

---

## LA LITERATURA POPULAR COMO LITERATURA MENOR (NARRATIVA)

JESÚS RODRÍGUEZ-VELASCO  
(Universidad de California, Berkeley & SEMMYCOLON)

*Para Aurélie Vialette*

**A**L CONSTITUIRSE el grupo de investigación sobre literatura popular del SEMYR, me apresuré a pedir ser incorporado a él. Hasta ese momento, mi relación con la literatura llamada *popular* era la de un mero lector que aún no había intentado franquear ninguna puerta teórica, y que, por tanto, debía buscar el modo de hablar de ello. La tarea parecía más sencilla al asignármese algunos textos caballerescos, materia que me es algo más familiar y sobre cuyas formas breves escribí en cierta ocasión un artículo cuyos planteamientos teóricos ya no me interesan<sup>1</sup>.

No podía sumergirme sin más en las apasionantes historias de Grimaltos y Montesinos, de Gaiferos y Melisenda o de Reinaldos de Montalbán. Sería, a la postre, inútil ver los modos diversos en que estas verdaderas historias se transformaron en cuevas, en retablos de Maese Pedro o en locuras quijotescas, sin intentar comprender qué tipo de crítica literaria han desarrollado autores como Cervantes antes de encajárselas a un primo, a un pícaro y a un loco. Aunque Cervantes estaba lejísimos de situarse en los márgenes de la cultura, esa crítica literaria suya supone, entre otras cosas,

1. Jesús D. Rodríguez Velasco, «Las narraciones caballerescas breves de origen románico», *Voz y Letra*, 7.2 (1996), págs. 133-158.

una cartografía del canon y, sobre todo, una incursión en la *terra ignota* del océano literario popular que circunda y por tanto modela al canon mismo, como en un mapamundi de T en O.

Esa cartografía se sitúa en un espacio teórico muy complejo y poco tratado, al que llamaré aquí clima poético aristotélico. No he querido decir, enténdaseme, la poética aristotélica, lo que supondría una actividad teórica más o menos sistemática y más o menos común, sino un *clima poético aristotélico*, lo que, para mí, significa una idea común y vulgarizada acerca de la gran pregunta aristotélica contenida en 1451b, es decir, qué es lo que distingue, a pesar de la forma aparente, a la poesía (*id est* el acto creativo que se sirve del lenguaje) de la historia (*id est* la representación de la realidad a través del lenguaje). La poética aristotélica y el *clima poético aristotélico* comprenden esta distinción de diverso modo: mientras que la primera se coloca en este espacio para construir el juicio y la prescriptiva sobre el oficio literario y sus usos y exigencias de carácter retórico, basado en conceptos complejos, como, especialmente, las ideas de verosimilitud y necesidad, el *clima poético* adelgaza esta consideración hasta hacer una mera distinción entre realidad y ficción. La poética, en realidad, se sitúa en un punto de referencia teórico que analiza el abismo existente entre realidad y lenguaje, mientras que la segunda observa el problema desde la perspectiva de la verdad y de la mentira. La poética aristotélica es una actividad de ciertos intelectuales, por su mayor parte creadores y escolásticos o humanistas, como Cervantes o el Pinciano, entre toda la plétora de comentaristas desde fines del xv hasta el xvii, surgidos al abrigo de *la renaissance de l'épopée*. El *clima poético aristotélico* es una idea común ausente de teoría, es la idea que más o menos todo el mundo comparte sobre realidad y ficción, pero que, a fin de cuentas, también modela la interpretación individual de esa diferencia, haciendo a unos más crédulos que otros<sup>2</sup>.

El hecho de que la cartografía del canon y de su *terra ignota* se sitúen en este clima poético no es, quizá, particularmente importante para *todo tipo* de literatura llamada popular. Pero en cambio es especialmente impor-

2. En general, creo que la introducción de esta noción sobre el *clima poético* resulta necesaria para intentar relativizar el frecuentemente hipertrofiado alcance que se suele dar a eso que García Berrio sistematizó y llamó *Formación de la Teoría Literaria Moderna* (2 vols., publicados en Málaga & Madrid: CUPSA, 1976 & 1977, respectivamente). La sistematización de la poética aristotélica como fundamento del canon prescriptivo literario equivale, creo, a suponer no sólo la generalización de las ideas de Aristóteles, sino también la comprensión más o menos uniforme de conceptos que son sumamente problemáticos. Véase Bruno Méniel, *Renaissance de l'Épopée*, Ginebra: Droz, 2003.

tante para la poesía de carácter narrativo, sobre todo la que reinterpreta las materias épicas, la que se centra en narraciones de carácter doctrinal o teológico y, por supuesto, para la poesía de relaciones y noticias. Todas ellas se fundamentan sobre la base de esa pregunta aristotélica de la *Poética*, 1451b, y mantienen una relación umbilical y crítica con el tipo de respuesta que se dé a esa pregunta. Dicho de otro modo, el factor crítico fundamental para colocar esas obras en la tradición depende, las más de las veces, de la forma en que éstas lidian con su interpretación de las cuestiones que se plantean en ese clima poético aristotélico. Las reflexiones que siguen tienen que ver con esta literatura narrativa, y no con todo el corpus de la llamada literatura popular.

El mapa, ya se sabe, no es el territorio, así que no bastará con observarlo de lejos para tener una idea cierta de las profundidades de sus valles, o la altura de sus montañas, o la fertilidad de sus tierras, o la capacidad de sus océanos de albergar a personajes tan fabulosos como el Peixe Nicolao. Para comprender esta crítica literaria concreta, que no, desde luego, para explicarla, porque tal cosa es imposible, es preciso, previamente, hacer mucha crítica literaria. Soy consciente de que es éste un intercambio imposible: reconozco la imposibilidad de sumirme en una cartografía concreta (digamos, la de Cervantes) y en cambio me inclino a considerar de cerca otra cartografía alternativa, que es la del discurso crítico, y a veces teórico, sobre la literatura popular.

Mi búsqueda de la bibliografía al respecto no ha sido, es cierto, sistemática. Es tan extensa que dominarla íntegramente requeriría una especialización en la materia que está muy lejos de mis intereses y de mi preparación. Como todas las bibliografías, no es necesario, tampoco, dominarla en su integridad: en gran medida es repetitiva, o pobladísima de «nuevos testimonios inéditos de esto y lo otro»; también, por cierto, una gran cantidad de esta bibliografía es de carácter descriptivo y catalográfico, o sea, bibliografía de consulta más que de lectura. Es raro en este terreno, pero no inexistente, hallar el trabajo que haya mezclado sabiamente lo útil con lo dulce, deleitando al lector e instruyéndole a la par. Por lo que he tenido ocasión de comprobar, la mayor parte de los estudios sobre literatura popular impresa está constituida por trabajos de conjunto. Entre ellos, la historia de la perduración y de la perdurabilidad de las impresiones, los modos de transmisión y su significado económico o material para las diferentes empresas editoriales representan algunas de las vetas más exploradas y aun explotadas. Por lo general, se trata de estudios que proveen al lector de océanos de datos materiales tales como impresiones, ediciones, emisiones, imprentas, letras y letrerías, que, lejos

de constituir una llave para abrir las puertas de este fecundo cuanto problemático universo literario, sirve más bien como *caveat* y obstáculo, puesto que propenden a tecnificar el campo de estudio. Mi primera impresión es que parece haberse generalizado una especie de terror al valor literario de esta corriente, sin embargo, literaria, y que ese terror ha desviado los estudios literarios hacia los estudios editoriales. Sólo en el mejor de los casos se incorpora a la base de datos general el argumento de los textos examinados. Está, también, de moda, insistir en el escaso valor poético de estas *menudencias*, moda que permanece, que yo sepa, desde el estudio de Menéndez Pelayo sobre la *Doncella Teodor* y que llega a la página web de la Fundación Joaquín Díaz<sup>3</sup>. No es que el juicio de valor me parezca innecesario, pero creo que en este caso ha contribuido más bien a pasar por alto que estos textos literarios, como todos los textos literarios, plantean individualmente problemáticas que merecen nuestra atención.

El corpus no deja de crecer, el número de impresos hallados y catalogados es enorme. El número mismo de los impresos consultados se convierte en un argumento para la certificación científica de la investigación. Uno de los más importantes estudiosos de esta corriente mantiene la opinión de que:

Sin una recopilación muy detenida de todas sus ediciones [en referencia a la literatura caballeresca *breve*], que suele ser fruto de una investigación mantenida a lo largo del tiempo, es imposible pretender elaborar pautas de estudio medianamente válidas; hay veces que no sirve fijar (sólo) la mirada en los datos que ya han aportado otros, es imprescindible ofrecerlos. El manejo directo de unas 600 ediciones permite, al menos, andar sobre seguro<sup>4</sup>.

3. Marcelino Menéndez Pelayo, «La *Doncella Teodor*. Un cuento de las *Mil y una noches*, un libro de cordel y una comedia de Lope de Vega», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, I, Madrid: CSIC, 1941; o véanse las palabras del sitio web de la Fundación Joaquín Díaz: «Proprietarios de grandes bibliotecas se preciaron en todo tiempo de contar entre sus fondos con pliegos raros y curiosos, más considerados a veces por su escasez que por su contenido; la misma cualidad de hoja o cuadernillo hizo de todo ese material, fácilmente desechable, un género sin duda fungible y perecedero, pero también (por la comodidad para ser distribuido y su bajo coste) un excelente medio de comunicación que compitió ventajosamente con los primeros diarios del siglo XIX llegando incluso a convivir con la poderosísima televisión», Fundación Joaquín Díaz. *Site de la Fundación Joaquín Díaz*, [en línea:] <http://funjdiaz.net/index.cfm> [página consultada en septiembre de 2004].

4. Víctor Infantes, «El género editorial de la narrativa caballeresca breve», *Voz y Letra*, 7.2 (1996), págs. 127-133 (131).

La afirmación de este estudioso nos somete a un razonamiento fractal, y que, por tanto, acaba siendo aporético: ¿Por qué sólo todas las ediciones de la tradición?, ¿por qué no también todos los manuscritos?, ¿y todas las ediciones de otros géneros?, ¿y la literatura universal? El manejo directo (ni el indirecto) de 600 ediciones no permite, en rigor, andar más sobre seguro que el manejo de 60 o de 6: sólo aumenta el número de datos, pero no el de hipótesis o ideas al respecto. Por otro lado, afirmaciones de este tipo contienen una *petitio principii*: la propia deriva de responsabilidad hacia la forma editorial es la responsable de la afirmación de que las formas editoriales son fundamentales; su incremento numérico, así, es la base más sólida para la apropiación lógica de esta opinión. Ya Petrarca nos hizo conscientes de la falacia que reside en el intento de una reducción lógica-dialéctica de los universos literarios, así que no será necesario recurrir a los críticos de Hegel.

El imparable crecimiento de ese corpus, de la base de datos, más que archivo<sup>5</sup>, ocasiona que los propios estudios sean cada vez más generales, que se sitúen progresivamente en una exterioridad cada vez más salvaje, como diría Foucault, pero que en realidad se presenten como un estudio empírico que se desarrolla desde el conocimiento del aparato endocrino de esta llamada literatura popular. La propia tradición se ve sometida a una asfixia provocada por el peso enorme de la base de datos. Cuanto más grande, más inabarcable, más tendente a la taxonomía. Y sin embargo, la fragmentación de los catálogos, diccionarios y descripciones y su formato en papel, hacen de ellos un instrumento si no inservible, sí difícilísimo de manejar. Quizá uno de los retos del estudio de la literatura llamada popular consista, precisamente, no sólo en aumentar el catálogo y las descripciones, sino, sobre todo, hallar la forma de que ese conjunto documental compuesto por catálogos, descripciones y ediciones sea manejable y accesible. Aunque todos aquí somos grandes amantes del libro, y algunos incluso notables bibliófilos, creo que en secreto nos gustaría que nuestros catálogos y otros libros de consulta estuvieran al alcance de una tecla, más que al de la fatiga de los estantes. Para leer a Petrarca, de todos modos, prefiero un libro.

5. Me refiero al concepto de *archivo* tal y como lo define Michel Foucault en su *L'Archéologie du Savoir*, París: Gallimard, 1969. También allí se refiere a la exterioridad salvaje del arqueólogo del saber con respecto al universo de conocimiento que re-escibe. El hecho de llamar a este conjunto de conocimiento base de datos en lugar de archivo supone que la base de datos es un artefacto desprovisto de todo el constructo teórico que puede tener un archivo como narración histórica que, a fin de cuentas, es.

La articulación de algunos conceptos que se han acuñado y usado en los últimos años es, me parece, una muestra de esta asfixia. Los conceptos de *género editorial*, *texto editorial* y *repertorio editorial*, creados por nuestro, por tantos conceptos, admirado Víctor Infantes, han sido extraordinariamente útiles para intentar describir, o, incluso, como señala el propio Infantes, *explicar* la pervivencia y la perdurabilidad, la explosión y difusión y, al mismo tiempo, el éxito económico de este tipo de literatura. Pero estos conceptos adolecen de dos problemas teóricos que me parecen claves. El primero es que depositan la responsabilidad de los caracteres fundamentales de esta tradición en su forma editorial; el segundo es que comparten una percepción fuertemente estructuralista y sistemática del hecho literario mismo, al conceptualarlo como un sistema de invariantes cuya caracterización puede ser «añadida», en palabras del propio Infantes, a la de los géneros, textos y repertorios editoriales. Para Víctor Infantes, el problema de estas tradiciones son las «disparidades literarias», que han de ser explicadas, entonces «por una serie de estos factores editoriales» que los aúnan como grupo<sup>6</sup>.

Por más que desde un punto de vista editorial este análisis sea interesantísimo, creo que da por hecho algo que está muy lejos de ser evidente: que cuando varias obras de una tradición aparentemente semejante muestran enormes disparidades literarias, hay que encontrar por todos los medios el elemento que tienen en común. Esa es la clave, quizá, que separa un enfoque estructuralista, y, por tanto, cerrado en el rigor del sistema y de sus invariantes, y un enfoque más libre, que no vea en las variantes un principio de incomprendibilidad, sino, justamente uno de los elementos que acaso sean más críticos en la comprensión de estas tradiciones: la infinidad de variantes y de elementos de crítica y debate que esta tradición incorpora al acervo literario sirviéndose de varios vehículos baratos, fáciles y rápidos, uno de los cuales es de carácter editorial. Lo mismo que sucede con los libros de bolsillo en sus variadas colecciones.

Esta situación que acabo de describir justifica, creo, que en un reciente y fascinante libro sobre el tema, Pedro Cátedra haya señalado el escasísimo filo de las armas teóricas<sup>7</sup>. Eso supone, por un lado, que las armas teóricas son blancas, y que deberían servir más para diseccionar que para apuñalar; para lo último, el filo sólo facilita la tarea, pero no es particularmente necesario. Por otro lado, este diagnóstico incide en que los estudios

6. V. Infantes, «El *género editorial* de la narrativa cabaleresca breve», págs. 127-133.

7. Pedro M. Cátedra, *Invención, difusión y recepción de la literatura popular impresa (siglo XVI)*, Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002, pág. 22.

más particulares sobre los *ruiseñores populares* y otras aves de precio puestos en escena por Rodríguez Moñino<sup>8</sup> y, luego, los trabajos renovadores iniciados por María Cruz García de Enterría<sup>9</sup> y Joaquín Marco<sup>10</sup> sobre literatura popular, sociedad y educación, representan la parte del león de la creación teórica al respecto.

Pedro Cátedra se propone, también, contribuir a afilar las armas en cuestión, y, en este sentido, abre una brecha importante en varios frentes. La más importante de ellas está constituida por un diverso acercamiento a la literatura popular. En lugar de enfrentarse a la tradición desde la frialdad de la construcción de un sistema, lo que hace es averiguar el uso concreto de una pieza de la tradición cuando la pieza en cuestión se encuentra en plena crisis. La pieza, objeto de un negocio jurídico que implica a una constelación de emisores y una constelación de receptores, se manifiesta en el momento en que se fracturan todas sus posibles invariantes y causa un impacto concreto y particular en un espacio y en un momento concretos. El caso de Mateo Brizuela y sus coplas sobre lo ocurrido en Martín Muñoz de las Posadas habrían, sin duda, hecho las delicias de Ginzburg, Schmidt y Duby al mismo tiempo. Contrariamente al uso que muchos habrían hecho de estos documentos jurídicos, Pedro Cátedra no se conforma con cuantificar el alcance popular de la tradición de este tipo de coplas, sino que se preocupa por deconstruir el negocio mismo, no tanto para penetrar en una sociología de la recepción, sino, más bien, para comprender los enfrentamientos dialécticos que tienen lugar en el entramado literario cuyo foco último es el falso ciego Brizuela.

El trabajo de Cátedra se presenta con tres pilares fundamentales, aparte del examen del caso y negocio jurídicos. Son estos el reconocimiento de la obra de Brizuela en la tradición literaria y editorial, el mapa documental y catalográfico de la obra de Brizuela y, por fin, el análisis del proceso de invención del ruiseñor popular. Los dos últimos aspectos me sugieren

8. Antonio Rodríguez Moñino, «Cristóbal Bravo, poeta ciego del siglo XVI (intento bibliográfico, 1562-1563)», en *Homenaje al prof. Alarcos*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1966, II, págs. 411-430; cf. también el prólogo a su *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid: Castalia & Editora Regional de Extremadura, 1997.

9. María Cruz García de Enterría, *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*, Madrid: Taurus, 1973; «El adoctrinamiento popular del niño en el siglo XVII», en *La Formation de l'enfance en Espagne au XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècle*, edición de Augustin Redondo, París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1996, págs. 278-290; «¿Lecturas populares en tiempo de Cervantes?», en *Escribir y leer en el siglo de Cervantes*, edición de Antonio Castillo, Madrid: Gedisa, 1999, págs. 345-362.

10. Joaquín Marco, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos sueltos de cordel)*, Madrid: Taurus, 1977.

algunas reflexiones de carácter teórico que quisiera explorar con poco detalle. Por lo que respecta al mapa documental y catalográfico de la obra de Brizuela, redundante en la identificación, a fin de cuentas, de la persona del autor, y, lo que es más importante, de su *función* autor:

On en arriverait finalement à l'idée que le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. Le nom d'auteur n'est pas situé dans l'état civil des hommes, il n'est pas non plus situé dans la fiction de l'œuvre, il est situé dans la rupture qui instaure un certain groupe de discours et son mode d'être singulier. On pourrait dire, par conséquent qu'il a dans une civilisation comme la nôtre un certain nombre de discours qui sont pourvus de la fonction «auteur», tandis que d'autres en sont dépourvus. Une lettre privée peut bien avoir un signataire, elle n'a pas d'auteur; un contrat peut bien avoir un garant, il n'a pas d'auteur. Un texte anonyme que l'on lit dans la rue sur un mur aura un rédacteur, il n'aura pas d'auteur. La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société<sup>11</sup>.

Un análisis del análisis teórico de Cátedra nos sitúa en la necesidad de la identificación de esta función autor más allá del estado civil, de los nombres y apellidos de Brizuela, que, por cierto, cambian. Brizuela es, independientemente de su estado civil, de su nombre y apellidos, de su existencia o de su desaparición, una *mens*, del mismo modo que lo era la *mens Thomae* respecto del Aquinate<sup>12</sup>; es decir, una forma de pensar el artificio literario, un pacto literario que excede con mucho las circunstancias editoriales, y que se integra en un uso y en una praxis literaria que funcionan más allá e independientemente del soporte impreso. Es cierto que ese soporte impreso es, en última instancia, el que nosotros hemos conservado después del incendio de la memoria. Es igualmente cierto que es este soporte impreso el instrumento de negociación económica del propio

11. Michel Foucault, «Qu'est-ce qu'un auteur?» [1969], en Daniel Defert & François Ewald, eds., Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, I, 1954-1975, París: Gallimard, 2001, págs. 817-848.

12. Alain Boureau, «Peut-on parler d'auteurs scolastiques?», en *Auctor et auctoritas: invention et conformisme dans l'écriture médiévale*, edición de Michel Zimmermann, París: École des Chartes, págs. 267-279.



ciego, que es vendido no para formar una biblioteca, sino para perpetuar la memoria del acontecimiento que el ciego registra. En este sentido, puede decirse que precisamente porque se trata de un billete, de papel moneda, el impreso no es un objeto último, sino secundario, un pagaré contra la memoria. Es, al fin, la memoria, y, por supuesto, su fragilidad, lo que entra en la dinámica del caso jurídico; la documentación del caso está compuesta ante todo por testimonios que restablecen el contexto de la oralización de las coplas de Brizuela, que lo someten a una crítica sobre la base de su relación con una supuesta realidad y que, finalmente, hablan de la fragmentación de su difusión más allá de su estabilidad como objeto impreso. Mientras que todos esos testimonios, la documentación íntegra del caso, carecen de autor, en el sentido que acabamos de expresar a través de la cita de Foucault, sin embargo la documentación construye la función autor de Brizuela, es decir, crea su modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de su discurso en un largo camino de manuscritos, de reimpressiones y de imitaciones, e incluso quién sabe si también de imposturas.

El tercer pilar tiene una fuerte impronta retórica. Examina punto por punto y pieza por pieza el funcionamiento de los textos de Brizuela, de acuerdo con las ideas seminales de García de Enterría y su concepto de una *retórica menor*<sup>13</sup>. El trabajo de Cátedra en este punto está particularmente centrado en el problema de la *inventio*. Este asunto de la *inventio* como *excogotatio rerum verarum aut veri similibium quae causam probabilem reddant*<sup>14</sup> es especialmente relevante, si tenemos en cuenta que las *relaciones* y *noticias* que contienen estas *menudencias* establecen un vínculo crucial con la idea de verdad, realidad e historia reciente. Es tanto más fundamental cuanto que sus repercusiones judiciales, tanto de instrucción como procesales y penales, resultan, en este caso, palpables. Tangibilidad, por otro lado, que está presente en las leyes mismas y en las regulaciones que éstas establecen al trazar la línea divisoria entre noticia y difamación, y, consecuentemente, al introducir el supuesto jurídico del *libelo*.

Este detalle establece un diálogo entre el discurso sobre la veracidad introducido por relaciones y noticias y el discurso sobre la veracidad establecido en las leyes mismas. Frente a lo que sucede con los gustos y las

13. María Cruz García de Enterría, «Retórica menor», *Studi Ispanici* (1987/1988) [1990], págs. 271-291.

14. Es la definición que de la *inventio* ofrece el *De Inventione* de Cicerón, I, VII, edición de Harry M. Hubbell, Cambridge & Mass.: Harvard & Heinemann, 2000, pág. 18.

emociones, frente a lo que sucede con los lectores que toman o dejan una obra literaria por razones imposibles, en su mayor parte, de comprender, las leyes funcionan con una lógica propia que las hace formal y teóricamente comprensibles. Es este diálogo el que le hizo pensar a María Cruz García de Enterría que la literatura de cordel había tardado tiempo en hacerse eco de registros de carácter crítico o, como se decía en los años ochenta, «de protesta». García de Enterría suponía, en su trabajo seminal, que la incorporación de esta protesta en los pliegos sueltos podría haber entrañado consecuencias directas al editor y, así, éste habría rechazado esta posibilidad<sup>15</sup>. Las penas por libelo y difamación son una muestra de lo acertado de esta suposición.

Ahora bien, la legislación al respecto es por lo general jurisprudencial. Suelen, por tanto, las leyes contestar directamente a casos particulares. La lógica jurídica indica que existe algún tipo de protesta latente en esta o en otra literatura impresa. El problema residirá en intentar hallar esa forma de protesta, sus dimensiones y su alcance, y, en último caso, también sus funciones.

Uno de los problemas que representan estas literaturas populares es que están dominadas no tanto por el impreso cuanto por instancias a las que podríamos llamar *agentes culturales*<sup>16</sup>. El ciego, el clérigo (en sus múltiples formas y manifestaciones) o, más antiguamente, el juglar son algunos de los agentes culturales más interesantes; en ellos el repertorio está muy lejos de haberse constituido en un impreso, y forma parte de su particular teatro de la memoria. Estos agentes culturales utilizan el soporte literario, el texto estable, como un espacio de intercambio, más que como un objeto último. En ciertos sentidos creo que puede ser comparado a otra forma bien conocida de la literatura popular, que es la que hallamos en las portadas de iglesias y monasterios románicos. Las historias de ambos testamentos y su interpretación figural conviven en tímpanos, arquivoltas y capiteles con historias tan variadas como versiones más tremendistas de la huida a Egipto en las que la Sagrada Familia es amenazada por ladrones que empuñan martillos<sup>17</sup>, con historias caballerescas, épicas y, también, con diablos y monstruos que se enfrentan al orden de lo sagrado; las

15. María Cruz García de Enterría, *Sociedad y literatura de cordel*, Madrid: Playor, 1983, págs. 305-306.

16. El concepto de *agente cultural* lo intenté explicar en Jesús Rodríguez Velasco, *Castigos para celosos, consejos para juglares*, Madrid: Gredos, 1998.

17. Pronto verá la luz el trabajo de Jacqueline E. Jung sobre San Martín de Fuentidueña que afecta a ejemplos semejantes.

historias cortesas y eróticas, si es que es posible hacer la distinción, entran también a formar parte del impreso de piedra<sup>18</sup>. Lo importante no es, creo, que se trate del libro de piedra de Victor Hugo; lo importante es que es el espacio en el que agente cultural se hace completamente imprescindible: ninguno de los receptores posibles de esas historias en piedra podía ser capaz de entrar dentro del complejo entramado propuesto por estas representaciones e imágenes, ni por su orden, ni por su significado. El agente cultural, el clérigo, por ejemplo, utiliza el teatro de imágenes como espacio de intercambio para narrar e interpretar ese universo poético-escultórico en el que las formas de lo cortés, de lo popular, de lo sagrado, etc., se mezclan de un modo muy similar a como se mezclan en el espacio del repertorio narrativo popular al que solemos llamar literatura de cordel. El impreso, la escena de la portada de la iglesia, el retablo, las iluminaciones de ciertos manuscritos como el de las *Cantigas*, etc., comparten la característica de constituirse en espacios a los que se acude, y en los cuales se produce el intercambio entre el agente cultural y la constelación de receptores.

Se han puesto en relación estas narraciones con el oficio de la predicación. Pero, además, ahí tenemos la *mise en abîme* de esta forma de la mediación en obras como la de Gonzalo de Berceo. Él mismo resitúa genérica y lingüísticamente la narración de milagros, para sacarlos al espacio de la narración popular de los «amigos e vasallos de dios omnipotent». Y, en una narración como la del milagro de Teófilo, el soporte escrito de la historia que se cuenta, el certificado de la veracidad del milagro ocurrido, es decir, la carta que traslada el contrato entre Teófilo y los diablos, es usada por el obispo para construir un sermón improvisado que, en realidad, es una narración del caso horrible y espantoso acaecido a este que veis aquí, que por envidia y codicia vendió su alma al diablo, mas la Virgen nuestra Señora lo liberó y recuperó la carta de manos de los diablos, esta misma carta que ahora vamos a quemar<sup>19</sup>.

El espacio de intercambio, de mediación, de agencia cultural es un espacio en el que no puede no representarse la veracidad, porque mantiene una relación estrecha con el discurso del poder, o bien porque lo pone en obra o bien porque lo desafía, pero, en todo caso, porque la mediación supone una forma de enfrentar discursos de poder, sean o no sean

18. Sobre la relación entre biblioteca y portada, véase Francisco Rico, «Signo e indicios en la portada de Ripio», *Figuras con paisaje*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1994.

19. Gonzalo de Berceo, «Milagro de Teófilo» en *Milagros de Nuestra Señora*, edición de Michael Gerli, Madrid: Cátedra, 1985.

oficiales. Es en este sentido en el que cabe hablar de la llamada literatura popular como literatura menor. El concepto mismo de «popular» es sumamente equívoco, y lo es desde más atrás de Alfonso X. Ni siquiera me preocuparé de hablar de la constitución de lo popular durante la Ilustración y el Romanticismo; no quiero traer aquí a colación la diversidad de conceptos al respecto, ni debatir a Herder con Renan, a Renan con Benedict o Said y a todos con Bhabha. Quede eso para otra biblioteca teórica diferente a la que me trae hoy aquí. El concepto era ya lo suficientemente problemático a mediados del XIII para que Alfonso tuviera que volver a definirlo en la *Segunda Partida*, y seguía siéndolo para Marsilio de Padua, Bartolo de Sassoferrato y toda la plétora de los nuevos juristas y legiferadores de los siglos XV y XVI. El concepto de literatura popular, en suma, no me gusta; no me gusta porque no representa un punto de referencia concreto, sino un terreno pantanoso en el que mucha gente puede hundirse y malentenderse pensando, sin embargo, como en las tragedias griegas, que están diciendo lo mismo.

Se me dirá que el concepto de literatura menor no entraña menos trampas, o que, incluso, esconde más y éstas son peores. Quizá. De hecho, el concepto de *literatura menor* tiene al menos dos puertas. La una es un mero juicio de valor, más o menos al alcance de cualquiera que observe sin detalle las tradiciones literarias, o que tenga un concepto cuantitativo de las mismas. Desde este punto de vista, como he señalado antes, es moneda común suponer que la tradición está compuesta por piezas que constituyen un vaciado de los valores literarios que hallamos en la grandeza del Siglo de Oro español. Es una *literatura menor* porque su mayor expansión y su sencillez de comunicación aparentes, pero sólo aparentes, se sitúan también en una retórica menor de consumo rápido y sin mayores complicaciones hermenéuticas. Esta forma de entender la tradición me parece simplificadora, y sus juicios de valor, por muy asentados que estén en la comparación con la poética contemporánea, me parece que conducen a consideraciones falaces.

La otra forma de entender la idea de *literatura menor* se debe a Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la acuñaron en su bellissimo ensayo sobre Kafka<sup>20</sup>. La obra de Deleuze y Guattari nos habla de un universo literario que es, en gran medida, insondable. Su función es presentarse no cómo una obra literaria cualquiera, sino como un rizoma, dicen nuestros filó-

20. Giles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París: Minuit, 1975.

sofos, y, dicen también, como una madriguera. Aparenta tener una sola puerta (el momento en el que se tiene acceso a la pieza literaria), pero en realidad tiene muchas, y dependiendo de cuál sea la puerta elegida, el receptor se dejará entusiasmar fuera de los límites de sus expectativas. Aunque una de las puertas es una entrada a la tradición, las raicillas del rizoma, los pasillos de la madriguera, las gateras y pasadizos conducen a una permanente desautomatización perceptiva, por usar un término caro a Šklovsky. La literatura menor es su capacidad por rondar con cautela los márgenes. La cautela, en este caso, consiste en escudarse en criterios conocidos, es decir, aludiendo a hechos documentables, verdades, casos y relaciones, historias y noticias; también consiste en disfrazarse de géneros literarios concretos que se consumen por todas partes. El hecho de que estén abreviados es tan sólo parte de ese disfraz. La literatura menor parece haber vaciado de su valor literario a los grandes géneros a los que replica. Pero, en realidad, constituye una parte sustancial de su continente literario.

La literatura menor nos propone unas preguntas que creo que han sido insuficientemente planteadas (si es que lo han sido alguna vez). Nos invita a salir del discurso de una *arqueología del saber* en la que el filólogo, el historiador y el estructuralista se encuentran para poder reescribir las reglas de actuación del discurso objeto e intentar responder al «cómo fue» de ese texto y de los que comparten con él la tradición. Nos pide que exploremos otras dinámicas. Que nos planteemos, además del uso de la tradición en la tradición, el enfrentamiento dialéctico que produce ese uso. Cómo, por ejemplo, es posible hacer funcionar un texto en ese clima poético aristotélico a través de la disolución de las fórmulas propias de los géneros literarios, a través del uso y explotación de esas fórmulas en registros literarios que les serían teóricamente ajenos. El reto que nos propone esta literatura menor es intentar comprender el debate que se establece entre el discurso literario oficial y la forma que esta literatura tiene de enfrentarse a él, haciéndolo explotar en mil pedazos para reconstruir otro con sus cachos. El examen de los tópicos literarios no puede funcionar igual en el ámbito de la literatura canónica, que es una especie de centro de capitalización literaria, que en el de la *terra ignota*, que es un espacio de intercambio.

El caso de la narrativa caballeresca breve es un buen ejemplo en este caso. Es un rizoma, sin duda, y una madriguera de enorme calado. Mientras que en la tradición de los libros de caballerías y de la epopeya renacentista el ciclo es un proceso de constitución, en el de la narrativa caballeresca breve asistimos a un proceso de des-constitución, o, si me es posible utilizar este concepto, creado por uno de los mejores escritores

de nuestra edad, recientemente desaparecido, es un proceso de des-construcción del discurso caballeresco. Lo que es importante, aquí, no es la reutilización de una retórica que procede de los mamotreos intratables de la caballescica extensa, sino la explosión en pedazos de los argumentos, y el modo en que sus *diseicta membra* vuelven a establecer el diálogo. El discurso no aparece sólo fragmentado para aislar un episodio concreto, sino sobre todo para verlo a la luz de sus romances y de sus glosas, a la luz de su separación de otros episodios, a la luz de una exploración en su lenguaje, introduciendo el de la educación, el de la nación, el de la veracidad, el de la religión, el de la doctrina. Esta tradición abandona la narrativa sistemática de las narraciones extensas, que mantienen su lógica y su *ordo* más allá de las obligaciones de narración simultánea solucionadas por el entrelazamiento y otras técnicas afines; y al abandonar esta lógica narrativa sistemática, la narrativa caballescica breve se convierte en un laberinto, como si un billete se hubiera convertido en innumerables monedas de distinto peso y tamaño y que nos hacen comprender, sin duda, que el todo no es, ni mucho menos, igual a la suma de sus partes, en el hipotético caso de que tal cosa fuera siquiera pensable.

Esto nos pide, igualmente, revisar los principios ecclóicos con los que enfrentarnos a esta narrativa. Acercarnos a esta narrativa desde el supuesto del arquetipo parece particularmente inadecuado. Esta narrativa se manifiesta fenoménicamente como un proceso de diseminación que busca voluntariamente la diferencia y la unicidad. En el proceso de este particular *big bang*, cada pieza nuevamente impresa se presenta como un artefacto narrativo y musical diferente que incorpora la variación del texto, una *mouvance* significativa, recopilada en un conjunto misceláneo que, aunque muchas veces se reputa casual, oportunista o sin valor, supone una constelación de textos que dialogan desde puntos diferentes de la tradición, se comentan y se reconstruyen, cambiando, así, el orden del discurso.