en las obras de sus últimos años.

La referencia a los casos especiales del Cervantes dramaturgo (con atención especial a su *Pedro de Urdemalas*) y de Calderón (en cuya obra se aprecia mayor cantidad de cuentecillos tradicionales que en el propio Lope) pone punto final a las consideraciones que hace el profesor Chevalier sobre el teatro del Siglo de Oro a la luz de las Investigaciones sobre la literatura oral popular de aquella época.

Especial atención, desde esta misma óptica, merece el tema de la novela corta y de la novela en los siglos XVI y XVII. Porque, efectivamente, al igual que en la comedia y el entremés, son numerosos los cuentecillos que aparecen en las obras novelescas del Siglo de Oro. Y el empleo de tales materiales va desde la alusión fugaz en el diálogo o en la narración hasta la inspiración de episodios enteros, la forma de ver determinados estados o clases sociales y la plasmación de personajes y tipos.

Con la sola excepción de los escritores de novelas pastoriles y cortesananas, los escritores españoles de los siglos XVI y XVII forjaron episodios completos de sus obras partiendo de cuentos tra-

dicionales. El *Lazarillo* es, en este procedimiento técnico, la obra que sirve de iniciación y de guía. Y la figura de Cervantes se nos presenta, en este mismo contexto, como excepcional, porque supo componer una novela corta (*El Licenciado Vidriera*) a base de cuentecillos tradicionales, recurrir frecuentemente a burlas y consejas como materia novelística y utilizar algunas historietas familiares como germen inicial de varias de sus obras (*La Gitanilla*, *Rinconete y Cortadillo*, *El cautivo*).

Efectivamente, *El Licenciado Vidriera* es novela en la que Cervantes utiliza abundantemente chistes y cuentecillos sacados de la tradición oral. Los aforismos del Licenciado, sin negar la posibilidad de que en algunos casos sean creación exclusiva de Cervantes, responden a una tradición oral viva en la España de los Austrias y sólo parcialmente conocida hoy por nosotros.

La burla (acontecimiento gracioso y verídico que la voz popular se encargó de difundir) fue utilizada también por Cervantes con maestría inigualada. Estos materiales jocosos, fruto de la vida social de la época, no pueden ser precisados con exhaustividad en las obras literarias de aquel siglo, puesto que carecemos de un repertorio definitivo de dichas burlas y sólo contamos con informaciones fragmentarias al respecto. Cabe señalar, no obstante, algunos casos claros en el *Quijote*.

Dentro de la materia tradicional elevada por el genio cervantino a la categoría artística, hay que señalar, finalmente, el caso de las consejas, especie de rumores sobre acontecimientos extraordinarios que también circulaban oralmente. Dichas consejas, al igual que las burlas, sirven unas veces para urdir episodios novelescos y otras veces como punto de partida para desarrollar el asunto de una obra entera. El episodio de la denuncia mentirosa en *La Gitanilla*, el de las brujas en el *Coloquio de los perros* y el de la cueva de Montesinos en el *Quijote* tienen su fundamento en sendas consejas conocidas en la época. El núcleo argumental de *Rinconete y Cortadillo*, de *La Gitanilla* y de la historia del cautivo del *Quijote* (como, en otro terreno, el de *Los baños de Argel*) tienen su origen, asimismo, en otras tantas consejas familiares de la España del Siglo de Oro. Y éstos son sólo casos certificados del débito de Cervantes con la tradición oral de su época, porque cabe sospechar fundadamente que existen otros casos, aunque nos sea imposible demostrarlo hoy, perdido ya el entorno cultural que dio pie a la creación literaria.

La pintura de ambientes que, de manera sistemáticamente repetida, encontramos sobre todo en la novela picaresca, tenía sus modelos arquetípicos y prefijados en numerosos cuentos folclóricos y

tradicionales. De esa tradición lo recogieron numerosos autores (no se trata, pues, de plagios, sino de una fuente oral común) para incluirlos en sus obras con mayor o menor acierto. Un ejemplo claro sobre la vida del pupilaje lo encontramos en los *Coloquios de Palatino y Pinclano*, de Juan Arce de Otalora, otro sobre la vida del hampa queda plasmado en *La desordenada codicia de los bienes ajenos*, del doctor Carlos García, y no pocas estampas familiares sobre la vida de los casados, de tradición misógina, fueron recogidas, en *El Donado hablador*, por Jerónimo de Alcalá Yáñez.

Tampoco es escasa la trascendencia que tienen los cuentecillos en la caracterización de los personajes de las novelas, muy principalmente la novela picaresca, que por aquellos años estaba en un proceso de germinación y perfeccionamiento. La multitud de personajes y personajillos que pululan por las páginas de la novela picaresca estaban ya perfilados en muchos relatos e historietas de la tradición oral. Al novelista no le cabía (tampoco podía en la mayoría de los casos) más que acogerlos tal como se los legaba la tradición, quedando su libertad reducida a la simple elección de tal o cual personaje, sin más. De alguna manera, la elección de un personaje debía establecer inmediatamente en la mente del autor el recuerdo de aquellos cuentos en los que dicho personaje estaba caracterizado. Podemos afirmar, pues, que en el nacimiento y desarrollo de la novela española influyó decisivamente la relación existente entre el escritor y el entorno cultural. Con el desarrollo de la novela los personajes irán adquiriendo una mayor consistencia y madurez, tampoco ajenas a la aparición de grandes narradores. Pero aun así, nos queda la impresión, en numerosas ocasiones, de que ciertos personajes, sobre todo los secundarios, son seres esquemáticos que sólo instantáneamente parecen adquirir vida, la vida que les insufla el cuentecillo tradicional del cual proceden. Y, sin embargo, no podemos despreciar estos productos de un realismo tópico y popular, porque, a pesar de este lastre, ellos prepararon el camino a la aparición de los auténticos personajes de la novela picaresca, como Lázaro o Guzmán, y abrieron la senda a la maduración plena del arte narrativo, que culmina en Cervantes. Como ejemplo cimero puede presentarse el caso de Sancho Panza, a quien muchos eruditos han buscado antecedentes escritos; sin obtener resultados satisfactorios, porque en realidad Sancho es un personaje antiaristotélico que no aparece en ningún texto anterior. Sancho es la fusión, en un mismo personaje, del campesino zafio y del campesino agudo. Y, precisamente con esta mezcla de bobo e inteligente, aparece el villano en los cuentecillos de la tradición oral del Siglo de Oro, tradición que

respondía a lo que realmente pensaban los hombres del Siglo de Oro sobre los campesinos y que otorga al personaje cervantino una verosimilitud y una vitalidad excepcionales.

El libro del profesor Chevalier concluye con una consideración sobre el realismo de la literatura española del Siglo de Oro (realismo basado en lo comúnmente admitido por el pueblo a través de sus tradiciones y no en la observación científica de la realidad, propia del realismo del siglo XIX), que se debe, así como en gran parte el nacimiento de la novela, a la estimación que los escritores españoles sintieron por su literatura oral y tradicional. La decadencia de dicha literatura (que va siendo arrinconada a lugares apartados y a sectores incultos de la sociedad) a partir del siglo XVIII, fue consecuencia del desprecio que la Ilustración sintió por la cultura tradicional.

El estudio se cierra con unos apéndices de las obras de Lope de Vega y de Calderón que contienen cuentecillos folclóricos o tradicionales, y con la correspondiente bibliografía de trabajo.

En resumidas cuentas, el estudio de los materiales folclóricos y tradicionales, sin dejar de reconocer que no es la panacea universal para todo tipo de problemas literarios, ofrece muchas e importantes ventajas: «Nos abre perspectivas de interés para entender mejor la obra literaria y el trabajo de los que la elaboraron. Permite destacar la enorme cultura oral de los escritores de la época, explicar fragmentos oscuros, apuntar las fuentes tradicionales de cantidad de episodios novelescos y escenas dramáticas, percibir el germen de varias ficciones y proyectar viva luz sobre la creación de personajes y personillas de la novela —adquisiciones todas que no son de despreciar—. Por otra parte, nos permiten estas investigaciones formar idea de las reacciones de los lectores y oyentes frente a unos episodios y escenas cuyas raíces folklóricas percibían espontáneamente, sin la mediación del esfuerzo erudito, frente a una literatura que con frecuencia les resultaría de carácter marcadamente familiar (...). Descubrimos, por fin, que podemos aspirar a reconstruir, si bien en forma parcial, el tesoro de los cuentos orales que circularon por la España del Siglo de Oro y llegar a definir más concretamente la cultura oral de los contemporáneos de Santa Cruz, Cervantes y Calderón, inclusive de los más humildes de ellos, los aldeanos analfabetos que forman la enorme mayoría de los súbditos de los Austrias» (p. 160).—ANTONIO CASTRO DIAZ (*Miguel del Cid*, 24. SEVILLA-2).

CINE IBEROAMERICANO: OTRAS VOCES Y OTROS AMBITOS

En notas anteriores (1) hemos tratado de dar un panorama del cine latinoamericano país por país, comenzando por los tres que poseen una tradición y una industria más arraigada y extensa: Argentina, Brasil y México. No por casualidad se trata de los tres «grandes» iberoamericanos, los que poseen mayor población, territorio y potencialidades económicas. También nos hemos referido a las cinematografías de Chile y Cuba, dos naciones sin mayor pasado filmico, pero que por diversas razones (un breve florecimiento de autores independientes en el caso chileno y la organización de un cine estatal en Cuba) produjeron obras significativas y con interesantes reflejos culturales.

Ahora conviene completar esta visión continental con estudios sucintos de la actividad en países con características muy distintas —como la propia estructuración del mosaico de estas repúblicas, hermanas en origen y tan distanciadas en su comunicación cultural, lo determinan— que, sin embargo, permiten vislumbrar líneas de pensamiento y coyunturas problemáticas bastante afines. Quizá, podría adelantarse, este denominador común sería la dificultad en producir una cinematografía nacional frente al peso enorme de un espectáculo dominado por organizaciones de tal poderío económico que dictan sus leyes en cada mercado interior. El cine norteamericano domina las pantallas del continente en una proporción que oscila entre el 40 y el 90 por 100.

Antes de particularizar los aportes de aquellos países cinematográficamente «minoritarios» —Venezuela, Perú, Colombia, Bolivia, Uruguay, Panamá—, algunas cifras pueden reforzar algunas interpretaciones del espacio limitado que define su lucha fílmica. Iberoamérica, con una población de alrededor de 300 millones de habitantes, posee una producción anual de aproximadamente 200 largometrajes (mayor cifra actual, Brasil, con cerca de 90), pero cada uno importa cerca de 300 ó 400 filmes extranjeros por año. El volumen de espectadores oscila entre los 900 y 1.000 millones al año. Este enorme espacio potencial revela la expansión que podría engendrar el cine de estas naciones si no estuviera desde siempre ocupado por las industrias hegemónicas: Estados Unidos en primer lugar y Europa después. En los tres países productores grandes, la situación es relativamente matizada. En México, fuerza poderosa en los años cuarenta-

(1) *Cuadernos Hispanoamericanos*, núms. 340, 346, 347, 348, 349, 350.