

modo, lo que Adorno representa como una oposición, entre la obra de arte crítica, desinteresada, por un lado, y una industria cultural, por el otro lado, se revela en el espacio brasileño como un proceso unitario. El mismo **modernism** es cómplice en la construcción de la hegemonía del estado nacional (97).

En este libro, Neil Larsen le ofrece al lector una perspectiva interesante sobre la ideología y la estética del **modernism**. Señala los límites de la reivindicación utópica que hace Adorno de una estética de la no-representación (de la cual un ejemplo latinoamericano sería la llamada novela del lenguaje). Al mismo tiempo, la crítica que ha hecho aquí Larsen nos deja con una serie de cuestiones pendientes cuando nos enfrentamos al callejón sin salida a que tiende a conducir el *modernism*. En primer lugar, la aplicación de este término anglosajón produce un efecto de reducción, como señala Jaime Concha en su prefacio cuando comenta su uso en relación con la obra de Rulfo (xvi). A través de la lógica de Larsen todo elemento mítico o irracional, tan fundamental en los textos de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, se reduce a una parte de la técnica modernista, antirealista. En segundo lugar, aunque la crítica que Larsen hace al eurocentrismo de Adorno —al oponer situaciones marginadas al esquema exclusivamente metropolitano del teórico alemán— resulta oportuna, reproduce asimismo, sobre todo en su análisis del cine brasileño, otra posición clásica de la Escuela de Frankfurt: esto es, la tendencia de ver los medios masivos como un ente monolítico, frente al cual el receptor sería nada más que un consumidor pasivo. Queda por debatir entonces si le sirve a la crítica literaria y cultural seguir

manejando modelos de cooptación y mantener una actitud hostil hacia los medios, o si, más bien, abrirse al replanteamiento de estas áreas nos llevaría a una reflexión más fructífera.

Antony Higgins
University of Pittsburgh

Silvia Nagy, *Historia de la canción folklórica en los Andes*. New York, Peter Lang, 1989.

En sólo 204 páginas, con el ambicioso título *Historia de la canción folklórica en los Andes*, se encuentra en este libro la historia de quinientos años de "canción folklórica" (desde el Incanato hasta nuestros días) y se incluye una antología de la producción lírica folklórica de un espacio cultural que ocupa los territorios de varios países sudamericanos. Lo ambicioso del proyecto hace que sean fácilmente percibidos los desajustes del libro.

En el libro de Silvia Nagy se encuentra un desbalance entre los bien intencionados propósitos señalados en la introducción y la realización de los mismos en la redacción de los capítulos. La autora manifiesta acertadamente que existen pocos estudios específicos sobre las culturas andinas que extienden su enfoque al territorio total de los Andes y que no se ha escrito hasta la fecha ninguna historia sobre la lírica folklórica. Ante esta situación, ella se propone realizar un estudio con un enfoque totalizador que considere a toda la región andina y una historia de la canción folklórica (p. 1). Sin embargo, la mayor parte de los textos que apare-

cen en la antología pertenecen a las tradiciones folklóricas de ciertas zonas del Perú y Bolivia. Mas aún, la mayor parte de las canciones peruanas recogidas pertenecen al acervo folklórico de los departamentos de Ayacucho y Cuzco y unas cuantas son del departamento de Apurímac. Es notoria la ausencia de departamentos andinos con una riquísima producción folklórica como Ancash, Cajamarca, Cerro de Pasco y Junín. De Ecuador y de los Andes Argentinos se consiguen una sola canción por región.

Por otro lado, hay varios errores metodológicos en la recopilación de la antología. La mayor parte de las canciones del folklore peruano contemporáneo fueron recogidas personalmente por la autora tomando en cuenta pocos informantes. Tres informantes son los que proporcionan casi toda la antología de la canción folklórica peruana actual. Asimismo no queda claro a qué región cultural pertenecen las canciones. Se puede suponer su origen por el lugar de procedencia de los informantes. En ese sentido las canciones proporcionadas por Jaime Guardia y Raúl García Zárate son canciones de los departamentos de Ayacucho y Telmo García informa sobre canciones del Cuzco. Pero, siempre queda la duda. Los cantautores Jaime Guardia y Raúl García Zárate tienen en su repertorio canciones folklóricas de varias regiones del Perú. Tampoco queda claro si las fuentes que aparecen después de cada canción son de los informantes o de los autores. Si bien existe la tendencia a considerar la producción anónima o colectiva de la canción folklórica, todas las canciones creadas en los veinte últimos años tienen autor, hecho que ha provocado muchos conflictos judiciales donde se dis-

putan los derechos de autor. En síntesis la antología está incompleta, es notoria la ausencia de canciones no solamente de otros países andinos sino de regiones folklóricas enteras de los países andinos incluídos.

Otro objetivo planteado por la autora es esbozar el carácter del indio y del mestizo a base de sus canciones considerándolas como las manifestaciones más directas de los sentimientos y pensamientos de los habitantes andinos (p. 2). En su libro, por cierto que la autora trata de cumplir su objetivo pero, otra vez, de manera insatisfactoria. A pesar de que en un inicio declara estar en contra de visiones paternalistas del indio (p. 2), utiliza un lenguaje que desdice sus aseeraciones. En su esbozo del carácter del indio emplea prejuicios y lugares comunes que han obstaculizado el conocimiento del indígena. En el análisis del contenido de las canciones se configura la imagen de un indio melancólico, triste, solitario que persiste en su mutismo. En más de una oportunidad refiriéndose a las aptitudes estéticas del indígena, utiliza la frase "instinto estético". Muestra de todo lo dicho es este párrafo que sintetiza algunas de las tesis del indigenismo más tradicional y menos convincente. "Basándose en la tradición líricamusical la canción es un vehículo apto para penetrar en la conciencia de los pueblos andinos, especialmente el campesinado, en su mayoría indios que viven en la ignorancia y el olvido. No creemos que esta ignorancia se pueda combatir con discursos de tipo educativo, porque dudamos que éstos penetren en la mentalidad de los indios cerrada durante siglos. La canción tiene a su favor lo dulce y familiar de la melodía" (p. 124).

Visto el anterior párrafo, podemos comentar que en el libro no se definen de manera apropiada las categorías que emplea. Cuando la autora quiere diferenciar la música folklórica de la música popular incurre en el superficialismo e impresionismo. En última instancia utiliza como argumento el criticado mito del "buen salvaje": "Debemos señalar la vasta diferencia que existe entre música folklórica y música popular. La música folklórica es completamente pura y autóctona, sigue produciéndose sin que nadie se interese por ella. Nace como una expresión ingenua del pueblo, como satisfacción del deseo humano de expresarse. La música folklórica alcanza un valor estético muy especial que particularmente se debe a su pureza moral y ética, ya que los valores que representan por resultado su originalidad" (p. 116).

En el libro también son notorios los errores en el manejo de la información. La autora considera que la cultura Nazca se desarrolló en el departamento de Lambayeque en el Perú, cuando esta cultura se desarrolló en el territorio que actualmente ocupa el departamento de Ica. Asimismo, considera equivocadamente al pututo como una trompeta de toro (p. 92). El pututo es un instrumento de viento hecho de la concha de un caracol marino.

Haciendo un balance general del libro, creemos que los desajustes señalados son consecuencia de que los objetivos planteados son demasiado ambiciosos para tan pocas páginas. La autora se equivoca en querer hacer la historia de quinientos años de canción folklórica. Por ello fácilmente incurre en generalidades, lugares comunes, prejuicios, inexactitudes que se tienen sobre la canción folklórica an-

dina. En los Andes Centrales hay estudios bastante serios que consideran países específicos. En el Perú el último aporte para el mejor conocimiento de la canción popular en quechua es el libro de Rodrigo Montoya et. al. *La sangre de los cerros* (1987) libro en el que con un aparato crítico más elaborado se hace una clasificación de las canciones tomando en cuenta los temas, la particularidad y especificidad de las diferentes tradiciones culturales que se ubican en el territorio peruano. Sin embargo, a pesar de las atenciones que tenemos, *Historia de la canción folklórica en los Andes* tiene la virtud de introducir al lego en un tema de estudio sobre el que hay pocos acercamientos panorámicos.

Juan Zevallos Aguilar.
University of Pittsburgh.

Women's Writing in Latin America; An Anthology. Eds. Sara Castro-Klarén, Sylvia Molloy, Beatriz Sarlo. Boulder: Westview Press, 1991.

Esta apresentação de escritoras latino americanas ao público norte americano é importante, acontece em boa hora e, acima de tudo, é necessária para todas as envolvidas. Muitas críticas norte americanas, e mesmo leitoras sem maiores ligações com a vida acadêmica, têm grande interesse em conhecer o trabalho que se desenvolve na América hispânica, e, em geral, as que não sabem nem espanhol nem português acabam tendo que se contentar com traduções às vezes não muito boas. Por outro lado, as escritoras latino americanas so-