

LA IDEA DE PATRIA EN UNA SELECCIÓN DE CANCIONES COMPUESTAS POR GEORGES BRASSENS Y ALÍ PRIMERA. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO COMPARADO

The Idea of Homeland in a Selection of Songs Composed by Georges Brassens and Alí Primera. A Comparative Thematological Analysis

Andrés Mijares

Escuela de Idiomas Modernos
Facultad de Humanidades y Educación
Universidad Central de Venezuela-UCV
Caracas 1050, Venezuela. Telf.: (58 212) 605 29 24
an3david@gmail.com

RESUMEN

En este artículo se analizan las diferencias y semejanzas en la construcción literaria del tema *patria* en las canciones de los cantautores Georges Brassens y Alí Primera, tomando como unidades de análisis literario los motivos líricos que cada cantautor utiliza como recurso expresivo para abordar dicho tema. Para ello se analiza un corpus compuesto por cuatro canciones de cada cantautor, en las cuales se logró identificar *la patria* como tema principal. La línea de investigación de la literatura comparada y la tematología fue abordada a partir de los razonamientos de Cristina Naupert (2001) y Claude Pichois y André M. Rousseau (1967/1969). Este artículo —junto a la tesis de la cual se deriva— representa un aporte a los estudios sobre la idea de *patria* en general, pero sobre todo desde el punto de vista literario y tematológico comparatista, así como a los estudios sobre las respectivas obras líricas de Georges Brassens y de Alí Primera.

Palabras clave: patria, tematología, literatura oral, Georges Brassens, Alí Primera

ABSTRACT

This article consists of an analysis of the differences and resemblances in the literary construction of the theme *homeland* in both Georges Brassens' and Alí Primera's songs. We take as literary analysis units the lyric motifs used by each singer-songwriter as expression resources to approach this theme. In order to do this, we analyze a corpus made up of four songs of each singer-songwriter, in which *the homeland* was observed to be the main theme. The line of research of Comparative Literature and Thematology was approached based on Cristina Naupert's (2001) and Claude Pichois and André M. Rousseau's (1967/1969) arguments. This paper —along with the thesis from which it derives— intends to be a contribution to the studies about the idea of *homeland* in general, but especially from the point of view of Comparative Literature and Thematology, as well as to the studies on Georges Brassens' and Alí Primera's lyric works.

Keywords: homeland, Thematology, oral literature, Georges Brassens, Alí Primera

L'idée de patrie dans une sélection de chansons composées par Georges Brassens et Alí Primera : analyse thématologique comparée

RÉSUMÉ

Cet article vise à analyser les différences et les similitudes trouvées dans la construction littéraire du thème *patrie* dans les chansons des auteurs-compositeurs-interprètes Georges Brassens et Alí Primera. Les unités d'analyse littéraire choisies ont été les motifs lyriques dont chaque auteur sert pour aborder ce thème. Dans ce but, l'on analyse un corpus composé de quatre chansons de chaque auteur dont le thème principal identifié est *la patrie*. La ligne de recherche de la littérature comparée et de la thématologie a été abordée sur la base des pensées de Cristina Naupert (2001), de Claude Pichois et d'André M. Rousseau (1967/1969). Cet article, ainsi que le mémoire dont il dérive, représente un apport aux études sur l'idée de *patrie* en général, notamment du point de vue littéraire et

thématologique comparatiste, ainsi qu'aux études sur les œuvres lyriques de Georges Brassens et d'Alí Primera.

Mots clés : patrie, thématologie, littérature orale, Georges Brassens, Alí Primera

A idéia da pátria em uma seleção de músicas compostas por Georges Brassens e Alí Primera: análise tematólogica comparada

RESUMO

Neste artigo são descritas as diferenças e as semelhanças na construção literária do tema *pátria* nas músicas dos cantores e autores Georges Brassens e Ali Primera, tendo como unidades de análise literária os motivos líricos que são usados por cada cantor como recurso expressivo para analisar essa questão. Para isso, foi analisado um *corpus* constituído por quatro músicas de cada cantor, nas quais foi identificada a *pátria* como tema principal. A linha de pesquisa da literatura comparada e da tematologia foi abordada a partir das idéias de Cristina Naupert (2001) e Claude Pichois e André M. Rousseau (1967/1969). O presente artigo, junto com a tese da qual ele é derivado, representa uma contribuição aos estudos sobre a idéia de *pátria* em geral, especialmente do ponto de vista literário e tematólogico comparatista, bem como aos estudos sobre as respectivas obras líricas de Georges Brassens e Ali Primera.

Palavras chave: pátria, tematologia, literatura oral, Georges Brassens, Alí Primera

Recibido: 30/01/17

Aceptado: 05 /04/17

LA IDEA DE PATRIA EN UNA SELECCIÓN DE CANCIONES COMPUESTAS POR GEORGES BRASSENS Y ALÍ PRIMERA. ANÁLISIS TEMATOLÓGICO COMPARADO

La *patria* es un tema presente en la obra discográfica de los cantautores Georges Brassens y Alí Primera. A primera vista, la perspectiva de ambos cantautores con respecto a la idea de *patria* era diametralmente opuesta: mientras el *chansonnier* era antipatriota, el cantautor venezolano era patriota convencido. A partir de esta divergencia resaltante e intentando conciliar visiones tan dispares mediante rasgos comunes de ambos artistas, en tanto que cantautores inconformes, críticos de sus respectivas sociedades, se analiza en el presente artículo¹ cómo Brassens y Primera abordan la idea de *la patria* en sus canciones. Para ello se analizan los motivos líricos (imágenes poéticas, figuras retóricas, metáforas, símbolos, referencias históricas) con los que ambos cantautores desarrollan dicha idea dentro de sus textos, lo que permitirá identificar finalmente las posibles diferencias y semejanzas existentes en la construcción literaria que cada cantautor hace del tema *patria*.

El estudio comparatista de dicho tema en las canciones de Brassens y de Primera es adecuado, gracias a la riqueza expresiva de la lírica de ambos cantautores y a que sus puntos de vista opuestos enriquecen la comparación mediante una especie de diálogo contrapuntístico. Además, ellos son creadores de obras líricas paradigmáticas dentro de su género (canción de autor), dignas de ser estudiadas, no solo debido a su originalidad y calidad, sino también porque son obras representativas de momentos históricos de sus respectivas naciones y culturas.

Tras una profunda revisión de las letras de todas las canciones grabadas por Brassens y Primera surgieron las siguientes interrogantes: ¿qué significa *la patria* para cada cantautor según los motivos líricos que cada uno empleó en sus composiciones? ¿El diálogo de los textos con su entorno respectivo

¹ Este artículo es un producto derivado del Trabajo de Especial de Grado titulado *La idea de patria en una selección de canciones compuestas por Georges Brassens y Alí Primera. Análisis Tematológico Comparado*, realizado por el mismo autor del presente texto. Para reseñas biográficas de estos dos cantautores consultar dicho Trabajo de Especial de Grado.

manifiesta diversos matices en la noción de *patria* según el país de origen de cada cantautor?

Las canciones del corpus están ordenadas de forma correlativa, pues se percibieron rasgos complementarios dentro de las canciones de cada emparejamiento y que, por lo tanto, pueden evidenciar de forma óptima las diferencias y/o semejanzas en la construcción poética del tema *patria*.

Para llevar a cabo el análisis tematólogico comparatista se tomaron como base los dos primeros fundamentos metodológicos propuestos por Naupert (2001): el *Querschnitt* (*estudio sincrónico*), que permite analizar las canciones en relación con su entorno espacio-temporal, dentro de su contexto histórico, social, político y cultural; y el *Längsschnitt* (*estudio diacrónico*), que permite examinar el tema *patria* a lo largo de las épocas diferentes a las cuales pertenecen las canciones de cada cantautor. Luego, la comparación de cada par de canciones nos permite transgredir la diacronía y la sincronía —como expresa Bernal (2011)—, con el objeto de centrarnos en el *tertium comparationis* —tal cual proponen Pichois y Rousseau (1967/1969)—, es decir, en los motivos líricos de las canciones a través de los cuales los cantautores construyen el tema de *la patria*.

La tematólogía es una rama de estudio de la literatura comparada que se centra en el análisis literario de los temas que dos o más obras literarias tienen en común, con el fin de señalar e indagar las diferencias y/o semejanzas entre las construcciones literarias de esos temas en esas obras (cf. Bernal, 2011; Naupert, 2001).

A lo largo de la historia occidental de la literatura, la música y la poesía han estado íntimamente ligadas. La palabra (*logos*) representaba un papel muy importante en la cultura griega, particularmente en la música, “cuyo ritmo se regía por la métrica de la poesía” (Escobar Martínez, 2010: 49). Se puede afirmar que existe un parentesco entre la canción de autor y el género literario de la poesía lírica, que en la Antigua Grecia se caracterizaba por la expresión de las vivencias más íntimas y personales del poeta, “acompañadas por la melodía de instrumentos de cuerda, en especial la lira” (Heredia, Tapia y Viveros, 1978: 91). La canción de autor por lo general aborda temas sociales y políticos de forma crítica; por esta razón la canción de autor también es llamada con frecuencia canción de protesta (cf. Torrego Egido, 1999: 18-39) y esta, a su vez, también es conocida en diversos países de habla hispana bajo nombres alternativos como nueva

canción, canción necesaria², canción social, entre otros³. En Francia “el paradigma del cantautor de posguerra condensó *la canción francesa en canción de autor o canción de texto* [*chanson à texte*]” (Looseley, 2015: 279. Cursivas en el original). En todo caso, la denominación de canción de autor se debe a que las canciones de este género son totalmente compuestas tanto en letra como en música por el mismo artista que las canta mientras tañe su instrumento acompañante, que por lo general es una guitarra (cf. Torreño Egido, 1999: 44).

El diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define *patria*, en su primera acepción, como “tierra natal o adoptiva ordenada como nación, a la que se siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”. En su segunda acepción: “lugar, ciudad o país en que se ha nacido”. En la Antigua Grecia, autores de la talla de Homero (siglo IX a. C.), Sófocles (495-406 a. C.) y Píndaro (518-438 a. C.)⁴ tematizaron la idea de *la patria* en sus obras literarias. Para Odiseo “no hay nada más dulce que la tierra de uno y de sus padres”⁵, es decir, que su *patria*. De modo que Odiseo es patriota, pues adora a su *patria*, por encima de cualquier otro lugar. El desencadenante de la trama de la tragedia sofoclea *Antígona* no es otro que un asunto de honor patrio, en donde el rey Creonte de Tebas laudaba la defensa de *la patria* y condena a la ignominia la traición a ella, prolongando así las calamidades que se venían suscitando en Tebas desde el nacimiento de Edipo. En la Oda Primera⁶, dedicada a Heródoto de Tebas, el sujeto lírico del poema pindárico suspende cualquier otra actividad para poder panegirizar a su amada *patria* tebana, pues “¿qué cosa más sagrada / que nuestros padres, y la patria amada?”

² Bandres ofrece una definición de este término acuñado por Primera: “la canción acentúa la visión personal del poeta sobre el canto: un espacio para mostrar la realidad sin maquillarla, buscando salidas a los problemas, colocándose siempre de lado de lo humano, *aportando y no simplemente protestando*” (2013: 38-39. Cursivas en el original). Esta canción necesaria destaca por “su carácter comprometido, su poder especial para retratar la realidad y servir de vehículo para promover los cambios sociales” (Bandres, 2013: 41).

³ Cf. Chávez y Córdova (2007: iv, 2, 4, 33, 130); Bandres (2013: 37-41).

⁴ Cf. Heredia, Tapia y Viveros (1978).

⁵ *La Odisea* (tr. 2006). Canto IX. Odiseo cuenta sus aventuras: los Cicones, los Lotófagos, los Cíclopes.

⁶ *Odas Ístmicas* (tr. 1883).

Así como estos célebres autores clásicos se sirvieron del tema de *la patria* para sus creaciones, también los cantautores Georges Brassens y Alf Primera, como se verá a continuación, consiguieron en él inspiración para las suyas.

I. LA BALLADE DES GENS QUI SONT NÉS QUELQUE PART VS. MI PUEBLO ME HACE CANTAR

En estas canciones se puede observar una tajante diferencia con respecto al tratamiento del tema *patria*, la cual se evidencia a través de los motivos líricos que cada cantautor empleó para desarrollar dicho tema. Así, por ejemplo, el motivo lírico de la luna tan grande y tan bella a la cual los gallos le cantan, abandonando súbitamente su estado de sueño, se encuentra en las antípodas del motivo lírico del estiércol que hacen los caballos —aun los de madera— y que pone celoso a todo el mundo:

En mi pueblo la luna
Es tan grande y es tan bella,
Que los gallos despiertan
Para cantarle a ella.
(*Mi pueblo me hace cantar*, de Primera).

Et, petit à petit, les voilà qui se montent
Le cou jusqu'à penser que le crottin fait par
Leurs chevaux, même en bois, rend jaloux tout le monde,
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part⁷.
(*La ballade des gens qui sont nés quelque part*, de Brassens).

Es bastante interesante el hecho de que estas dos imágenes posean algunos rasgos comunes, pero que, a la par, en ellas se presente una gran diferencia entre las concepciones del tema *patria* propias de cada cantautor.

⁷ “Y poco a poco helos ahí con la cabeza
Alzada hasta pensar que el estiércol que hacen
Sus caballos, aun los de madera, da celos a cualquiera.
Los felices imbéciles que nacieron aquí o allá”.
(Todas las traducciones fueron realizadas por el autor del presente artículo).

Si bien ambas imágenes consisten en hipérboles que son logradas a través de animales y otros elementos de la naturaleza, ellas buscan, sin embargo, expresar ideas claramente opuestas.

Por una parte, en *Mi pueblo me hace cantar*, la imagen de la luna y los gallos que le cantan a ella constituye una alabanza a *la patria*. La voz poética muestra el orgullo por su terruño al loar la magnificencia de la luna desde ahí contemplada. El sujeto lírico se une, entonces, a los gallos en el ditirambo lunar; pero, por supuesto, desde un punto de vista mucho más amplio a partir del cual puede atestiguar que él no es el único ser vivo fascinado ante tal esplendor. Esta sencilla imagen evoca la belleza nocturna del lugar; que, aun sin ser comparada con la de ningún otro lugar de forma explícita, pareciera descollar de forma tácita frente a la de otros terruños distintos al del sujeto lírico. De esto se puede interpretar que, como la luna contemplada desde otros pueblos distintos al del sujeto lírico posiblemente no es tan grande ni tan bella, los gallos de esos otros pueblos, en vez de despertar para cantarle, sencillamente continúan disfrutando de su sueño. Esto último daría a entender que la belleza de esos otros lugares es inferior a la belleza del lugar de origen del sujeto lírico, es decir, de su *patria*.

Por otra parte, en *La ballade des gens qui sont nés quelque part* (*La balada de la gente que nació en cualquier lugar*), la imagen del envidiable estiércol de caballos, tanto animados como inanimados, busca satirizar precisamente todo mensaje glorificador del pueblo propio, de *la patria*. Como si las bellezas del lugar no fueran razón suficiente para la petulancia lugareña o patriota, dentro de la mente henchida de orgullo de cada lugareño el excremento de los animales del lugar se convierte en causa y objeto de celos y envidia para los forasteros, para todo aquel que “infortunadamente” no sea originario de ese lugar. Y dada la imposibilidad de excreción para los caballos de madera, el sujeto lírico ridiculiza el sentimiento de orgullo patrio y a los patriotas.

Asimismo se puede detectar cierta semejanza parcial en cuanto al hecho de que, hasta que no se aborda el factor humano en ambas canciones, nada hay presente en ellas que refleje conflicto alguno en el sentir de los sujetos líricos. De hecho, si cada canción solo se limitase a hablar de la belleza del lugar de origen y relegara el elemento humano, no habría entonces ninguna causa de aflicción o molestia para los sujetos líricos y, por lo tanto, ambas canciones se desvanecerían por carecer de sentido,

o bien se transformarían en otras totalmente diferentes. De tal manera, la disconformidad de los sujetos líricos respectivos se origina tan pronto como la gente hace aparición en el relato de cada canción.

En este sentido, por una parte, el sujeto lírico o voz poética de la canción de Brassens manifiesta su enfado con respecto a la gente que se cree especial y superior a los demás por el simple hecho de haber nacido en un lugar específico:

C'est vrai qu'ils sont plaisants, tous ces petits villages,
Tous ces bourgs, ces hameaux, ces lieux-dits, ces cités,
Avec leurs châteaux forts, leurs églises, leurs plages,
Ils n'ont qu'un seul point faible et c'est d'être habités,
Et c'est d'être habités par des gens qui regardent
Le reste avec mépris du haut de leurs remparts,
La race des chauvins, des porteurs de cocardes,
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part
Les imbéciles heureux qui sont nés quelque part⁸.

Para este sujeto lírico, no importa cuán bello y agradable ese lugar en efecto pueda ser; sus habitantes lo arruinan al ufanarse de él, rayando así en la soberbia y en el desdén —incluso en el odio o en la lástima— hacia todo aquel que no sea originario de ese lugar, de esa *patria*. Esto deviene patente en la imagen en la que los nativos observan desde lo alto y con desprecio a los forasteros, quienes se hallan en un lugar más bajo. Es palpable que la relación espacial entre los dos grupos se traduce en una pretendida relación de superioridad/inferioridad, la cual queda corroborada con el epíteto de chovinistas (*race des chauvins*) que enseguida reciben los nativos del lugar.

⁸ “Es verdad que son gratos todos esos pueblitos,
Todas esas villas y aldeas, esos parajes y ciudades
Con sus castillos, sus iglesias y sus playas,
No tienen sino un punto débil y es estar habitados,
Es estar habitados por gente que mira
Al resto con desprecio de lo alto de murallas,
La raza de los chovinistas, de los portadores de escarapelas,
Los felices imbéciles que han nacido aquí o allá
Los felices imbéciles que han nacido aquí o allá”.

Así, el sujeto lírico expone que el orgullo nacionalista es la característica distintiva de esta gente del terruño, característica que él halla desagradable y execrable por completo, y que le lleva a denostar a dicha gente.

Por otra parte, el sujeto lírico de la canción de Primera enseña su angustia cuando canta los siguientes versos:

En mi pueblo los hombres
Han tomado partido
Algunos por la vida,
Otros contra ellos mismos.

Al parecer los coterráneos del sujeto lírico se encuentran “divididos”. Según él, algunos de ellos aparentemente están tan confundidos que incluso llegan a vulnerar sus propios intereses vitales, y aunque también habría algunos que velan por la satisfacción de dichos intereses, no obstante se observa que unos y otros, en general, están marcados por la desorganización y la desunión; de ahí la esperanza del sujeto lírico por una mejor realidad de su *patria* y la exaltación reivindicativa que él hace de ella.

2. LES PATRIOTES VS. CUANDO LAS ÁGUILAS SE ARRASTREN

Las respectivas retóricas de estas canciones sobre el tema *patria* tienen en común el hecho de ser construidas por los sujetos líricos principalmente por medio de motivos líricos entrelazados a otros temas como la paz y la guerra. No obstante, la semejanza una vez más se limita de manera exclusiva a la forma, y, en cambio, el fondo de ambas retóricas diverge, lo cual es lógico pues los objetivos perseguidos por los sujetos líricos difieren mutuamente. A la vez que el sujeto lírico de la canción de Brassens (*Les patriotes*) repudia el sentimiento de amor a *la patria*, el de la canción de Primera (*Cuando las águilas se arrastren*), por el contrario, anhela la redención de su propia *patria*.

Por un lado, el sujeto lírico de *Les patriotes* (*Los patriotas*) ridiculiza y desprestigia el sentimiento de patriotismo sirviéndose muy hábilmente de la ironía y de la sátira. Mediante ellas logra objetar la validez de la lógica patriota y lleva a su audiencia a reflexionar sobre las funestas consecuencias que en la práctica puede acarrear el amor ciego y desmesurado por *la*

patria. Para este sujeto lírico se han de sopesar dos opciones opuestas: la primera, poder disfrutar plenamente de la vida en tiempos de paz; y la segunda, ir a una guerra en defensa de *la patria* y terminar aquejado por padecimientos físicos y psicológicos por el resto de la vida o incluso fenecer *patriotamente*. Él se decanta por la primera opción y con su retórica irónica invita a su público a ponderar las dos opciones para encontrar la más sensata y conveniente:

Quant à nos trépassés, s'ils ont tous l'âme en peine,
C'est pas d'être hors d'état de mourir d'amour, cré nom de nom,
Mais de ne plus pouvoir se faire occire à la prochaine.
Au monument aux morts, chacun rêve d'avoir son nom⁹.

Los caídos en combate, los ciegos y los demás inválidos de guerra —como se expresa en las demás estrofas de esta canción—, todos son víctimas de las calamidades causadas por la guerra en defensa de *la patria*. Ahora bien, para sorpresa del público y contrario a lo que dicta la lógica, el lamento de estos infaustos patriotas no responde al hecho de verse incapacitados de disfrutar la vida como se supone lo hacían antes de la guerra, sino al hecho de no poder seguir luchando en el frente de batalla contra los enemigos de su *patria*. Como tal idea es absurda e inverosímil, pues lo lógico sería que ellos abominaran la guerra patriota causante de sus desgracias, se advierte el efecto de distorsión irónica con el que el sujeto lírico efectúa su mordaz crítica al orgullo *patrio* y a los patriotas:

Les invalides chez nous, le revers de leur médaille,
C'est pas d'être hors d'état de suivre les filles, cré nom de nom,
Mais de ne plus pouvoir retourner au champ de bataille.
Le rameau d'olivier n'est pas notre symbole, non!

Ce que, par-dessus tout, nos aveugles déplorent,
C'est pas d'être hors d'état de se rincer l'œil, cré nom de nom,

⁹ "En cuanto a nuestros finados, si todos tienen el alma en pena, No es por no poder morir de amor; ¡por Dios!, Sino por no poder sufrir otra occisión. En el monumento de los muertos todos sueñan tener su nombre".

Mais de ne plus pouvoir lorgner le drapeau tricolore.
La ligne bleue des Vosges sera toujours notre horizon¹⁰.

Adicionalmente, al pronunciar la frase “la ligne bleue des Vosges”, el sujeto lírico se sirve de la figura retórica de la alusión y de la intertextualidad, puesto que hace referencia al testamento del político francés Jules Ferry (cf. Ernenwein, 2015; Landru, 2011), el cual a su vez alude al hecho histórico de la Guerra Franco-Prusiana (1870-1871), en la que Francia perdió los territorios de Alsacia y Lorena —donde se localizan los Vosgos— tras ser derrotada por los alemanes (cf. Eckhardt, 1918: 431; Phillipson, 1918: 20-21). Como buen patriota, Ferry deseaba que Francia recuperara en algún momento —aun si él ya no viviera para presenciárselo— dichos territorios, como de hecho ocurrió tras la Primera y la Segunda Guerra Mundial.

De esta manera, el sujeto lírico metaforiza en clave irónica la esencia bélica que, desde su óptica personal, es inmanente a los patriotas (“*sera toujours notre horizon*”). Esto constituye una crítica al carácter patriota o patriotero, la cual puede ser entendida como un llamado a la paz a través de la renuncia consciente y espontánea a los ideales patriotas.

Por otro lado, como el sujeto lírico de *Cuando las águilas se arrastren sí* pretende convencer a su audiencia de forma explícita, recurre al apóstrofe. Mediante esta figura retórica, y a semejanza de un *sans-culotte*¹¹ patriota de 1789 o de un independentista patriota venezolano de 1810, exhorta a su

¹⁰ “La otra cara de la moneda de nuestros inválidos de guerra
No es no ser capaz de seguir a las muchachas, ¡por Dios!,
Sino no poder regresar al campo de batalla.
Nuestro símbolo no es la rama de olivo, ¡no!

Lo que por encima de todo nuestros ciegos deploran,
No es ser incapaces de regodearse, ¡por Dios!,
Sino no poder ver de reojo la bandera nacional.
La línea azul de Los Vosgos siempre será nuestro horizonte”.

¹¹ “Protagonistas revolucionarios y patriotas de la Revolución Francesa, que eran identificables con sus gorros frigios y por no llevar calzas (*culottes*) ajustadas —como era la usanza de la gente perteneciente a las clases sociales acomodadas” (cf. Prieto, 1989: 369).

público a subvertir el *statu quo* socio-político de su *patria* y a luchar contra un supuesto enemigo externo de esta, que impide tal subversión:

Cuando el soldado no sirva a la patria
En el jardín de un general,
Cuando las águilas se arrastren,
Cuando no se hable por hablar,
Cuando no existan oprimidos,
Entonces, le cantaré a la paz.

En la retórica del sujeto lírico se puede notar la búsqueda reivindicativa por la libertad de su propia *patria*, manifestada mediante motivos líricos que proponen un enfrentamiento. El sujeto lírico emplea la figura retórica de la metáfora para expresar que él le cantaré a la paz solo luego de hacerse realidad varias condiciones. Al parecer, él siente necesidad de cantarle a algo que amenaza la paz: a la revolución, y por ende, a la guerra. Uno de los factores que lo llevan a ello es su visión de que la situación de su *patria* es de injusticia y opresión. Señala entonces al responsable de dicha situación, es decir, al enemigo de su *patria*, que deberá ser enfrentado en esa revolución o en esa guerra: las águilas.

Siguiendo la tradición cultural del Imperio Romano y de las naciones amerindias de Norteamérica de convertir al águila en símbolo de valentía, de coraje, de fuerza y de poder, los Estados Unidos adoptaron en 1782 dicha ave como símbolo *patrio* oficial, específicamente al águila calva (cf. Ferber, 1999; Marcovitz, 2015; Raymond, 2014; Sfetcu, 2011). Así, se entiende que el enemigo aludido es los Estados Unidos de Norteamérica, en particular sus líderes políticos (*las águilas*, en plural) y lo que se conoce como imperialismo yanqui (Blanco Fombona, 1981).

En ese mismo verso contentivo del símbolo de las águilas alusivo a EE. UU., el sujeto lírico construye a la vez una antítesis metafórica en la que se aprecia un plano superior hegemónico (cielo, vuelo libre, alas, libertad para depredar) por una parte, y un plano inferior subalterno humillante (tierra, mutilación de las alas, arrastrarse, como dominado, impotente) por la otra. Con esta antítesis metafórica señala qué destino desea él que corran las águilas: deben arrastrarse. Esto implicaría para ellas el tránsito de una posición privilegiada de dominio y poder como lo es la altura del cielo,

desde la que pueden observar y controlar prácticamente todo, hacia una posición en la cual carecerían de dicho dominio y poder como lo es el suelo. Así, el sujeto lírico da a entender que el gobierno de los Estados Unidos debe perder su poder mundial hegemónico, para que su *patria* deje de ser subyugada por dicho poder. Solo así el sujeto lírico podrá cantarle a la paz.

De modo que mientras el sujeto lírico de *Les patriotes* sugiere sensata y sagazmente la búsqueda de la paz renunciando a los apegos a las pasiones patrias, el sujeto lírico de *Cuando las águilas se arrastren* exhorta con insistencia a la contienda (“vamos de una vez / revolución temprana / tenemos que hacer”) que supuestamente encumbrará a su *patria*.

3. LA TONDUE VS. SANGUEO PARA EL REGRESO

Los sujetos líricos de estas canciones construyen sus retóricas respectivas en torno al tema *patria* sobre todo a través de motivos líricos compuestos por referencias a situaciones y a personajes históricos, los cuales a su vez quedan impregnados de un carácter simbólico y metafórico. Estos motivos líricos permiten percibir, según el caso, la adhesión del sujeto lírico a la idea del amor por *la patria* o su repudio hacia ella. En este sentido, hay en este par de canciones dos imágenes claves a contrastar.

Por un lado, en *La tondue* (*La rapada*), de Brassens, se observa la imagen de una mujer joven francesa a la que le afeitaron la testa con la aquiescencia de una muchedumbre, a modo de castigo por haber sido amante de un soldado alemán durante la ocupación de Francia por los nazis:

La belle qui couchait avec le roi de Prusse,
Avec le roi de Prusse,
A qui l'on a tondu le crâne rasibus,
Le crâne rasibus,

Son penchant prononcé pour les « ich liebe dich »,
Pour les « ich liebe dich »,
Lui valut de porter quelques cheveux postiches,
Quelques cheveux postiches.

Les braves sans-culottes et les bonnets phrygiens,
 Et les bonnets phrygiens,
 Ont livré sa crinière à un tondeur de chiens,
 A un tondeur de chiens¹².

Se trata de una mujer real concreta —podría ser cualquiera de las más de 20.000 mujeres trasquiladas públicamente durante *L'Épuration*¹³ (cf. François, 2006: 17)— que es sometida al escarnio público por una muchedumbre identificada como los patriotas: “les braves sans-culottes et les bonnets phrygiens”. Ella sufre tal humillación a causa de ser considerada traidora de *la patria* por haber “amado” al enemigo. “Le roi de Prusse” (el rey de Prusia) era la manera en la que los franceses solían llamar coloquialmente a los soldados alemanes durante la ocupación de Francia (cf. Tinker, 2005: 155).

Por el otro lado, en *Sangueo para el regreso*, de Primera, se presenta la imagen del retorno de Bolívar como jinete justiciero que viene para liberar a su *patria* una vez más. En este motivo lírico lo históricamente real no es el evento del regreso —este es un relato ficticio—, sino el personaje de Bolívar, de importancia histórica fundamental para Venezuela.

¹² “La bella que se acostaba con el rey de Prusia,
 Con el rey de Prusia,
 A quien le cortaron la cabeza al rape,
 La cabeza al rape,

Su pronunciada inclinación por los “ich liebe dich”,
 Por los “ich liebe dich”,
 Le valió tener que llevar cabellos postizos,
 Cabellos postizos.

Los bravos sans-culottes y los de los gorros frigos,
 Y los de los gorros frigos,
 Entregaron su cabello a un esquilador de perros,
 A un esquilador de perros”.

¹³ *L'Épuration* (La Depuración) fue como se denominó la cacería revanchista que, tras la liberación de Francia en agosto de 1944, emprendieron los *patriotas* franceses contra quienes colaboraron (*collaborateurs*) con el régimen nazi durante la ocupación.

La patria es una mujer
Y él regresó para amarla
Contra los que se desvelan
Tan sólo por disfrutarla,
Y en vez de darle caricias
Lo que hacen es manosearla.

Además, en esta imagen *la patria* es simbolizada por una mujer abstracta que es “manoseada”, es decir abusada e irrespetada, a cuya defensa acude su héroe liberador, el patriota Bolívar. Huelga decir que ella es abusada por los antipatriotas.

De modo que mientras la mujer concreta con la cabeza rapada se torna en símbolo de *la antipatria*, la mujer abstracta protegida por Bolívar es la representación de *la patria* en sí misma¹⁴. Ambas imágenes son antagónicas y funcionan como antítesis recíprocas. Es importante reparar en la postura que adoptan los sujetos líricos frente a tales símbolos.

Por una parte, el sujeto lírico de la canción de Brassens recoge del piso el rizo cortado de *la tondue* para ponérselo en el ojal de su solapa como autocondecoración que porta con orgullo. Al hacer esto, toma posición a favor de la mujer rapada y, por lo tanto, a favor de *la antipatria* y en contra del sentimiento de amor a *la patria* y de la venganza patriota. Esto se verifica al notar que al mismo tiempo desdeña condecoraciones de índole patriota: « j'ai pas la croix d'honneur, j'ai pas la croix de guerre, ...

¹⁴ A pesar de ser una mujer abstracta, dada su característica de alegoría verbal (inmaterial), en cierta medida esta última imagen recuerda la imagen prototípica de *La Marianne* (La Mariana), que con su gorro frigio es la representación simbólica de *la patria* francesa, e incluso a la famosa pintura *La Liberté guidant le peuple* de Eugène Delacroix. Esta representación artística, poética y literaria de *la patria* como una mujer tiene su origen, según Chicangana-Bayona, en el siglo XVI (2011), cuando se empezó difundir en Europa la imaginería en la que los cuatro continentes conocidos por los europeos hasta ese entonces (África, América, Asia y Europa) eran representados de forma alegórica a través de personificaciones femeninas. “Con el proceso de emancipación de las colonias españolas en América y el establecimiento de las nuevas repúblicas en las primeras décadas del siglo XIX, la alegoría de América se transformó primero en símbolo de libertad y, finalmente, con las identidades territoriales de las nuevas repúblicas en símbolo de la Patria” (Chicangana-Bayona, 2011: 22-23).

/ et je n'en souffre pas avec trop de rigueur; / j'ai ma rosette à moi : c'est un accroche-cœur »¹⁵. Antes que la Cruz de Honor o la Cruz de Guerra prefiriere el rizo antipatriota.

Por otra parte, con su invocación del regreso de Bolívar, el sujeto lírico de la canción de Primera apoya rotundamente el sentimiento de *patria* y promueve la búsqueda de la libertad de su propia *patria*, pues, según él, ella no es libre. Las metáforas que crea para cantar el regreso de quien precisamente es el padre de *la patria* muestran un claro tono laudatorio, por ejemplo, al cantar que “la patria es una mujer y él regresó para amarla / contra los que se desvelan / tan sólo por disfrutarla” y que dicho heroico regreso significará “la hora para ponernos contentos”. De hecho, este sujeto lírico desea inducir a su audiencia a “ir a su encuentro” —al de Bolívar—, es decir, a retomar los ideales y valores patriotas aparentemente olvidados, al “dejar caer la espada y el pensamiento” del Libertador.

Es interesante cómo la similitud en cuanto a las representaciones simbólicas de *la patria* y de *la antipatria* como mujeres maltratadas y afrontadas por cierto grupo de gente lleva la retórica respectiva de cada sujeto lírico hacia riberas del pensamiento opuestas, como lo son la identificación con el sentimiento de amor a *la patria* o su rechazo.

4. LA MAUVAISE HERBE VS. LA PATRIA ES EL HOMBRE

Los sujetos líricos de estas canciones construyen el tema *patria* mediante elementos en común, tales como metáforas, símbolos patriotas, apóstrofes y la recurrencia a lo divino, así como también mediante elementos diferentes, como, por ejemplo, el tono, que en *La mauvaise herbe*, de Brassens, es irónico y en *La patria es el hombre*, de Primera, es quejumbroso.

En el inicio de su canción, el sujeto lírico de *La mauvaise herbe* (*La mala hierba*) se sirve de la herramienta literaria de la intertextualidad. Hace alusión al himno nacional francés al retomar el segundo verso de *La Marsellesa* para desarrollar su razonamiento. Canta que cuando el día de gloria llegó, es decir, el día en que debía luchar en el campo de batalla para

¹⁵ “No poseo la Cruz de Honor, no poseo la Cruz de Guerra... / y no sufro mucho por ello, / tengo mi propia condecoración: es un rizo”.

defender a su *patria*, solo él conoció la deshonra de no haber perecido en la lid —pues no tomó parte en ella—, contrariamente a todos los demás, que sí obtuvieron la prez patriota a cambio de su propia vida:

Quand le jour de gloire est arrivé,
Comme tous les autres étaient crevés,
Moi seul connus le déshonneur
De ne pas être mort au champ d'honneur¹⁶.

El sujeto lírico —a diferencia del de *La Marseillaise*— busca desligarse de toda pertenencia a cualquier grupo de personas, comenzando por el del gran colectivo que es *la patria*.

Este motivo lírico, compuesto por los cuatro primeros versos de la canción, está impregnado de un tono irónico, porque al sujeto lírico en realidad le tiene sin cuidado el hecho de ser considerado deshonoroso por no haber participado en la guerra; más aún: sin ningún ápice de compunción se congratula por no haber acudido al conflicto bélico, evitando así haber puesto en riesgo su propia vida, lo cual le permite seguir disfrutándola. Para él tiene entonces mucho más valor la vida misma que el *honor patrio*.

Por su parte, el sujeto lírico de *La patria es el hombre* construye en la primera estrofa un motivo lírico en el que resalta el empleo de la metáfora, además del apóstrofe del primer verso:

¿Por qué me piden que cante,
Si me han cortado a tiritas
Todo el azul de mi cielo,
Se han caído to'íticas
Mis estrellas por el suelo?

A su vez, esa metáfora es concebida por medio de los símbolos del azul del cielo y de las estrellas, que forman parte de la bandera nacional de Venezuela. Cuando la voz poética canta que “todo el azul de su cielo”

¹⁶ “Cuando el día de la gloria llegó,
Como todos los otros estaban muertos,
Sólo yo conocí el deshonor
De no haber muerto en el campo de honor”.

ha sido “cortado a tiritas” y que “todas sus estrellas se han caído por el suelo”, está haciendo uso del valor simbólico que tienen la bóveda celeste y las estrellas. El azul, y por añadidura el firmamento, constituye uno de los símbolos tradicionales de la cultura y de la literatura occidental. Según Ferber, “because it is the color of the sky (and perhaps because the sea is blue only on sunny days), blue is traditionally the color of heaven, of hope, of constancy, of purity, of truth, of the ideal”¹⁷ (1999: 31).

Al igual que el cielo azul, las estrellas constituyen un símbolo literario, artístico y cultural de gran riqueza. Ferber expone que “among their many meanings, stars have stood for numerousness, glory, prophecy, times of night or year, and fate or ‘influence’”¹⁸ (1999: 201).

De modo que la voz poética metaforiza su sentimiento de tristeza por haber sido despojada de su esperanza (azul del cielo) de que su *patria* alcance el ansiado bienestar, pues cae en cuenta de que la gloria y el esplendor (estrellas) de esta no han sido sino una dolorosa desilusión. Así, el tono plañidero se debe al lamentable estado de la *patria* que el sujeto lírico percibe.

Se observa que los dos sujetos líricos evocan símbolos patrios de sus propios países —el himno y la bandera nacional— para comenzar el desarrollo de sus canciones. Sin embargo, una vez más, estos rasgos similares no apuntan al mismo objetivo. Mientras el sujeto lírico de *La mauvaise herbe* manifiesta un indudable rechazo hacia el sentimiento de *patria*, el sujeto lírico de *La patria es el hombre* revela el sufrimiento que le causa ver a su *patria* desgarrada y condenada a una situación que valora como nefasta y, por consiguiente, exhibe su honda identificación con dicho sentimiento patriota.

Adicionalmente, el estribillo intertextual “dale al pisón” presente en *La patria es el hombre* equivale a la intertextualidad observada en *La mauvaise herbe* con *La Marsellesa*. Todo lo que connota la expresión “dale al pisón” podría interpretarse como la propuesta de otro himno nacional que convoca a la liberación:

¹⁷ “Por ser el color del firmamento (y tal vez porque el mar es azul solo en días soleados), el azul es tradicionalmente el color del paraíso, de la esperanza, de la lealtad y la constancia, de la pureza, de la verdad, de lo ideal”.

¹⁸ “Entre sus múltiples significados, las estrellas han simbolizado abundancia, gloria, profecía, momentos de la noche o del año, y destino o ‘influencia’”.

Ándale muchacho corriendo,
Dale al pisón.
Ándale muchacho corriendo,
Dale al pisón.
Que no pisen tu corazón,
Que no pisen tu corazón,
Que no pisen tu corazón,
Que no pisen tu corazón.

La expresión apostrófica-metafórica intertextual “dale al pisón” forma parte del estribillo anafórico del canto tradicional de la Parranda de San Pedro, festividad celebrada en Guatire y Guarenas los 29 de junio de cada año en honor de dicho santo (cf. Caballero, 1991: 21; Guédez, 1998: 136). La actual manifestación cultural sincrética de la Parranda de San Pedro “es producto de una circunstancia particular de una situación concreta que ocurriría en momentos de la esclavitud a finales del período colonial” (Caballero, 1991: 21-22). Por ello, según varios antropólogos y folkloristas, la expresión en cuestión es una metáfora que alegóricamente simboliza una revuelta contra los mantuanos¹⁹ con el fin de acabar la opresión esclavista: “dale al pisón”, o sea, a los mantuanos (cf. Guédez, 1998: 123-124). El sujeto lírico de *La patria es el hombre* exhorta, pues, a su audiencia a rebelarse contra quienes pisan a “su pueblo”, a “su patria”, es decir, a rebelarse contra los nuevos oligarcas. Existe así un paralelismo entre *La Marsellesa* y La Parranda de San Pedro (a través de *La patria es el hombre*), en donde “dale al pisón” equivaldría a “aux armes, citoyens, marchons, marchons”²⁰. En La Parranda de San Pedro, y con ello en *La patria es el hombre*, el arma es más alegórica: pisar a los mantuanos, y en la época contemporánea, pisar al opresor económico. Además, el “día de gloria” ya llegó para el sujeto lírico de *La mauvaise herbe* y lo invierte degradándolo; en cambio, para el sujeto lírico de *La patria es el hombre* tal glorioso día aún no ha llegado, y lo exalta.

Otro atributo común en las retóricas de este par de canciones es la recurrencia a Dios o a la idea de lo divino por parte de los sujetos líricos.

¹⁹ Criollos nobles de Caracas, dueños de las haciendas en la época colonial, la “oligarquía territorial”, según Gil Fortoul (Rosenblat, 2002: 263).

²⁰ “A las armas ciudadanos, marchemos, marchemos”.

En *La mauvaise herbe*, a través de un pertinaz apóstrofe el sujeto lírico le reprocha a Dios el supuesto mandamiento célico de *morir por la patria*:

Et je me demande
 Pourquoi, Bon Dieu,
 Ça vous dérange
 Que je vive un peu,
 Et je me demande
 Pourquoi, Bon Dieu,
 Ça vous dérange
 Que je vive un peu²¹.

Ese supuesto mandamiento divino se deriva de la cultura griega antigua, específicamente de los espartanos, quienes entendían la lucha por *la patria* como un deber sagrado, ordenado por los dioses. Como menciona García (2010), toda ley espartana obedecía a estatutos sagrados de los dioses (*rhetra*), y una de esas leyes consistía en el deber de luchar por *la patria* y estar dispuesto a caer gloriosamente en combate alcanzando así *la bella muerte*: “de todas las muertes posibles para los griegos la más gloriosa era la que tenía lugar en el campo de batalla” (2010: 5). Los 300 lacedemonios (o espartanos) que junto a Leónidas sucumbieron en combate en 480 a. C. en las Termópilas son un buen ejemplo de tal inmolación heroica patriota.

Luego, a pesar de que en un principio no era —ni es— un mandamiento en la religión cristiana²², hechos históricos como las Cruzadas en la Edad

²¹ “Y yo me pregunto
 Por qué, Buen Dios,
 A usted le molesta
 Que yo viva un poco,
 Y yo me pregunto
 Por qué, Buen Dios,
 A usted le molesta
 Que yo viva un poco”.

²² Una de las leyes de la cosmovisión judeocristiana es la de “no matarás”, pues es uno de los mandamientos de Yavé/Dios (Éxodo 20:13), por lo que inicialmente la idea de *morir —y matar— por la patria* poseía (o en teoría debería haber poseído) un carácter profano desde la perspectiva judeocristiana. Sin embargo, Monod (2002),

Media son, no obstante, claros testimonios de la asociación en la práctica de las contiendas bélicas con supuestos mandatos celestiales dentro de la era cristiana. A raíz de ello, y dado que el sujeto lírico no quiere morir en defensa de *la patria*, osa entonces objetarle a Dios esa supuesta orden Suya.

En *La patria es el hombre*, el sujeto lírico le ruega a Dios:

A mi Crucita de Mayo
 Le puse su florecita
 Pa' que me quite este llanto
 Que cantando no se quita.

Cuenta que acudió a Dios, a lo celestial, a fin de que Él le aliviara su pena y su dolor; que, como ya se mencionó, brotaron a causa de la aparente condición malhadada en la que se halla su querida *patria*. Como el canto no lo ayuda a superar su tristeza recurre entonces a Dios, representado en el símbolo religioso cristiano de la Cruz, para que lo alivie de su dolor. Esto lo hace presentándole una ofrenda floral a la Cruz de Mayo. La festividad de la Cruz de Mayo es una tradición popular que forma parte de los llamados *velorios* que se celebran en Venezuela. El velorio de Cruz de Mayo es un acto de espíritu religioso cuya celebración inicia el 3 de mayo y continúa durante todo el mes. En él se realizan cantos y se recitan décimas ante una cruz previamente adornada con flores y velas (cf. Almoína de Carrera, 2001; Brandt, 2008; Pollak-Eltz, 2008).

De este modo, es de notar que los dos sujetos líricos persiguen objetivos diferentes con las imágenes que ellos cincelan. El de *La mauvaise herbe* se rebela contra la idea socialmente establecida de amor a *la patria* y de morir en su defensa, incluso llegando a cuestionar la autoridad suprema del mismo Dios. En cambio, el de *La patria es el hombre* ansía intensamente la obtención del bienestar y de la gloria de su *patria*, puesto que al ponerle la florecita a la Cruz de Mayo para que se lleve su llanto, hace una plegaria para que mejore la situación de su *patria*. Así, mientras el sujeto lírico de *La mauvaise herbe* es un ferviente antipatriota, el de *La patria es el hombre* es un patriota apasionado.

al analizar el estudio *Mourir pour la patrie* de Kantorowicz (1949), encuentra que lo que en un principio era una noción política fue sufriendo una compleja metamorfosis signada por una "teologización" (cf. Monod, 2002: 137).

5. CONCLUSIÓN

De manera que se observan varios rasgos comunes en los motivos líricos con los que cada uno edifica dicho tema: la construcción de imágenes hiperbólicas con sustantivos de animales y de elementos de la naturaleza en *La ballade des gens qui sont nés quelque part* y en *Mi pueblo me hace cantar*; motivos líricos logrados a través de conceptos y realidades emparentados con *la patria* como lo son la paz y la guerra en *Les patriotes* y en *Cuando las águilas se arrastren*; referencias a situaciones y a personajes históricos que adquieren un carácter simbólico y metafórico, así como también la presencia de la figura femenina, en *La tondue* y en *Sangueo para el regreso*; y la referencia a símbolos patrios y la recurrencia a lo divino-religioso en *La mauvaise herbe* y en *La patria es el hombre*. Asimismo, ambos cantautores emplean alegorías, anáforas, alusiones, antítesis, hipérboles, metáforas, referencias históricas, símbolos, entre otros, para construir sus imágenes poéticas. Sin embargo, todos estos elementos comunes en la construcción del tema persiguen, sin excepción, fines opuestos y exponen *Weltanschauungen* por completo divergentes entre sí.

Para Brassens *la patria* representa una especie de maldición que atrae todo tipo de males cuando se la invoca y se busca luchar por ella. Esto es patente en sus canciones aquí analizadas, pero sobre todo en *Les patriotes*, dada la brutal crudeza de las imágenes poéticas que retratan los horrores de la guerra, frecuentemente propiciada por la idea de defender a *la patria*, y dados los irónicos contrastes de dichas cruentas imágenes con las antítesis del goce de la vida en tiempos de paz. *La patria* para él significa calamidades, guerras y muerte. Se podría decir que más allá de ser un antipatriota, Brassens era propiamente un humanista, o, en palabras de Voltaire, un ciudadano del universo:

tal es, pues, la condición humana, que desear la grandeza de su propio país es desear mal a sus países vecinos. Aquel que nunca deseara que su patria fuese más grande, ni más pequeña, ni más rica, ni más pobre, sería el ciudadano del universo. (1764/1819: section III, 453).

Por el contrario, para Primera *la patria* es sinónimo de vida y en ella deposita sentimientos de esperanza de un porvenir mejor; para él y sus

coterráneos, que el presente en el cual se expresa el sujeto lírico. La visión de Primera con respecto a la *patria* podría ser considerada como más tradicionalista, en vista de su anhelo por una *patria* donde sus ciudadanos estén unidos en pos de un objetivo común, para que esta pueda desarrollarse plenamente hasta alcanzar un estado glorioso de bienestar colectivo nacional. De la lírica de Primera se deduce que este estado, si alguna vez fue logrado, fue solo durante un breve e inmediato período postindependentista con Bolívar a la cabeza o, incluso que jamás fue alcanzado a plenitud. Para Primera, específicamente la *patria* venezolana sería entonces una *patria* inacabada, una labor inconclusa que ha de ser consumada en algún punto en el tiempo, de preferencia para él lo más pronto posible. Y es precisamente en la búsqueda de la consumación de esa labor en donde nace su esperanza patriota.

REFERENCIAS

- Almoína de Carrera, P. (2001). *Más allá de la escritura: La literatura oral. (Sobre textos de la tierra inédita)*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Fondo Editorial de Humanidades y Educación.
- Bandres, S. (2013). *Propuesta estética e ideológica de la poesía oral de Alfí Primera* (Trabajo de Grado de Maestría no publicado). Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Bernal, R. (2011). *Del Caribe insular al Caribe continental con un toque de salsa inglesa: Ska, oralidad e identidad. Los nuevos griots* (Trabajo de Grado de Maestría no publicado). Universidad Central de Venezuela, Caracas.
- Blanco Fombona, R. (1981). *Ensayos históricos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Brandt, M. H. (2008). South America: Venezuela. En Koskoff et al. (coords.), *The concise Garland encyclopedia of world music* (Vol. 1, pp. 199-207). Nueva York, NY: Routledge.

- Caballero, H. (1991). *Parranda de San Pedro: Expresión culto-festiva de la comunidad de Guatire*. Los Teques, Venezuela: Biblioteca de Autores y Temas Mirandinos.
- Chávez, M. E. y Córdova, L. E. (2007). *La canción necesaria en Venezuela: Lengua del pueblo. Reportaje radiofónico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Chicangana-Bayona, Y. A. (2011). La india de la libertad: De las alegorías de América a las alegorías de la patria. *Estudios de Filosofía Práctica e Historia de las Ideas*, 13(1), 17-28.
- Eckhardt, C. C. (1918). The Alsace-Lorraine question. *The Scientific Monthly* [revista en línea], 6(5), 431-443. Disponible: http://www.jstor.org/stable/22512?seq=1#page_scan_tab_contents
- Ernenwein, F. (2015). "La ligne bleue des Vosges", de la guerre à la réconciliation. *La Croix* [revista en línea]. Disponible: <http://www.la-croix.com/Culture/La-ligne-bleue-des-Vosges-de-la-guerre-a-la-reconciliation-2015-07-29-1339272>
- Escobar Martínez, M. D. (2010). *Literatura y música. Un modelo didáctico de interpretación intertextual en educación secundaria* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, España.
Disponible: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/10762/EscobarMartinezMDolores.pdf?sequence=1>
- Ferber, M. (1999). *A dictionary of literary symbols*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.
- François, D. (2006). *Femmes tondues. La diabolisation de la femme en 1944 : Les bûchers de la Libération*. Le Coudray Macouard, Francia: Cheminements.
- García, J. T. (2010). Una reflexión sobre lo bello y lo sublime en la bella muerte del guerrero espartano. *Journal of Ancient Philosophy* [revista

en línea], IV(2). Disponible: <http://www.revistas.usp.br/filosofiaantiga/article/viewFile/43293/46916>

Guédez, Y. J. (1998). *Aproximación al sentido ritual festivo de la Parranda de San Pedro en Guatire: Caso comunidad del 23 de enero en Guatire, Municipio Zamora del Estado Miranda*. (Trabajo de Grado no publicado). Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Heredia, R., Tapia J. y Viveros, G. (1978). *Antología de textos clásicos grecolatinos*. México, D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México.

Homero. (2006). *La odisea* (Trad. J. L. Calvo Martínez). Madrid: Ediciones Cátedra. (Obra original data aprox. del siglo VIII a. C.).

La Biblia. Latinoamérica. (1988). (104ª. ed.) Madrid: San Pablo.

Landru, P. (2011). Ferry Jules (1832-1893) et Abel (1881-1918), cimetière de Saint-Dié (88). En *Cimetières de France et d'ailleurs* [página Web]. Disponible: <http://www.landrucimetieres.fr/spip/spip.php?article3153>

Looseley, D. (2015). Popular music. En *The Cambridge companion to French music* (pp. 271-290). Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press.

Marcovitz, H. (2015). *Bald eagle: The story of our national bird*. Broomall, PA: Mason Crest Publishers.

Mijares, A. (2016). *La idea de patria en una selección de canciones compuestas por Georges Brassens y Alfí Primera. Análisis tematólogo comparado* (Trabajo Especial de Grado no publicado). Universidad Central de Venezuela, Caracas.

Monod, J.-C. (2002). *La querelle de la sécularisation: Théologie politique et philosophies de l'histoire de Hegel à Blumenberg* (Colección *Problèmes et Controverses*). París: Librairie Philosophique J. Vrin.

- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista entre teoría y práctica*. Madrid: Editorial Arco/Libros.
- Phillipson, C. (1918). *Alsace-Lorraine. Past, present, and future*. Nueva York: E. P. Dutton [libro en línea]. Disponible: <https://archive.org/stream/alsacelorrainepa00phil#page/n7/mode/2up>
- Pichois, C. y Rousseau, A. M. (1969). *La literatura comparada* (Trad. G. Colón Doménech). Madrid: Editorial Gredos. (Obra original publicada en 1967).
- Píndaro. (1883). *Odas de Píndaro* (Traducción y notas de Ignacio Montes de Oca). Madrid: Luis Navarro, Editor. (Obras originales datan aprox. del siglo V a. C.).
- Pollak-Eltz, A. (2008). *Estudios antropológicos de ayer y hoy*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Prieto, F. (1989). *La Revolución Francesa*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Raymond, T. (2014). *Civics (American government & symbols)*. Hustonville, KY: Home School Brew Press.
- Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española (DRAE)*. Vigesimotercera edición. Disponible: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>
- Rosenblat, A. (2002). *El español de América*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Sfetcu, N. (2011). *The birds world* [libro electrónico].
- Sófocles. (1982). *Áyax. Antígona. Edipo Rey* (Ed. y trad. C. Miralles). Navarra, España: Salvat Editores. (*Antígona*, obra original data aprox. de 422 a. C.).
- Tinker, C. (2005). *Georges Brassens and Jacques Brel. Personal and social narratives in post-war chanson*. Liverpool: Liverpool University Press.

Torrego Egido, L. (1999). *Canción de autor y educación popular (1960-1980)*. Madrid: Ediciones de la Torre.

Voltaire. (1819). *Œuvres complètes de Voltaire: Dictionnaire philosophique*. París: Imprimerie de Crapelet. (*Dictionnaire philosophique*, obra original publicada en 1764).

ANDRÉS MIJARES

Es Licenciado en Idiomas Modernos (francés-alemán) por la Universidad Central de Venezuela (2016). Su interés de investigación se centra en la literatura comparada, específicamente en el enfoque de la tematología, que constituyó la base de su Trabajo Especial de Grado, el cual obtuvo la mención Sobresaliente. Actualmente, se dedica a la enseñanza del alemán como lengua extranjera.