

**Avances en el estudio
de la literatura oral**

**Advances in oral
literature research**

AELO 35



**FACULTAD DE FILOLOGÍA UNIVERSIDAD DE BELGRADO
PHILOLOGICAL FACULTY UNIVERSITY OF BELGRADE**

AELO 35

FACULTAD DE FILOLOGÍA UNIVERSIDAD DE BELGRADO
PHILOLOGICAL FACULTY UNIVERSITY OF BELGRADE

Avances en el estudio de la literatura oral

Advances in oral literature research

Editores/Editors

Jasmina Nikolić & Dalibor Soldatić



Belgrado/Belgrade

2013

CONTENIDO/TABLE OF CONTENTS

INTRODUCCIÓN/INTRODUCTION	9
Ruth Finnegan FOREWORD	11
Mirjana Detelić ORAL EPIC FORMULA AND THE STRUCTURING OF EPIC HERO	13
David R. Olson WHAT HAPPENS WHEN ORAL TRADITIONS ARE WRITTEN DOWN?	25
Samuel G. Armistead HISPANIC AND BALKAN BALLADS TRADITIONS: PARALLELS AND CONGENERS	39
Ruth Finnegan ‘ORAL LITERATURE’: A CASE OF DISSOLVING BOUNDARIES?	47
Aurelio González NORMATIVIDAD Y PROPOSITIVIDAD EN LA POESÍA NARRATIVA DE TRADICIÓN ORAL	65
Oro Anahory-Librowicz SEÑAS DE IDENTIDAD	89
Maximiano Trapero ENTRE LA TRADICIÓN Y LA IMPROVISACIÓN: LA DÉCIMA, UN NUEVO GÉNERO POÉTICO ORAL EN EL MUNDO HISPÁNICO	105
David F. Elmer PRESENTATION FORMULAS IN SOUTH SLAVIC SONG	127
Anna Bonifazi DISCOURSE MARKERS IN HOMERIC POETRY	141
Miroslav Topić, Petar Bunjak ATTRIBUTES OF WINE IN SERBIAN DECASYLLABIC FOLK POEMS	149
Andrés Monroy Caballero SOCIOLOGÍA DEL ROMANCERO: CANARIAS, ESTADO VITAL DE UNA TRADICIÓN	157
Ivana Vučina Simović EL CORPUS DE LA TRADICIÓN ORAL SEFARDÍ EN LOS ESTUDIOS DE LA SOCIOLINGÜÍSTICA HISTÓRICA DEL JUDEOESPAÑOL DE ORIENTE ...	171

Ignacio Ceballos Viro VARIANTES PROPIAS Y VARIANTES “PRESTADAS” EN EL ROMANCE <i>LA ESPOSA DE DON GARCÍA</i>	183
Olivia Petrescu Stoica CONFLUENCIAS ROMÁNICO-BALCÁNICAS EN LA LITERATURA ORAL RUMANA	197
Maria Teresa Navarro Salazar PERVIVENCIA Y ADAPTACIONES DE UN MITO CLÁSICO: POLIFEMO	213
Dalibor Soldatić EL MITO Y LO FANTÁSTICO EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA	225
Manuel Pérez ELEMENTOS PARA UNA CLASIFICACIÓN DEL EJEMPLO NOVOHISPANO	229
Dimitrinka Georgieva Nikleva ESTUDIO COMPARADO SOBRE LOS ELEMENTOS DE REPETICIÓN EN LA LITERATURA ORAL (CASTELLANA Y BÚLGARA)	245
Cecilia García Antón VOZ VIVA DE LA LITERATURA EN LAS ONDAS – MAX AUB, <i>CUENTOS MEXICANOS</i>	257
Slavica Srbínovska, Maja Bojadzievska THE ROLE OF THE CURSE IN MACEDONIAN TRADITION: GENDER AND PEDAGOGY	263
Natasha Avramovska ORALITY AND THE MACEDONIAN NARRATIVE LITERARY	271
Jasmina Nikolić IMPROVISATIONS AND THE IMPROVISATION	283
Mónica María Martínez Sariego LA DONCELLA GUERRERA: LITERATURA E IDENTIDAD NACIONAL	299
Louise O. Vasvári PERFORMING FEMALE MASCULINITY IN THE <i>DONÇELLA GUERRERA</i>	315
Jelena Filipović CULTURAL MODELS AND VARIATION IN ORAL NARRATIVES	329

Sandra Cristina Martins de Sousa Gil NEWSPAPERS: RESCUERS OF ORAL TRADITIONS?	343
Andelka Pejović, Inmaculada Gallegos Polonio COMO ME LO CONTARON TE LO CUENTO: DICHOS Y FRASES HECHAS EN LAS TRADICIONES ORAL Y ESCRITA ESPAÑOLAS	349
Petrea Lindenbauer COGNICIÓN, ESTEREOTIPIA Y VARIACIÓN DEL FIGURA DEL OTRO MUSULMÁN EN ROMANCES Y BALADAS RUMANAS	361
Jasna Stojanović EL PERSONAJE MUSULMÁN EN LA POESÍA ÉPICA ESPAÑOLA Y SERBIA (ANÁLISIS COMPARATIVO)	371
Diliana Ivanova Kovátheva LAS CARANTOÑAS DE ACEHÚCHE Y LOS KÚKERI BÚLGAROS: ORIGEN, SIMILITUDES Y DIFERENCIAS	381
Ana Cecila Prenz EN TORNO A LA LITERATURA DRAMÁTICA POPULAR EN ESPAÑA	395
Mohamed Bilal ÉRASE UNA VEZ UNA PLAZA: JAMA EL FNA O LA ÚLTIMA EXHALACIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL	405
Ana Paula Guimarães, Carlos Augusto Ribeiro LESS IS MORE	413
Nemanja Radulović BEAUTY IN FAIRY TALES – STYLE AND PATTERN	423
Mariana Dan THE ROMANIAN BALLAD <i>THE MAGIC LAMB (MIORIȚA)</i> AND THE MEANING OF EXISTENCE	429
Željko Donić SOME OBSERVATIONS ON HISTORY AND PERSPECTIVES OF SPANISH-SERBIAN/SERBIAN-SPANISH ORAL POETRY TRANSLATION	439
Smiljana Đorđević BEING A GUSLE PLAYER	449
Paloma Díaz-Mas NUEVAS FORMAS DE ORALIDAD: LITERATURA EN LOS SANTUARIOS POR LOS ATENTADOS DEL 11 DE MARZO DE 2004 EN MADRID	465

Marina Sanfilippo IMÁGENES Y ESCRITURAS EN LA ELABORACIÓN DE UN CUENTO ORAL	479
Yovka Tisheva ORAL TRADITION AND MODERN ORAL PERFORMANCE	493
Madis Arukask, Alla Lašmanova DEFINING HERSELF IN ORAL PERFORMANCE. THE LAMENT OF ONEGA – VEPSIAN WOMEN ON THE GRAVE OF HER HUSBAND	501
Jelena Rajić EL CONTEXTO COMO ELEMENTO DE MODALIZACIÓN DEL DISCURSO (LOS RECURSOS LINGÜÍSTICOS DE LA EVIDENCIALIDAD)	513

INTRODUCCIÓN

Esta colección de trabajos ha sido reunida con motivo de la celebración del trigésimo quinto aniversario de la Cátedra de Estudios Ibéricos. Desafortunadamente, motivos ajenos a nuestra voluntad, han hecho que su publicación tardara varios años. Vista la calidad de los trabajos, sin embargo, hemos decidido publicarlos de todos modos. La Cátedra de Estudios Ibéricos de la Facultad de Filología de la Universidad de Belgrado agradece a todos los colegas que han contribuido con sus trabajos a este libro.

Solamente unas cuantas palabras sobre la historia de nuestra Cátedra. Aunque tiene ya 40 años es una de las Cátedras jóvenes de esta Facultad que cuenta con 15 cátedras las cuales cubren 29 grupos de estudios o carreras de licenciatura. Más de once mil alumnos están matriculados en esta Facultad y de ellos más de 600 estudian la lengua española y las literaturas hispánicas.

Nuestras investigaciones muestran que los primeros contactos del mundo hispánicos remontan a fechas lejanas cuando el reino de Aragón tenía contactos con la República de Dubrovnik lo que implica asimismo contactos con el retrotierra Raska y Zeta.

Para nosotros, sin embargo, la fecha importante es el año de 1895 cuando la Fundación Kolarac publica los tres primeros tomos de la traducción al serbio de Don Quijote de Cervantes de Djordje Popovic. El interés por lo hispánico se intensificó considerablemente durante la Guerra Civil española porque muchos de los intelectuales serbios tomaron parte en las Brigadas Internacionales. Así fue que la enseñanza del idioma español se inició en 1951 como materia facultativa en lo que era entonces la Facultad de Filosofía y Letras. El primer maestro fue un refugiado republicano José Bort Vela. La enseñanza del español como materia curricular de dos años comenzó durante el curso académico de 1962/1963. La enseñanza de la lengua y letras españolas como carrera universitaria de cuatro años se inició en 1971. La fundadora de la Cátedra fue la difunta profesora doctora Ljiljana Pavlovic Samurovic.

En los años iniciales el Grupo de español funcionó dentro del marco de la Cátedra de Estudios Románicos y no podemos no mencionar la preciosa ayuda que nos prestaron en los pasos iniciales los profesores de esa Cátedra: Vlado Draskovic, Pera Polovina, Mihailo Pavlovic, Ivan Dimic, Slobodan Vitanovic, Radivoj Konstantinovic. Los primeros diplomas de licenciados en lengua española y letras españolas fueron entregados en 1975 y el primer doctorado fue obtenido en 1984. Hasta la fecha han

obtenido su diploma de licenciado más de 1100 alumnos. Con la introducción de la materia Literatura hispanoamericana se amplió el programa de estudios y desde entonces la carrera se llama Lengua española y literaturas hispánicas. Con la aprobación de los nuevos Estatutos la Cátedra es independiente como Cátedra de Estudios Ibéricos. La Cátedra ofrece actualmente a los estudiantes estudios académicos, master y doctorado. Su Biblioteca es modesta y dispone de un fondo de más de 8 000 libros. Se encargan de la enseñanza actualmente un catedrático, tres profesores titulares, 2 profesores asociados, 1 profesor adjunto y dos lectores locales además de un lector español que envía la AECE, un lector enviado por la Universidad de Granada, cinco colaboradores españoles con contrato temporario y dos colaboradores locales.

Los profesores y colaboradores de la Cátedra han participado en numerosas reuniones científicas internacionales y sus trabajos se publican en el país y en el extranjero.

Gracias a los esfuerzos de nuestros hispanistas ha incrementado considerablemente el número de libros traducidos del español al serbio. Los hispanistas de Belgrado tienen también el mérito de que algunos de los autores serbios hayan sido publicados en España, Pavic, Kish, Arsenijevic.

Por último hay que hacer especial mención de la colaboración con el Instituto Cervantes cuya presencia en Belgrado ha contribuido mucho al fomento de los estudios ibéricos. Comenzamos con el Aula Cervantes cuya afirmación contribuyó notablemente al hecho que Belgrado fuera sede del Instituto Cervantes antes que algunas capitales europeas.

Terminando es nuestro deber agradecer a todas las instituciones que nos ayudaron y apoyaron en la realización de esta obra A las autoridades de la Facultad, a los ministerios de cultura, y de educación.

Editores

FOREWORD

Ruth Finnegan

Faculty of Social Sciences, The Open University (UK)

There have been many advances in the comparative study of oral literature over the last generation. The conference held in Belgrade in November 2006 made a major contribution in gathering up so many of the scattered strands of these recent developments and considering them together in an international and interdisciplinary arena.

The conference was notable for many reasons: It drew attention once more to the riches of performed verbal art – of oral literature – too often forgotten in the dominating framework of ‘literate’ and ‘modern’ culture and yet, as emerged so clearly in the proceedings, so continually important in the human creativity and experiences of both the past and present. The conference also spanned many different disciplines that are often, to their disadvantage, kept apart but here prove the more illuminating from being brought together. The organisers’ imaginative approach gave a further impetus in their special (and highly knowledgeable) emphasis on Hispanic and Balkan oral traditions. They rightly built on the classic studies of South Slavic epic which have famously brought so much insight to the subject, but also took pains to set these in the wider perspective not only of the great field of Hispanic studies but also in a comparative and interdisciplinary context more generally. Thus the contributions take us not just from Serbia to Macedonia and Las Palmas, but from Homer to contemporary Madrid, Finland to Mexico, Africa or India to oral performances in the modern Basque diaspora.

The result is that this volume of conference proceedings draws on examples and scholarship from throughout the world to bring together a striking selection of up-to-date studies, both theoretical and empirical. It covers a scintillating spectrum of genres from across the ages: spoken, written, sung, electronic. It ranges from epics, ballads, lament poetry and the variegated forms of narrative (myth, fairy-tales, legends, novels...) to newspapers, curses, on-line collections, and the internet. Especially memorable for those fortunate enough to be present were the highly pertinent live performances in music, words and, not least, the remarkable centuries-long but still vigorous Hispanic duelling tradition of the ten-line rhyming *decima* whose skilled exponents demonstrated so brilliantly the arts of improvisational oral composition and performance.

Amidst such a feast of delights it might seem that the contents here might be disparate indeed. But the conference and its proceedings represent well the organisers' strategy of consolidating and exemplifying current studies on oral literature through a comparative lens. The interactions and overlaps among differing disciplines and between cases from varied geographical and historical settings, together with the reports and reflections on both recent and classic studies, work together not only to clarify and inform about current research but to illuminate mind-stretching comparative debates on such issues as the relations between oral and written (likenesses, contrasts, overlaps, interactions, interpenetrations...); on our understanding of memory, tradition, improvisation, composition; and on the resonances of the new forms and media of today.

I congratulate the University of Belgrade's Spanish Department on its effective and creative venture. Both those who had the privilege of engaging directly in that vibrant and enjoyable gathering of 2006 and readers who were unable to participate personally at the time will welcome this collection of its proceedings.

ORAL EPIC FORMULA AND THE STRUCTURING OF EPIC HERO

Mirjana Detelić

Institute for Balkan Studies, Belgrade (Serbia)
detelic@sanu.ac.rs

If there was a need to sum up the present main stream in oral formula studies, there would in fact have to be two of them: Russian and American.

Although Russia, to my best knowledge, has never had anything like a school in that field,¹ the distinguished figure of Georgiy Ivanovič Malycev (tragically deceased in his prime) made all the difference with his “tip of an iceberg” theory of formula.² This theory suggests that one single text/poem/variant gets connected with all others by the deep connotative meanings of chosen formulas. Here, formula is seen as a vehicle of condensed, formerly mythical substance or ritual practice, transformed into a cliché capable of triggering a chain of important poetic events. In that case, “the iceberg” would be that primary syncretic basis common to all participants in traditional culture, and its “tip” the actual text which makes the use of it.³ This also means that a work of oral literary art is seen as a closed system able to correspond and interconnect with other of the kind, within the broader systems of oral literature, folklore, and traditional culture itself.

The most promising analytical method in this context is borrowed from the general theory of models. Its key-point is discovering the criteria for choosing what elements of reality are worth further processing into a work of art, or – to put it simply – what should

1 Russian scholars (Vesselovsky, Potebnaya, later also Propp) showed some interest in oral formula at about the same time the Van Gennep works first appeared, but they saw it as fraseology, a part of linguistics.

2 G. I. Malycev was killed in a traffic accident right after his first and only book (his PhD thesis, in fact) was published. Its full title is: Г. И. Мальцев, *Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики* [Traditional Formulas of Russian Popular Non-Ritual Lyric Poetry], Ленинград 1989.

3 “More than anything else, tradition is a rational, evaluative category. In a way, the formulas studied here are like a tip of an iceberg. The ‘underwater’ part is most substantial and meaningful, but it cannot be expressed directly in texts. It gets revealed in very special ways. [...] The deep level of tradition has its own parameters, tendencies, and relations. It can be discussed as a complex and potentially inexhaustible center which ‘irradiates’ meaning. Tradition is a generic category, and formulas appear as a canonized fixation of certain zones of traditional semantics. At one hand, it gives them a relative autonomy and, at the other, it offers them a chance to make multiple connections with tradition (in texts it shows as a potential score of ‘compositional associations’).” (*Традиционные формулы*, 68, 69).

be picked, and what skipped. The significance and elegance of this method come to limelight especially in case of complex folklore dramas – folklore wedding, for example. For the sake of illustration, in Serbian oral tradition epic poems sing only about the parts groom and his family take in the sequence of wedding rites and customs (proposing, formation of wedding guests suite, fetching the bride, going back to groom's home).⁴ The wedding itself is frequently mentioned all the long, as an important event one is expected to boast of. On the contrary, songs about the bride's part of the drama are not epic and they do not mention the wedding at all. They are connected with rites, so they often perform even a ritual weep for the bride and sing metaphorically of her former life in freedom (at her parents' home), and unpredictable future life with strangers. Even in the language itself, this situation is adequately termed by two different expressions: *udaja* for bride (literally: giving-oneself-in), and *ženidba* for groom (literally: taking-over-a-wife), in general congruence with genre differences within oral poetry.

The modelative component of this approach to oral literature makes it the best possible choice for longer genres – epic ballads, folk and fairy tales and similar. In shorter literary forms – proverbs, riddles, charms and alike – which are, by terms of their use, typical open systems, the modeling simply does not work. Here the American, Parry-Lordian scheme of linear dissipation⁵ is more at home. Its main point is the notion of formulaic nucleus, a traditional resource of elements, rules, and patterns for formula making, mutual to all craftsmen of one and the same language and tradition. From that one source the material is spread all over the singing area through formulas and versification patterns which may be accepted even in neighboring lands, as long as they can be put to unbiased use. In that case a work of oral literary art is not seen as a whole but rather as a set of corresponding elements, i.e. as an open structure, described accordingly as a system of signs. The further consequence of this is tropeization⁶ of text which enables it to make sense even where there is none. Again for the sake of illustration, one of the common places of Serbian epics – *Viče Arap iz bijela grla* (The Arab shouts with his white throat) – becomes sensible because the formula “white throat” has in time gained a new, thropic meaning: “beautiful, loud voice”. The key-word here is “time”, for – in spite of the most usual prejudice – there is no such thing as a ready-made formula for every occasion. If the “black Arab” (which itself is a stereotype in Serbian epic tradition) does not have the adequate “black” formula for loud voice, singer will use what he has, or – better – what he knows that his audience will recognize in the right way on the ground of their mutual long-lasting epic experience.

At the first glance these two approaches to oral literature may seem incompatible and mutually unfriendly, never to be brought together with good prognosis. The purpose of my humble contribution today will be to prove the opposite.⁷

4 To some extent, I wrote about it in *Митску простор и епика* (Mythical Space and the Epics), Belgrade 1992. In 1998 CLIO released a special issue of its magazine “Kodovi slovenskih kultura” (Codes of Slavic Cultures) dedicated to the subject of wedding, with contributions by distinguished scholars like Radost Ivanova (Bulgaria), Anna Plotnikova (Russia), Albert Baiburin and Georgy Levington (Russia), Biljana Sikimic and Aleksandar Loma (Serbia) and others.

5 This term cannot be found in Lord's books, but it could easily become “Lordian”. I used it on several occasions (Detelic 1996; Detelic 2003), always to define a horizontal concatenation of figurative speech.

6 From *trope* (Gr.) – figure of speech; thus *tropeization* – a process which ends in metaphor. This is usually defined as a language of poetry, a “secondary system of signs” in terms of semiotics.

7 This is not a new concept. As early as in the nineteeneighties Carol Edwards (1983) – for example – wrote about possibilities of Perry-Lordian methods meeting operational structuralism.

It is common knowledge that epic – known also as *heroic* – poetry is built around the image of an epic hero (his destiny and deeds), so it has to be very careful and particular about the structuring of its poetic kernel. Every single poetic device a singer has at his disposal is meant to serve that purpose by telling a story of one or more important events of hero's life. In general, an epic hero has to satisfy two kinds of needs – private and social, whence emerges the structural pattern of his epic image. In all Slavonic epics, and with South Slavs in particular, the image of an epic hero has to be composed of six elements divided in two groups: personal (outfit, horse, weapons), and public (family, castle, town). [Figure 1]

They all together form a hero's identity and the loss of one of them usually initiates the fall of hero himself (duke Prijezda⁸ of Serbian epics is good example for it, for the loss of his town Stalać, where there was his castle, made him destroy his sabre, kill his horse, and commit suicide together with his fateful wife Roxanda – all that in order to prevent the elements of his *grandeur* to fall into Turkish hands).

Each and every one of those six items is of utmost importance for understanding the epic creative process. However, my particular interest was in the epic image of town, which was the subject of my long-lasting project at the Institute for Balkan studies in Belgrade.⁹ I formed a corpus of 1350 epic poems collected in 21 volumes during the nineteenth century (and the very beginning of twentieth), on the territory of former Yugoslavia (Macedonia and Slovenia excluded for linguistic reasons). This territory is today divided between four independent countries (Bosnia/Hercegovina, Croatia, Montenegro, and Serbia),¹⁰ whose population practices two religions (Christian and Moslem), and recognizes two churches (Orthodox and Catholic). In spite of their mutual differences, they all share the same epic tradition in the same decasyllabic verse, and with the same poetic basics.

My first objective here was a reconstruction of the epic image of town which had to be grounded on thorough excerption and scrupulous numerical and statistic analysis. Once it was done, it showed that there were 848 different oikonyms mentioned in the corpus, which is significant but still does not tell anything about the image of town in epics. So the next step was to connect mere city-names with some substance, which was achieved by extracting the attributes that usually go with them. Those attributes are formed of

8 “Smrt vojvode Prijezde” (Death of duke Prijezda), song no. 84 in Vuk Karadzic collection, vol. II. Very interesting Muslim variant of this song was published in Matica hrvatska collection vol. III no. 5, with alterations in geography (Stalac in Serbia – Promin in Croatia) and names of characters (Prijezda, duke of Stalac, and his wife Roxanda – duke of Promin and his wife Lehovkinja [=Polish woman] Mara).

9 The project “Epic cities” started in 1998 and, up till now, resulted in: 1) Detelić-Loma-Pavlović, CD Rom *Gradovi u hrišćanskoj i muslimanskoj deseteračkoj epici* (Cities in Christian and Moslem Decasyllabic Epic Poetry), Balkanološki institut SANU, Beograd 2004; 2) Detelić, M. & Ilić, M., *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima* (White City. The Origin of Epic Formula and Slavic Toponym), Balkanološki institut SANU, Beograd 2006; 3) Detelić, M., *Epski gradovi. Leksikon* (Epic Cities. A Lexicon), Balkanološki institut SANU, Posebna izdanja knj. 84, Beograd 2007 – in print.

10 Macedonian and Slovene are different languages, mutually and in comparison to Serbo-Croatian. Although nowadays there is a tendency – political by origin and purpose – to proclaim four languages in those four countries, there is not a single linguistic evidence to support such doing. Therefore, I will continue to call this language Serbo-Croatian (Croato-Serbian), and claim it mutual (with local differences) to all nations mentioned here. It certainly is the language all the songs were sung and written down in.

nouns, adjectives, adverbial constructions (preposition + noun and/or adjective), and their combinations. In short, epic towns are either defined with some kind of formula, or they are not defined at all.

All formulas appear in two forms – basic, with only two components (noun/adjective + oikonym), and complex with at least three parts (noun and/or adjective + adverbial construction + oikonym) or more, but always long/short enough to fit the frame of decasyllabic verse. Of the basic formulas, a few are significantly more in use than the others (oikonym + town/city/village/place, and oikonym + white/plain or flat/stone or made-of-stone/small). [Figure 2]

The most frequent of complex formulas is the noun + adjective connection with remarkably strong preferences on the side of “white town” (*beli grad*) and “small village” (*malo selo*). These two, it may be stated with some relevance, appear to be the most typical folklore formulas in South Slav traditional epics. [Figure 3, Figure 4]

The idea of “white town” (*beli grad*) is one of the most archaic features not only of pan-Slavonic, but also of pan-European significance. It can be traced back to its pra-Indo-European roots, and it is easily recognized as a structural element of actual European cultural inheritance and history.¹¹ It is present in tradition of all Slavic peoples, but as an epic formula of some substance it can be traced only in Serbo-Croatian epic poetry. Compared with general use of adjective “white” in epic ballads, it becomes even more specific and shows that the high score of “white” occurrences is connected with even two out of three public elements in epic hero’s structure – family home (castle, tower) and his town. [Figure 5] In fact, all important buildings (church, castle, tower) and fortifications are described as white and almost only thus. The expectations here are largely betrayed because of the very well known common places as *belo lice za ljubljenje* (white face for kissing) in popular lyrics, as well as white breasts, arms, legs (whose proposed use everyone is free to imagine ad libitum). In the epics (Figure 5) they do not make appearance of any significance (throat 78; face 60; beard 18; teeth 10; neck 6; breasts and bosom 2; forehead, cheek, bones 1), except “white arm” which has to occur endlessly in poetry about people who live by their weapons (sword, sabre, spear).

So, the adjective “white” has every importance in defining the public elements of the epic hero’s image, and almost none in his personal quarters. Here another word comes to focus, and this time it is the eponym of the genre – the adjective *junački* (heroic, belonging to a hero). It is mostly connected with the things in close relation to hero’s person (weapons, robes), or with the parts of his body (face, muscles, arms, legs, moustaches, bones, thighs, shoulders, head, forehead, chest, heart, voice). Some of them (head, heart, knee) are equally frequent in metaphoric and metonymic meaning (*sve junačke glave, srce junačko, junačko koljeno*). The same goes with phrases *junački drum* («heroic road» – road the heros go by)¹² and *junačko zdravlje* («heroic health» – to ask someone about his heroic health = to greet someone). Finally, as a key-word to the genre itself, the adjective «*junački*/heroic» is mandatory in combination with all

11 See the discussion and bibliography in Detelic & Ilic 2006.

12 Conf. *groenir brautir, grêne straeta* in Anglo-Saxon and Scandinavian medieval poetry, meaning “non-existing roads”, green roads (roads going along green pastures) (Veselovski 2005, 87).

isofunctional terms: battle (*steko sam je u boju junačkom*), duel (*da junački megdan dijelimo*), company (*te junačku četvu četujući*), name (*ni junačko ime nađenula*), life (*i junački život povratiti*), fortune (*ako Bog da i sreća junačka*) etc. In combination with oikonyms, though, contrary to any one's prognosis, adjective *junački*/heroic occurs only once as a basic formula – with little Montenegrin town Kučevo, and three times as a part of complex formula *junačko mesto*/heroic place (big Montenegrin villages Njeguši and Rovca, and Hercegovinian county of Kotari).

Such a distribution of two epic key-signifiers – «white» and «heroic» – is motivated by the needs of the genre itself. In epic poetry the adjective «heroic» is not only a carrier of code information essential to the genre – it itself IS that information, so it has to be used literally, precisely, and as close to its primary meaning as possible. This includes the primary subject too, and that subject is epic hero himself, so the word «heroic» – as a defining characteristic – goes with items close to his person (his body parts, his way of life, marks of his trade). The leading line here is the term CLOSE, hence the opposite – public features of the hero are expected to appear as FAR, which they actually do.

Consulting again our Figure 2, we shall notice that the most frequent of all basic formulas – *grad*/town, *beli*/white and *ravan*/flat in combination with oikonyms – actually place the town, as a public element of his epic image, at the greatest distance from the hero's person. «Looking from afar», or from the point of the longest perspective, in epic poetry is not exclusively reserved for towns, but when it is – its realization depends on adjectives «white» and «flat». If the chosen characteristics of town are «*tvrdi*/firm or hard» and «*kameni*/stone or made-of-stone», the perspective is drastically changed, because such qualities can be checked only from a reasonable vicinity.

The point here is that terms chosen to suggest this long distance ARE NOT the carriers of code information essential for epic genre, but – especially in case of the adjective «white» – they are much older than epic itself. Connection with «white» and «flat» as distance markers¹³ betrays town for what it never is on the narrative level in epics, i.e. for a civilizational symbol with practically no match at all. In every other aspect epic poetry treats towns as political and ideological category with long and bloody history. Only here, in structuring the image of epic hero, it did not dare touch the archaic layers of white town formula which – I personally presume – is connected with ancient sacred spots of adoration and sacrifice, what first towns in pra-Slavonic abode had to be. Otherwise, the image of town could have hardly remained unchanged in two culturally, religiously, socially, legislatively, and in every other way different world-views of Christians and Moslems with South Slav origin.

Thus, what started as an open system analysis of formula structural patterns, ended in a possible reconstruction of one specific poetic device and its origin. In other words, it used the Parry-Lordian method to open the subject, and Malcev's to close it. The further elaboration of the problem could use the same procedure again, in fact as many times as the need be. What made possible the mutually supportive action of the two, is the omnipresent but sometimes unnoticeable fact that orality (in both senses – as literature

13 In old and medieval tradition, cities were always depicted as distant, and that was their constant signifier. Conf. Frugoni 1991.

and as tradition) is one and the same in its every aspect. Like Columbo a few centuries ago, we too have every reason to believe that – going West – we shall reach nothing but the East.

BIBLIOGRAPHY

- Детелић, Мирјана: *Митски простор и епика* [The Mythical Space and the Epics], САНУ – АИЗ «Досије», Београд, 1992.
- Детелић, Мирјана: *Урок и невеста. Поетика епске формуле* [The Charm and the Bride. The Poetics of Epic Formula], Балканолошки институт САНУ, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, Београд, 1996.
- Detelić, Mirjana: “El uso de la fórmula épica en la composición del motivo de la muerte de la prometida”, *Actas del coloquio internacional Baladas y leyendas populares en España y en Yugoslavia*, Aula Virtual Belgrado, 2003, 47-68.
- Detelić, M. & Pić, M.: *Beli grad. Poreklo epske formule i slovenskog toponima* [White City. The Origin of Epic Formula and Slavic Toponym], Balkanološki institut SANU, Beograd, 2006.
- Edwards, Carol L.: *The Parry-Lord Theory Meets Operational Structuralism*, *The Journal of American Folklore*, vol. 96, no. 380 (Apr-Jun, 1983), 151-169.
- Frugoni, Chiara: *A Distant City. Images of Urban Experience in the Medieval World*, Princeton UP, 1991.
- Кодови словенских култура бр. 3: Свадба [Codes of the Slavonic Cultures, no.3: Wedding], CLIO, Београд, 1998.
- Малышев, Г. И.: *Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики*, Ленинград, 1989.
- Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme. I/1. *Junačke pjesme*, knjiga prva, uredili Dr Ivan Božić i Dr Stjepan Bosanac, Zagreb, 1890.
- Веселовски, Александар: *Историјска поетика* [Историческая поэтика], Zepet Book World, Београд, 2005.
- Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме*, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864-1964 и двестогодишњици његова рођења 1787-1987, Просвета. *Пјесме јуначке најстарије*, књига друга 1845, Београд, 1988.

FIGURES 1-5

FIGURE 1 – STRUCTURE OF EPIC HERO’S IMAGE

PRIVATE	PUBLIC
<p>personal outfit (beautiful robes, knightly armor etc.)</p> <p>knight horse (for battle, hunting, traveling etc.), sometimes accompanied with a hound</p> <p>standard knightly weapons (sabre, sword, knife or dagger, spear, bow and arrows etc.)</p>	<p>family (parents, siblings, wife and children, often a fateful servant too)</p> <p>castle (his heirloom, ancestral home, not necessarily in form of a castle, but certainly with all its functions)</p> <p>town/city (usually a fortress or a chain of them, but in some occasions a town proper, like Niš, Belgrade, Istanbul etc.)</p>

Figure 1

FIGURE 2 – BASIC FORMULAS

NOUNS	ADJECTIVES
grad/town + oikonym – 206	beli/white + oikonym – 157
selo/village + oikonym – 127	ravan/flat, or plane + oikonym – 130
šehar (šer šeer šever)/Turkish town + oikonym – 27	kameni/stone, or made-of-stone + oikonym – 50
mesto/place + oikonym – 16	mali/small + oikonym – 34

Figure 2

FIGURE 3 – COMPLEX FORMULAS I

Table 1

WHITE TOWN (beli/bili/bijeli grad) – 130				
Aršan	Gusinje	Leđan, Leđen, Leđar	Pirlitor, Piritor	Splet, Saplet
Bagdat	Hrvat	Lijevno	Pladin	Spuž
Bar	Irig	Loznica	Počitelj	Stalać
Beč	Išarčić, Izorčić	Ljubuška	Podvjest	Stambol, Stambul
Berkot	Jadran	Mađžar	Požun	Stijena
Bišće	Jajce	Maglaj	Prelip, Prilep, Prilip	Stolac, Stojac

Beograd, Bijograd, Biograd	Janok, Janjok	Maloš	Primorje	Šabac
Branički grad	Jedrene, Jedrena	Medun	Priština	Šibenik
Budim, Budin	Jelača	Misir	Pritoka	Temišvar
Bukreš	Jugovac	Mleci, Mljetok	Prizren	Timok
Bunić	Kanjža, kaniški grad	Morović	Prokuplje	Travnik
Carigrad	Karlovac, Karlovac (Sremski)	Mostar	Rig	Trebinje
Cetinja	Kladaša	Nadin	Risan, Rišanj	Udbina, Udbinja, Udbinj, Udbin
Čorfes	Klijenak	Nikšić, Nihšić, Nišić, Nikš, Nišićski, Nišinski grad	Rudnik	Udžbar
Diklići	Klis	Niš	Senj	Ulcinj
Dmitrovića	Klobuk	Novi, Novin	Sibinj	Ušćup
Dobuj	Kolašin, Kulašin	Obodski grad	Siesak, Sisak	Užice
Dubica	Konjic	Obrst	Siget	Varad
Dubrovac	Korun	Olaš	Silistrija	Varadin
Dubrovnik	Kostur	Onogošt	Sjenica	Vidin
Duklin	Kotar	Orlov	Skadar, Skatar	Višegrad
Duvno	Kotor	Osjek, Osijek	Skoplje	Vučitrn
Đurdija	Kratovo	Ozija	Slunj	Zadar, Zadarje
Glamoč	Krojan	Ozin	Smederevo	Zvornik
Gospić	Kruševac	Pazar	Sofija	Žabljak, Žabjak, Žabljački grad
Gračac	Kumanovo	Perast	Solilo	
Gradačac	Kuršumlija	Peterburg, Petrburg	Solun, Solunić	

Table 2

ALL OTHER APPEARANCES OF “BELO/WHITE +”	
- šehar/šer [TURKISH TOWN] – 2 (Mitrovica, Sarajevo)	- stojni [CAPITAL] – 2 (Biograd, Carigrad/Constantinople)
- selo [VILLAGE] – 3 (Čelebijć, Tuđemili, Bojkovo)	- njemački [GERMAN] – 1 (Beč/Wienna)
- varoš [SMALL TOWN] – 1 (Podgorica)	- krvavi [BLOODY] – 1 (Senj)
- kuća [HOUSE] – 1 (Jedrene)	- tvrdi – 1 [FIRM] (Skadar)
- prostrani [SPATIOUS] – 1 (Beč/Wienna)	- na krajinu [ON THE BORDER] – 8 (Varna, Frutak, Senj, Risan, Spuž, Duvno, Bišće)
- kameni [MADE OF STONE] – 2 (Klin, Bišće)	- na bogazu [IN THE COUNTRY] – 1 (Ribnik)
- zendil [RICH] – 1 (Skadar)	- na Bojani [BY THE BOJANA RIVER] – 1 (Skadar/Scodra)
- carev [BELONGING TO TSAR] – 1 (Osijek)	- pokraj Une [BY THE UNA RIVER] – 2 (Pridor, Ripač)

Table 3

ALL OTHER FORMULAS “GRAD/TOWN +”	
- grad carev [BELONGING TO TZAR] – 13 (Berkot, Budim, Carigrad/Stambol/Constantinople, Dubrovnik, Glamoč, Janok/Janjok, Janja, Krupa, Ozija/Ochakov, Peć, Požuj/Bratislava, Stijena, Temišvar/Timisoara)	- grad arapski [ARABIAN] – 1 (Okan)
- grad kaurski [CHRISTIAN] – 10 (Aršan, Budim, Izmir, Janjok, Korlat, Novi, Oblič, Obzir, Timok, Zadar/Zadarje)	- grad na ćenaru [IN THE COUNTRY SIDE] – 1 (Nišić/Nikšić)
- tvrdi grad [FIRM] – 10 (Beč/Wienna, Dubrovnik, Klobuk, Kolašin, Kostur, Onogošt, Sarajevo, Varadin/Varad, Žabjački/Žabljački)	- grad franceski [FRENCH] – 1 (Pariz)
- grad krajični/na krajini [ON THE BORDER] – 10 (Arad, Bar, Bušanac, Cetin, Drežnik, Mostar, Novi/Novin, Senj, Spuž, Trebinje, Zmijulj)	- bijesan grad [WILD] – 1 (Petrebur)
- kameni grad [MADE OF STONE] – 9 (Cetinja, Kaniža, Kotor, Obzir, Pečuj/Pecu, Senj, Siget/Sziget, Udbina, Užice, Zadarje/Zara)	- grad nesretni [UNLUCKY] – 1 (Timok)
- lijepi grad [BEAUTIFUL] – 7 (Carigrad, Dubrovnik, Gradiški, Jasenovac, Kupinovo, Mostar, Vučitrn)	- grad pitomi [MILD] – 1 (Trebinje)

- grad krvavi [BLOODY] – 7 (Brestovac, Kolašin, Nikšić/Nikšićki, Onogošt, Spuž, Zabesa, Žabljački)	- grad pogani [FILTHY] – 1 (Rig)
- grad latinski [LATIN] – 4 (Grabež, Kotor, Mlijetak/Venice, Dubrovnik)	- srednji grad [MIDDLE] – 1 (Pazar)
- grad turački [TURKISH] – 4 (Bar, Čekmedžin/Kucukcekmece, Lijevno, Udbina)	- grad na bojištu [ON THE BATTLE PLACE] – 1 (Neretva)
- veliki grad [BIG] – 4 (Kolašin, Madžar, Soltum, Stambol/Constantinople)	- grad vezirski [BELONGING TO VIZIER] – 1 (Travnik)
- grad stolični [CAPITAL] – 4 (Beč, Prizren, Petrov/Peterburg, Stambol/Constantinople)	- kotarski grad [COUNTY] – 1 (Zadarje)
- grad primorski/u primorje [MARITIME] – 5 (Budva, Grebić, Kavaj, Toptan, Varad)	- grad starinski [ANCIENT] – 1 (Tvrdoš)
- vlaški grad [CHRISTIAN] – 3 (Baltulin, Izmir, Kotar)	- ponositi grad [PROUD] – 1 (Žabljak)
- grad maleni [SMALL] – 3 (Kratovo, Kruševac, Banjska)	- prostrani grad [SPATIOUS] – 1 (Smede-revo)
- grad prokleti [CURSED] – 2 (Karlovac, Nevesinje)	- na Moravi grad [BY THE MORAVA RIVER] – 1 (Leskovac)
- pusti grad [WASTE] – 2 (Nikšićki, Sarajevo)	- preko mora grad [OVER THE SEA] – 1 (Pribinje)
- grad široki [BROAD] – 2 (Beč, Skadar/Scodra)	- ukraj Save grad [BY THE SAVA RIVER] – 1 (Šabac)
- slavni grad [FAMOUS] – 2 (Carigrad/Constantinople, Petribor/Peterburg)	

Figure 3

FIGURE 4 – COMPLEX FORMULAS II

Table 1

SMALL VILLAGE (malo/malehno/malečno/maleno selo) – 47				
Arbanasi	Čekićevo	Krivošije	Martinići	Rudinica, Rudinice
Bezuje	Dubovo	Kupinovo	Međice	Selca
Boleč	Dubrovica	Landovo	Mljetičak	Slatina
Boljevići	Dupilo	Lazarić	Mutilić	Smriječno
Bratač	Jaružica	Lipnik	Ozrinići	Štitar
Bujurić	Kazanci	Ljubostinje	Petnica	Trnovica
Bukovica	Komadine	Ljubotin	Popovići	Tušimnja
Črljenice	Konjevići	Ljumovići	Pošćenje	Ugljevo
Crnci	Kovačas	Markovina	Prijeradi	Velestovo
				Vilus
				Vučeraci

Table 2

ALL OTHER APPEARANCES OF “MALO/SMALL +”
- kasaba mala [TURKISH SMALL TOWN] – 2 (Prača, Konjic)
- mjesto malo [A PLACE] – 1 (Vučitrn)
- karaula mala [BORDERLINE GUARDIAN TOWER] – 1 (Sokolac)

Table 3

ALL OTHER FORMULAS “SELO/VILLAGE +”	
- lijepo selo [BEAUTIFUL] – 15 (Begaljica, Boljević, Brankovina, Dodoši, Kupinovo, Martinići/Martinovo, Metković, Mratišić, Neve-sinje, Ostružnica, Pelinovo, Povija, Riječani/Riječansko, Ritopek, Željeznik)	- najbliže selo [THE NEAREST] – 1 (Martinići)
- selo krvavo [BLOODY] – 12 (Čurilac, Dubovik, Farmarci, Goransko, Krusi, Markovina, Martinići, Popovići, Rvaši, Salkovina, Velestovo, Zagarač)	- najdonje selo [THE LOWEST] – 1 (Martinići)
- selo krajičko [ON THE BORDER] – 6 (Dodoši, Dujeva, Kruse, Martinić, Pješivci, Zaljuće)	- najprvo selo [THE FIRST] – 1 (Rogame)
- selo pitomo [MILD] – 4 (Guča, Lipljan, Raduč, Velet)	- neko selo [A VILLAGE] – 1 (Troponja)
- bijelo selo [WHITE] – 3 (Čelebijć, Tuđemili, Bojkovo)	- nesretnje selo [UNLUCKY] – 1 (Dračevica)
- gizdavo selo [ORNATE] – 3 (Bajice, Boljevići, Martinići/Martinić)	- selo ajdučko [BELONGING TO BRIGHTS] – 1 (Ljevišta)
- selo veliko [BIG] – 2 (Bregovo, Knić)	- selo begovo [BELONGING TO BEG] – 1 (Zdilari)
- selo vlaško [CHRISTIAN] – 2 (Pilić, Plačko)	- selo kameno [MADE OF STONE] – 1 (Crnci)
- tvrdo selo [FIRM] – 1 (Klimenci)	- selo ponosito [PROUD] – 1 (Topola)
- bogato selo [RICH] – 1 (Miljkovići)	- selo razureno [DISPERSED] – 1 (Farmaci)

Figure 4

FIGURE 5 – “WHITE” IN OTHER EPIC CONTEXT

NUMBER OF OCCURENCES	WHITE +
521	Kula/tower
222	Dvori/castle
137 each	Crkva/church; ruka/arm
130	Dan/day
78	Grlo/throat
60	Lice/face
54	Knjiga/book (letter)
50	Ovce/sheep
33	Hleb/bread
31	Vila/fairy
25	Šator/tent
18	Brada/beard
14	Platno/linen
12	Zora/dawn
10	Zubi/teeth
8 each	Pšenica/wheat; ferman/official Turkish letter; tower
6 each	Pene/foam; vrat/neck; košulja/shirt
5 each	Sukno/cloth; svet/world; svila/silk
4 each	Ljudsko meso/human flesh; krilo/lap
3 each	Sneg/snow; konj/horse; jaganjci/lambs; krila/wings; mleko/milk; kauk/Turkish hat; srebro/silver; vrata/door; megdan/duel
2 each	Glava/head; stado/flock; dojke/breasts; nedra/bosom; rukavi/sleeves; ruho/outfit; grob/grave; membr kamen/marble stone; kamara/room; čuprija/bridge; bedem/rampart; pare/money; nevestinsko belilo/bride's face powder
1 each	Brdo/hill; cvet/flower; riba/fish; labud/swan; pleća/shoulders; kosti/bones; devojačko krilo/maiden's lap; sisa/breast; čelo/forehead; obraz/cheek; kola/cake; jaje/egg; pojas/girdle; jagluk/handkerchief; vlakno/thread; konopac/rope; lim/tin; lađa/boat; ćošak/corner; krčma/inn; tekija/school; manastir/monastery; prozor/window; avlija/garden; puška/rifle; riznica/vault; hartija/paper; groši/pennies; blago/treasure; raj/paradise; nedelja/Sunday

Figure 5

WHAT HAPPENS WHEN ORAL TRADITIONS ARE WRITTEN DOWN?¹

David R. Olson

OISE/University of Toronto
dolson@oise.utoronto.ca

Abstract

Writing and writing down, composing and transcribing, are quite different processes. Writing down has the effect of turning utterances into quotations, thereby distancing the text from the author. Some of the implications of writing and its relation to speaking will be examined.

Thucydides... wrote like no one had ever spoken (Powell, 2002, p. 193)
I read myself in quotation marks (Todorov, 1995)

Renewed interest in and respect for oral literature and oral tradition is in part a response to the overwhelming authority currently granted to the written word, not only to sacred texts but to the more mundane documented social and legal agreements of everyday life. The new respect for oral tradition and oral literature helps to derail the prejudicial view that literate persons are intellectually superior and that literate societies are uniquely civilized, views difficult to sustain after world wars and genocidal campaigns launched by such literate, civilized societies. Anthropologists and historians have become wary of the notion of a “great divide” – between us and them, between the oral and the literate, the primitive and the civilized, between the traditional and the modern, between the tribal and the bureaucratic, between *Gemeinschaft* and *Gesellschaft* societies, and so on. It is the greater understanding of oral literature and oral tradition that has cast doubt on the older assumptions about the superiority of the literate. Hence, we must find new ways of thinking about our language, our literature and our literacy.

Oral literature” is, as we say, an oxymoron. The word *literature* is derived from the Latin term for *letter*, a written sign. Yet the expression is informative. What that

¹ Paper presented at the International Conference *Advances in oral literature research* Belgrade, Serbia November 24-26, 2006.

expression indicates is that the concepts for talking about language and literature, our *metarepresentational* concepts, are derived in large part from a literate tradition even if the practices themselves are not, a point that shall concern us presently. Language and literature are universal social practices quite independent of literacy.

The notion of an “oral tradition”, a cultural system for preserving knowledge without writing, is ancient. St. Jerome, who first translated the Bible into Latin, held that the book of Job was older than the books of Moses and was composed as verse. Early Egyptian inscriptions were written in verse. Tacitus argued that the ancient Germans preserved in verse the beginnings of their history. And Vico (1744, p. 114-115), the first to advance these general claims, suggested that all societies pass through an oral poetic stage before they invent prose: “The first history must have been poetic” (p. 257). About the same time Rousseau (1966, originally published 1754-91) expressed this evolutionary view of literature in terms of three stages in ways of writing. He wrote:

These three ways of writing correspond almost exactly to three different stages according to which one can consider men gathered into a nation. The depicting of objects [picture writing] is appropriate to a savage people; signs of words and propositions to a barbaric people, and the alphabet to civilized peoples (1754-91/1966, p. 17).

The complexity and continuing importance of oral literature and oral tradition is sufficient evidence to convince us that literature, unlike say, science, does not progress.

While literature may not progress, it may take more specialized forms to serve more specific expressive purposes. The late Northrop Frye (1982), Canada’s most influential literary theorist, took the view that although literature does not progress, the evolution of literary forms roughly follows the stages described by Vico. For Homer and pre-Biblical cultures of the Near East as well as in much of the Old Testament, the conception of language, he argued, is poetic, founded on metaphor, and carrying power much like curses, spells and charms. “Name calling” amongst children and even adults is a modern manifestation of this somewhat “primitive”, which is to say, unreflective, practice. Frye associated the second stage with Plato and with the invention of prose. Here, the conception of language is metonymic, expressing proposition that “stand in” for objects and their logical relations. Commentary, paraphrase and construal become central literary forms in this tradition. The third phase, Frye identified as the descriptive phase of language, concerned primarily with truth and evidence, a form that takes shape beginning in the 16th century Renaissance, the Reformation and the rise of early modern, empirical science.

Frye’s taxonomic interests lead him to distinguish the language of science from literary language. Whereas the language of science points to a world outside itself and therefore allows judgments of truth and falsity, the language of literature is “a verbal structure for its own sake” (p. 57). Such language is the language of imagination, not of scientific truths. Hence, while literature changes and evolves it does not improve whereas the science holds to the ideal of progress. In fact, Frye spent much of his writing attempting to create a scientific theory of criticism that would take all of literature as its object.

In his account of the evolution of particular literary forms, Frye made no special place for the written. Rather it was left to Eric Havelock to first suggest that some of

the transformations described by Vico and Frye were dependent on the invention of the alphabet. Havelock argued that the writing down of the orally composed and performed Homeric epics was the major turning point in Western cultural evolution. He wrote:

The civilization created by the Greeks and Romans was the first on the earth's surface which was founded upon the activity of the common reader; the first to be equipped with the means of adequate expression in the inscribed word; the first to be able to place the inscribed word in general circulation; the first, in short to become literate in the full meaning of that term, and to transmit its literacy to us (Havelock, 1982, p. 40).

One may examine, indeed celebrate, the uses of writing without denying or disparaging the non-written and the dependence of the written on speech and oral literature. Havelock himself took Homeric verse as unsurpassed and as evidence that the lack of writing was no impediment to thought or imagination. No one doubts that the Iliad is one of history's great achievements. Furthermore, linguists now generally hold that language, rather than being a social achievement constructed over a long period of historical time, is largely innate and therefore a common possession of all members of the human species (Fitch, Chomsky & Hauser, 2003). And anthropologists are largely committed to the belief in a universal human nature, that is, to the essential unity of humankind. "They are the same as you and me" Jack Goody once told me when I asked what the traditional LoDagaa people of Ghana were like (see also Goody, 1972).

In her groundbreaking study of *Oral poetry* Ruth Finnegan (1977) concluded that there is no clear-cut line to be drawn between oral and written literature. Nor was there, she concluded, a clear link between type of society – traditional versus modern – and the type of literature produced. Poetry, she concluded, is too much in the service of imagination and expression of the poet to be regimented by either social structure or by the technology of writing. She suggests that we should think of "literature as social action by *people* rather than a static entity in its own right" (p. 270). Her emphasis on the "uses" or writing is now pervasive and the question has become one of how oral and written language is used for various social and imaginative purposes and, I would add, how those purposes themselves change to exploit the resources of the new technology of writing.

Finnegan is not alone in questioning the validity of evolutionary, "great divide" theories that postulate a wide gap between oral and written cultures. Knut Rasmussen's (1927) report of his conversations with Netsilik Eskimos on their first encounter with white men shows no sign of limitations in either their language or thought. Carlos Montemayor (2002, p. 2), too, in his study of indigenous Mayan oral poets, disputes the notion that "language with a written tradition possess a literature [whereas] Indigenous cultures have only an oral tradition". The art of composition of complex literary forms seems not depend upon writing. Yet he, like Finnegan, notes the strong performative and collective nature of some oral literary genres. Narratives, drama and songs are less individual expressions than they are performance arts that involve the spectators. Consequently, genres that in written cultures are quite strictly distinguished tend to be confused and "few attempt fiction" (p. 5). John Foley (2002) examined a number of forms of oral poetry, ancient and modern, and concluded that writing made inroads into a variety of oral traditions without replacing or improving on them. An oral tradition, like a written

one, involves an extended form of specialized language that we may quite validly think of as literature (Amodio, 2005).

Linguistic analysis tends to confirm the subtlety, bordering on non-existence, of a basic distinction between the oral and the written. Douglas Biber (2007) performed statistical analyses of hundreds of samples of language collected from oral and written sources and found no first-order dimension separating the oral from the written. Rather primary factors included degree of formality of the language, the degree of figurativeness and the degree of involvement of speaker with content. These factors had, earlier, been noted by Wallace Chafe (1985).

Yet when Biber went on to compare the prototypical form of oral language, namely, oral conversation, with a prototypical written form, academic prose, he found vast and systematic differences along such dimensions as interactivity, ties to the situation of production, as well as the purpose and target audience of the discourse. While questions, imperatives, and WH questions are common in speech, they are largely absent in written prose. Similarly, speech is heavy on verbs, especially mental verbs such as *know*, *think* and *mean*, whereas writing is heavy on nouns. Written prose was distinctive in its use of complement clause constructions introduced by “that” a feature that will interest us presently. While no primary factor makes an absolute distinction between speech and writing, one important factor was defined as “involved” as opposed to “informational” and this is the factor that most clearly distinguished conversation from written prose. The concept of “involved” deserves more attention as that is the factor that captures whether or not the language is used directly or indirectly, heard or overheard, as I shall set out presently. Biber concluded that the differences between speech and writing are to be found in the situational and production opportunities and constraints that are exploited for various *uses*. It is the match between structure and use that makes writing important. Consequently, writing may have played quite a different role in the elaboration of forms of literature than it played in the progressive evolution of the sciences.

Thus we have had to temper somewhat our claims about the importance of writing in the explanation of literary, cultural and social change. Literacy is less a cause of change than a device, a technology, that has turned out to be extremely useful, not only for transcribing the Homeric epics but for many banal purposes as well. Besnier (1991) argued that “the value of literacy in a society is defined by the ideology that surrounds it, the social practices with which it is associated, and the power structure in which reading and writing activities are enacted” (p.). A similar view is expressed in the statement of literacy policy was presented to the UNESCO: “Literacy must be seen as an activity embedded in social and cultural practice” rather than as “a deficit or lack in the learner [to] be remedied by ready-made packages of knowledge and skill” (Olson & Torrance, 2001, p. xii).

Why writing matters

Even if we acknowledge that literacy is less a cause than a valued tool, it remains to set out how writing serves various cognitive and social functions. How does the increasing reliance on the written word and its associated “documentary” practices affect

the ways we use language and the ways we organize our social affairs? The permanence of writing compared to the evanescence of speech has often been commented on yet the whole of oral literature shows that speech has its ways of becoming permanent. Writing extends memory, we say, yet certain sayings, chants, rituals and poetized speech all extend memory. Clearly the fixity of writing is critical but just what role that fixity plays, if any, is much contested.

We may sharpen our focus by appeal to two questions that were formulated elsewhere.

Mary Carruthers (1990) in *The book of memory: The study of memory in medieval culture* described the importance of memorization and oral performance in even a highly literate monastic culture, thus blurring the distinction between the oral and the written. In the course of her discussion she expresses with a somewhat dismissive tone the question that has become central to such discussions. She wrote: "How could writing something down change our representation of it?" Indeed, how could it? But as I shall argue, it did. The second question, this time asked by Ruth Finnegan is: "Can one draw up any causal relationship between type of society and type of literature?" Finnegan, as we saw earlier was not optimistic. Yet there does seem to be at least one clear case, namely, the relation between written accounts and the growth and management of surplus, a case made by Jack Goody (1977). And more generally, the role of written documents in complex social organization and the growth of documentary, constitutional bureaucracy seems quite clear. My way of approaching these questions is somewhat more specific, namely, what are the expressive possibilities opened up by writing down oral expressions? In a word, I am interested in how writing down oral utterances could give rise to the special forms of literature we call philosophical, scientific or academic prose. For such prose, it has been argued, is critical to the cumulative growth of knowledge (Olson, 1994).

Speaking and writing

Linguists, beginning with de Saussure (1916/1983) dismissed writing as merely a "record"; the true object of linguistics was to be speech. To this day few linguists have taken writing as having a peculiar, special relation to thought. Vachek (1989) and Harris (1986) are among the few who have argued that written language and oral language should be considered largely independent semiotic systems with only incomplete mappings between the two. Aristotle had claimed that speech was a sign of thought and writing was a sign of speech, a kind of second-order and thus metalinguistic sign. Yet he failed to note that writing not only preserves speech, it takes language "off-line". Writing, I suggest, is distinctive in that it sets language aside as an object of thought in its own right. Even here, writing is not unique. As Frye and others have noted, poetry and the literary more generally, call attention to the language itself morso than to the situation outside language. Frye (1963, p. 17) wrote: "In literature it isn't what you say but how it's said that is important". And again; "What is important is not what he may have meant to say, but what the words themselves say". In calling attention to the words, of course, one is not abandoning what those words are about. Works of literary art including narrative, bears the property of verisimilitude, a likeness or mimesis (Bruner, 2005). Nonetheless,

as Frye argued, poetry, oral or written, calls attention to the language used over and above any intention of the writer or aptness of expression. Consequently, writing is not alone in turning one's attention to the language. Poetry, song, ritualized speech, story telling and speech formalized for special occasions may all direct attention to its "words", its sounds, its rhythms and the imaginative world conveyed by the linguistic forms themselves.

But while rhyme may draw attention to an aspect of language and may turn sound patterns into an object of thought for the poet, it is only one of several means for putting an aspect of language "off line", that is shifting attention from meaning to linguistic form. Consciousness of, that is, knowledge about linguistic structures such as phonemes, words and sentences have been shown to depend upon an acquaintance with alphabetic writing (Olson, 1994). Foley (2005) showed that for oral poets a "word" was any reusable constituent, ranging from a syllable to a whole phrase, that meets the requirements of the poetic "formula". Words become itemizable lexical items only with or at least primarily with writing. Developmental studies have indicated that children acquire the modern, linguistic sense of "word" largely through an acquaintance with writing; they assume that "three pigs" is composed of three words, "two little pigs" of two words and so on. Several devices, including paraphrase, commentary, and construal are available for putting language "off line" thereby generating prose as a literary form. These are devices for commenting on the grammatical and philological properties of texts fixed by writing.

The most important linguistic device for turning language into an object is that of quotation, the case in which language is divorced from the original speaker. It was John Stuart Mill in his article "What is poetry?" (cited by Bansfield, 1993, p. 339) who pointed out that whereas speech is heard, poetry is *overheard*. It is the language we hear when we are under no obligation to understand or cooperate with the speaker as it is not addressed to us as listeners. Frye (1963, p. 17) put it this way: "There is no direct address in literature". This is not to say, of course, that some readers may believe that it is!

Quotation: Divorcing the saying from the meaning

Direct quotation, that is, reported speech, as well as indirect quotation has the property of divorcing the speaker from the utterance. Thus if I say "John says 'The world is flat'" or "John says that the world is flat" I am not asserting that the world is flat. The quoted expression "The world is flat", from my lips, has lost its "attitude" or its "illocutionary force" as an assertion. The attitude has been divorced from the content. And content is thereby free both for reuse by the reporter but, and this is the point I wish to emphasize here, it is also free for semantic analysis. Kenneth Burke (1967, p. 47-48) made just this point: "The semantic ideal would attempt to get a description by elimination of attitude". That is, semantic analysis, such as that engaged in by linguists and philosophers, works on the basis of abstract sentences, or what are sometimes called "sentences in a bottle", sentences that have been divorced from the speaker and his attitude.

Quotation exploits the recursive property of oral language. Reporting the speech of others is universal but, in conversational contexts, is used primarily to either second or refute the original speaker. But it is also used to "freeze" utterance separated from the speaker. It is this frozen utterance that is that is massively exploited in writing when

the writer becomes his or her own reader. Writing offers the opportunity for distancing intention from expression through the device of editing and rewriting. Writing may, of course, be used somewhat unreflectively, a kind of verbal outburst. But writing as composition, the art of creating a text or document, immediately involves that editorial process. Greg Urban (199?) taught a non-literate person to transcribe the oral poetry of a kinsman and found that the very act of transcription involved some editing including the deletion of repetitions, false starts and misspeakings all in the direction of an increased formality. The very fact of editing implies that the transcriber is working in two worlds simultaneously, the intended and the expressed meanings. It is this increasing separation of intention from expression that I want to examine as an explanation of the implications of writing.

Written prose as a kind of quotation

In an early paper (Olson, 1977) I used the distinction between “what is said” and “what is meant” to capture the autonomy given to the form of an expression, what is said, when, through writing, it is separated from the intention of the speaker. In a series of experiments my colleagues and I showed that pre-literate children failed to make any distinction between what they or another had said and the message they had intended to convey. In addition, the request to “say it in another way” was quite inaccessible to them. In terms of modern speech-act theory, we would say that the distinction to be made is between the attitude – stating, declaring, requesting, promising – and the content of an utterance. Roy Harris (1986, forthcoming) expressed this point more precisely by suggesting that writing opened up a space between statement and utterance, thereby isolating the sentence which was to become the object of Aristotle’s logical analysis. The word and sentence divorced from its “attitude” as well as its context and use, opens up words and sentences for scrutiny and analysis. It also creates the possibility of a new linguistic form or mode, namely, written prose. Harris wrote:

From an integrationist perspective, the importance of the invention of glottic writing is this. The fact that speech and writing have different biomechanical bases automatically opens up a gap between statement and utterance. Into that theoretical and psychological gap is inserted ‘the sentence’ – an abstraction that, allegedly, can be ‘expressed’ perfectly well in either form. With the arrival of ‘the sentence’, a new forum is created for the discussion of human thinking, and along with that comes the concomitant demand or expectation that all thinking (reasoning) worth bothering about has to be presented in sentential form. (This expectation is already realized by the time of Aristotle, because the sentence is the basis of the Aristotelian syllogism.)

This new forum, however, is also an intellectual cage or enclosure imposing its own limitations. It cannot accommodate non-sentential modes of thought (Harris, forthcoming).

Powell (2002), like no one since Goody and Watt (1963/1977), makes the case for the critical role of the invention of the alphabet not only for the preservation and transmission of Homeric verse but also for the evolution of new forms of poetry and

literature in classical Greece. He argued that the first historian, Herodotus, developed a form of prose that extended logically from those experiments with written poetry; “Prose meant the end of the memorized text and the beginning of the material text as a basis for public reading [and] a system of thought parallel to but independent of speech” (Powell, 2002, p. 193). What I suggest is involved in addition to the permanent record as a basis for memory was a specialized use of language based on sentences rather than utterances, on expressions the meanings of which are considered, independently from the intentions that initially motivated them. (My earlier error was to assume that these meaning actually succeed in becoming independent from speaker’s intentions; I would now argue that the writer rather learns how to think about sentence meanings somewhat independently from intended ones. This is the basis for revision and hence for composition).

Thoughts without thinkers – literacy and abstract prose

A systematic analysis of how sentences become detached from utterance appeared first only at the end of the 19th century in work by Frege (1976). Frege’s contribution was to show that a simple declarative sentence is actually composed of two parts, an “assertoric force” and a “predicate”. Thus, an utterance, Frege argued, does two things at once; it both mentions a thought, the predicate, and asserts it as true, its assertoric force or attitude. Thus there are two things hidden inside the utterance of an ordinary declarative sentence. His distinction is developed in Austin’s (1962) theory of speech acts and most writers have adopted the later terminology thereby distinguishing what is called “the illocutionary force” of an utterance – what one does in saying, such as asserting or commanding – from the propositional content or thought mentioned. In ordinary discourse no distinction is made between the content mentioned and the belief of the speaker; there is a conflation of thought with belief. These concepts allow us to see why quotation is so special. Quotation divorces the content from its attitude. The propositional content can be isolated from its assertoric or illocutionary force only when it occurs in the embedded clause of direct or indirect discourse, that is, through the linguistic device of quotation. Both direct and indirect quotation are means of representing an idea without oneself believing it or asserting it as true. In quoted speech the thought has become free of the beliefs of the thinker!

Consider an example from Franz Kafka’s (1979) *A little fable*.² “Oh!” said the mouse. “The world is getting smaller every day”. “Oh!” is an expression of illocutionary force or attitude, that of resignation I suppose, while “The world is getting smaller every day” is an expression of the content. In direct quotation one would ordinarily delete the marker of force and merely report: “The mouse said ‘The world is getting smaller every day’”. In the case of indirect quotation the illocutionary marker is obligatorily deleted: “The mouse said that the world is getting smaller every day” thereby losing the marker of illocutionary force; the quoted expression has become what Frege referred to as the mentioned ‘thought’. Or one could compensate for the loss by moving the illocutionary

2 Monica Smith first pointed out the difficulty of quoting such interjections. And thanks to Keith Barton for providing me with the reference.

force outside the quoted clause and indicating it by elaborating the speech act verb: “The mouse *bemoaned* that the world is getting smaller every day”. But notice that here it is the reporter who has assigned the illocutionary force which may or may not coincide with that held by the original speaker. Again, the thought has become detached from belief.

One could argue along with Frege that indirect discourse (roughly quotation of an expression) is what makes conceptual thought possible. Pure thought is entertaining some content without either asserting or denying it. Quotation, indirect quotation and reported thought all require that special interpretive procedures be brought to bear on the quoted expression (Lucy, 1993). What are these special procedures? They are ones that treat the quoted expression as exempt from the assertoric force or intention of the original speaker. These procedures direct attention to the linguistic properties of the expression, its words and sentences, rather than to, or in addition to, its situational or referential meaning, and in particular, the assertoric or illocutionary force of the original expression. Stated another way, speaker’s meaning, what the speaker had intended in speaking, has been carved off to leave sentence meaning. Consequently, what quotation does is offer the possibility of freeing an utterance from its original intention. Phrased yet another way, quoted expressions are mentioned rather than used; they have been rendered “off-line” and their function becomes metarepresentational.

What is the link to writing? My conjecture is that written texts inherit the properties of quoted expressions. It is not only Todorov cited in the epigram to this chapter, who reads as if utterances are in quotation marks. Written texts offer the possibility of being written and read as if they were merely mentioned rather than used; one can as readily disbelieve as believe, comply as concede. Further, one can apply all sorts of analytical activities to them ranging from counting the words to seeking paraphrases. Written texts, like quoted expressions, are closed in the sense that they are no longer open to updating and revision. They are a corpse more than a corpus; in philosophical jargon the expressions are opaque. They have a structure more or less independent of what the speaker or writer meant by them. It requires a reader to re-animate them. The reader is free to add his or her own assertoric or illocutionary force to the quoted expression. Or the reader may treat the expressions “off line” as sentences and examine the sentence meaning and its logical entailments, as Aristotle did and as philologists have done since. Although texts, on occasion, may have originated as a simple alternative to speech, once preserved and fixed, they are read as if in quotation marks, as quoted rather than stated. Such expressions are overheard rather than heard, to revert to the distinction made earlier. Quoted speech, too, is closed, not open to negotiation and revision; it is fixed, it is not addressed to us, it is overheard by us.

Quotation is not a simple matter. I. A. Richards found 19 different uses in writing for quotation marks. But my focus on one of them, reported speech and thought. And I will consider two features, first, how quotation loses illocutionary force to become pure thought, and second, how the free play of ‘force’ elaborates possibilities for literature. Thus my intention is to trace out two of the special properties of written documents by means of treating them as quoted speech. On the other hand quotation provides a common ground for speech and writing.

What utterances lose in becoming texts – reported speech becomes prose

Recall Frye's claim that whereas speech addresses a listener and so is dominated by the social or communicative functions of language, there is no direct address in literature. Banfield (1993, p. 357), too, in her study of literary language noted how writing "frees language from the speech act". Unlike speech which assumes an *I* and a *you*, a *here* and a *now*, writing allows the formation of compositions in which no *you* exists, the *I* may not be the speaker/writer and the *now* may be cotemporal with the past. Furthermore, as we have seen, the thought expressed may be separate from the belief of any particular speaker, to become a sort of Fregean pure thought.

What is so special about prose and why it is tied to writing? Recall Carruther's question: "How could writing something down change our [mental] representation of it?" My answer is that it could do so by embalming a meaning in the written form which could then be compared to what the writer had initially intended. Revision requires one to think of both of these meanings, that expressed and that intended, and the attempt to bring them into congruity. Reading a text, it is sometimes argued, is similar to engaging in dialogue with a writer. But there is an important difference. It is that in engaging with a written document, the object engaged with is not only an assertion of the author but an expression divorced from the assertatory force that would have been part of the oral dialogue. The author's meaning is progressively shifted into a textual meaning, a meaning that is primarily dependent on the sentence meaning. This is, I suggest, what we mean when we talk of literal meanings namely, the meaning divorced from its initial attitude and free to take on a new one. One is confronting "a sentence in a bottle", a content without a force. The content is freed thereby to take on a new kind of depersonalized or objective force. When this divorce is continued through an entire text, one has written prose of the kind first explored by Herodotus and Thucydides and that has become the stock in trade or academics ever since.

It should be acknowledged that such texts assume a particular form of competence in the reader. Texts may be read as direct discourse as when readers read the Bible as if it were speaking directly to them. Indeed, this may be the most common way of reading. But texts offer the possibility of being read in the manner I have described, namely, considering the thought expressed independently of believing it. This is what literary theorists talk about as the willing suspension of disbelief an assumption that makes fiction possible.

Havelock (1982) made much the same point as I am trying to make here in his claim that literacy separated knowledge from the knower; knowledge in classical Greece came to be distinguished from the knower. Not only because it could be stored in documents as he implied, but because they had learned to think about ideas rather than beliefs, I would add. Our contemplative habits are not universal but, I would argue, a by-product of our literacy. One may recall Luria's (1976) famous study of Aristotelean reasoning among non-literate adults in which he found that subjects frequently failed to draw the expected inference as called for in 1.

1. All the bears in Novaya Zemlya are white. Ivan went to Novaya Zemlya and saw a bear there. What colour was the bear?

To which the subjects tended to reply as in 2.

2. I've never been to Novaya Zemlya, you'll have to ask Ivan, etc.

The subject, an unschooled illiterate peasant tended to treat 1. as an expression of the speaker's belief rather than as a "pure thought". Consequently, he disagreed with the speaker's assertion and consequently failed to draw what we would regard as a necessary implication of a pure thought. Stated another way, the subject failed to notice that the expression was to be treated as if in quotation marks. Note, this is not to say that non-literate subjects lack the ability to handle quotation but only that literacy and schooling makes the recognition and interpretation of quoted expressions, that is, texts, routine.

Luria made similar observations about definitions of words. When asked to tell what a "tree" was, subjects both saw the question as irrelevant, everyone knows what a tree is, and unwilling to give the genus and species properties characteristic of a dictionary definition. When asked 3. he replied as in 4.

3. How would you define a tree in two words?

4. In two words? Apple tree, elm, poplar. (Luria, 1976, p. 87)

It is literacy which gives impetus to the philological discussion of words as lexical entities as well as to the making of dictionaries.

Literate prose plays a special role in the construction of knowledge and the elaboration of what I have called pure thought. What it neglects is the attitudes in which those thought may be held. That is the special domain of literature generally. To again refer to Kenneth Burke, literature and in particular poetry, is the attempt to address the intentions and attitudes, the very properties that have been set aside and disparaged in the attempt to construct a language of objectivity and disembodied truth. He wrote: "The poetic ideal would attempt to attain a full moral act by attaining a perspective atop all the conflicts of attitude" (Burke, 1967, p. 48).

Conclusion

So what does happen when oral traditions are written down? First, if the writing system is adequate, it preserves the richness of oral literature and oral tradition. Written literature is remarkable, in large part, because of the richness of oral culture. Indeed, the most impressive literary achievements, such as the recording of the Homeric epics and the Hebrew scriptures, were made possible by revising preexisting writing systems to meet the requirements of the oral literary language. Thus, the Greek alphabet was adapted from an earlier Semitic script to fit the requirements of the Greek tongue and Greek literature (Powell, 2002).

All literature, oral or written, puts language "off line" such that voice of the speaker is not that of the author and the listeners are no longer the original present audience. The resulting language is thereby "overheard" rather than heard. The linguistic means, I argued, was that of quotation and an important effect was to dissociate the speaker's "attitude" from the content expressed, leaving the content open for discussion and commentary as well as for linguistic and logical analysis. The quoted expression, fixed by writing, becomes a "sentence" to be judged not only for its meaning but for its logical relations to other sentences and its truth or falsity relative to a current state of affairs.

Consequently, writing can be put to new uses, not only for “writing down” of the oral but also for composing the variety of prosaic documents we associate with a literate society.

Our very nature is defined by our command of and participation in oral language and literature. Both when quoted and when written down, that language becomes an object for designing literary works. The ways in which one analyzes and reflects on that preserved language helps to explain what happens when oral traditions are written down.

BIBLIOGRAPHY

- Amodio, M. C. (Ed.) (2005). *New directions in oral theory*. Tempe, AZ: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Besnier, N. (1991). Literacy and the notion of person on Nukulaelae Atol. *American Anthropologist*, 3?, 570-587.
- Banfield, A. (1993). Where epistemology, style, and grammar meet literary history: the development of represented speech and thought. In Lucy, J.(ed). *Reflexive language: Reported speech and metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 339-364.
- Biber, D. (2007). Writing and speaking. In C. Bazerman (Ed.), *Handbook of research on writing*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Bruner, J. S. (2002). *Making stories: Law, literature, life*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Burke, K. (1967). *The philosophy of literary form: Studies in symbolic action*. Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press.
- Carruthers, M. J. (1990). *The book of memory: A study of memory in medieval culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Chafe, W. (1985). Linguistic differences produced by differences between speaking and writing. In D. R. Olson, N. Torrance, & A. Hildyard (eds.), *Literacy, language and learning: The nature and consequences of reading and writing* (pp. 105-123). Cambridge: Cambridge University Press.
- Finnegan, R. (1977). *Oral poetry: Its nature, significance and social context*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Finnegan, R. (2006). Not by words alone: Reclotting the “Oral”. In D. R. Olson & M. Cole (Eds.), *Technology, literacy, and the evolution of society: Implications of the work of Jack Goody*. Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Frege, G. (1976). “Begriffsschrift”. In J. U. Heijenoort (ed), *Frege and Godel*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 5-82.
- Frye, N. (1963). *The educated imagination*. Toronto: CBC Publications.
- Goody, J. (1972). *The myth of the Bagre*. Oxford: Clarendon.
- Havelock, E. A. (1982). *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Lucy, J. (1993). Reflexive language and the human disciplines. In J. Lucy (ed). *Reflexive language: Reported speech and metapragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press, 9-32.
- Morais, J., Alegria, J., & Content, A. (1997). The relationships between segmental analysis

- and alphabetic literacy: An interactive view. *Cahiers de Psychologie Cognitive*, 7, 415-438.
- Olson, D. R. (1994). *The world on paper: The conceptual and cognitive implications of writing and reading*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Olson, D. R. & Torrance, N. G. (2001). *The making of literate societies*. Oxford: Blackwell.
- Powell, B. (2002). *Writing and the origins of Greek literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saussure, F. de (1983). *Course in general linguistics*. London: Duckworth. (Original work published in 1916).
- Todorov, T. (1995). *The morals of history* (A. Waters, trans.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Vachek, J. (1989). Written language seen from a functionalist angle. In *Written language revisited* (pp. 91-102). (Edited by P.Leulsdorff). Amsterdam: Benjamins.

HISPANIC AND BALKAN BALLADS TRADITIONS: PARALLELS AND CONGENERS¹

Samuel G. Armistead

University of California, Davis
koolson@ucdavis.edu

Abstract

In comparing the Hispanic and Balkan traditions, we can, I believe, perceive at least five different types of balladic connections: (1) The coincidental presence of migratory folklore motifs occurring in many different ballad traditions, such as, for example, the vines or trees that spring from the tragic lovers' graves. Clearly these are widely known motifs; there is no genetic relationship between the ballads where they are found. (2) There are also ballads whose central narrative may be similar, but whose narratives are very different and not genetically related: for instance the girl who poisons her lover. (3) There are, however, some Balkan ballads that are genetically related to Western narratives, but whose text probably reached Eastern European tradition in written or even in printed form: The ballad of King Vukashin's Marriage is one, as we shall see. (4) On the other hand, several Hispanic ballads are very probably genetically related through direct oral tradition to Balkan counterparts: The Warrior Girl, known in Pan-Hispanic balladry and also in Slovenian, Serbian, Bulgarian, Albanian, and Hungarian. (5) Lastly there are certain cases where Balkan ballads have entered Hispanic tradition by way of Hispanic peoples who came to live in Balkan countries. Sephardic ballad singers settled in Salonika, learned and adapted various Greek tragoudia, transforming them into ballads stylistically indistinguishable from other Judeo-Spanish songs of Peninsular Spanish origin. The Beautiful Girl in Church is one such ballad, which was learned from a Greek version by 14th-century Catalans, who later took it back to Spain, where it became widely known in Catalan, Spanish, Portuguese, and Judeo-Spanish. A genetically related song is also known in Bulgarian and Romanian. So, if we compare

¹ I would like to thank Professors Dalibor Soldatic and Jasmina Nikolic, and the other organizers of this splendid conference, for honoring me with their generous invitation. I am delighted to be here with you today. I have come here to learn. You have already incalculably broadened my horizons and enriched my perspectives. I cannot adequately express my gratitude. Sincerest thanks also go to Professor Zeljko Donic for his esteemed work on the edition of these Proceedings.

traditional ballads in Hispania and in the Balkans, characteristically complex problems arise to challenge our ongoing scholarly interests.

I would like to explore, in a very tentative way, some of the possible relationships between certain Hispanic narrative ballads and ballads from various Balkan and Eastern European language communities. Many of you, I am very sure, know much more about this topic than I do and I hope to count on your valued collaboration. But first I would like to say a few words about how I got started on this topic.²

Many, many years ago, in 1957, I arrived at the University of California, in Los Angeles, to accept an appointment as Assistant Professor, in the Department of Spanish and Portuguese. One of my colleagues in that department was another Assistant Professor, Dr. Joseph H. Silverman. We were both interested in Hispano-Jewish topics, but, initially for quite different reasons: Joseph Silverman, as a Golden Age specialist, was particularly concerned with the situation of “New Christians” or *conversos* of Jewish ancestry and their very substantial contributions to Golden Age Spanish literature; on the other hand, as a medievalist, I was especially interested in traditional ballads (the Hispanic *Romancero*) and I was also anxious to hear spoken, at first hand, the distinctively archaic Spanish dialect, Judeo-Spanish – of all modern Spanish dialects, the one that comes closest, in its phonology and its lexicon, to the Medieval Spanish spoken in Spain in the final years of the 15th century. There was – and there still is – in Los Angeles a very large Sephardic community, a community established by immigrants, from Greece, Turkey and the Balkans, in the early years of the 20th century. In 1957, most of the elderly members of that community still spoke Eastern Judeo-Spanish with complete fluency and as their preferred primary language: So Joe Silverman and I decided to start a very modest collaborative project, a project aimed at collecting a few representative Judeo-Spanish songs and perhaps also some samples of linguistic texts. However, the initial results of our field work were so very successful and so astoundingly interesting, there was so much enormously important and previously neglected traditional material – which needed to be recorded, saved for the future and studied, so that what had started out as an insignificant sideline, rapidly evolved into a major project, a project that eventually would become a life’s work. In 1959, our work was further enriched by the arrival of a third member of our team: Professor Israel J. Katz, an ethnomusicologist, who had already been forming his own substantial collection of Judeo-Spanish ballads in Israel and who continues now to do crucially important work on the music of the songs all three of us collected. We were soon to extend our collecting efforts to other Judeo-Spanish communities in the U.S: San Francisco, Seattle, New York, Philadelphia. We then necessarily, almost inevitably, turned our attention to the Sephardic communities of Morocco, with successful field trips carried out in 1962 and 1963. Then, in 1978, we travelled to Israel to do extensive additional collecting from Eastern and Moroccan informants, in a number of different communities: Jerusalem, Beit Shemesh, Kiriat Shemona, Haifa, Tel Aviv, and others. By that time, our collection – of ballads alone, not counting folktales, lyric songs, proverbs, riddles, and

2 Concerning our Judeo-Spanish ballad project: FLSJ, II, 3-19.

so on – had reached a total of around 1,500 versions of more than 180 different Judeo-Spanish ballad text-types.³

I soon had come to realize that any significant critical work to be done on our collection, beyond simply collecting and editing texts (a worthy undertaking, in and of itself, but essentially limited in perspective), would have to be broadly comparative in nature. Consequently we would need, at very least, extensive, direct, firsthand experience with other geographic branches or subtraditions of the Hispanic ballad corpus, the *Romancero*. In 1963 and in following years, I undertook a series of field expeditions to different areas of the Iberian Peninsula: Salamanca, Zamora, Sanabria, Avila, Guadalajara, Extremadura, Soria, La Rioja, and, finally, in 1980, to Trás-os-Montes, in northern Portugal. All of this field work led to our forming a substantial Peninsular collection of some 500 ballad texts.⁴

My need also to experience, at first hand, a Spanish-American ballad tradition, took me, in 1975 and in subsequent years, to three isolated Hispanic communities in the state of Louisiana, where I was able to collect a typically Hispano-American – and previously almost unknown – ballad tradition in the *Isleño* communities of St. Bernard Parish.

Such variegated collecting initiatives were, of course, also accompanied by equally important archival work, aimed at a systematic indexing of previously published ballad collections from all over the Hispanic world: Castilian, Spanish American, Canarian, Asturian, Portuguese, Brazilian, and Catalan traditions. As our knowledge of these collections expanded, a new, further dimension began to come into view: What were the putative relationships between the Pan-Hispanic *romance* and its possible congeners in other European linguistic domains and their overseas extensions? This, then, led me to begin exploring the major ballad collections of other European linguistic domains: Obvious starting points were such classic editions as Child's *English and Scottish Ballads*, Svend Grundtvig's monumental Danish collection, John Meier's *Deutsche Volkslieder*, George Doncieux's *Romancéro de France*, and Costantino Nigra's *Canti popolari del Piemonte*.⁵ The results of all this work were, I found, enormously interesting and suggestive of far-ranging, international relationships; and they impelled me to look even farther afield. And this is what brings me here today – thanks to the generous invitation of Professors Jasmina Nikolic and Dalibor Soldatic – to discuss with you the possible relationships between two crucially important ballad traditions, on two different peninsulas, at opposite geographic extremes of Europe: The Iberian Peninsula and the Balkan Peninsula. Before talking about individual ballads and ballad types, I would like to stress a critically important geographic and cultural factor.

There are many comparable features in Hispanic and Balkan ballads and their geographic and cultural situations. Both the Iberian Peninsula and the Balkan Peninsula can be characterized, in linguistic and in balladic terms, as what linguists and folklorists might designate as culturally conservative, lateral areas, where archaic cultural and linguistic

3 On field work in Spain and Portugal: "Ballad Hunting in Zamora"; Israel Katz and I worked together in Soria and he did additional independent field work in Trás-os-Montes.

4 On my work in Louisiana: *The Spanish Tradition in Louisiana* and *La tradición hispano-canaria*.

5 Concerning my search for Pan-European analogs: RPI, II, 624-644.

features may have survived down to the present day, or at least down to relatively recent times, over against innovative tendencies which may be attested in certain central areas of Europe: France, northern Italy, Germany, for example. Other similarly archaic European areas, where ballads have survived almost down to the present, are, for example, Scotland and Scandinavia, or, in the case of southern Italy and Sardinia, where linguistic archaisms have survived later than in more innovative central European regions.⁶

Now let us look at our ballads: In comparing the Hispanic and Balkan traditions, we can, I believe, perceive at least five different types of balladic connections, some of which turn out to be intensely interesting, while others we can swiftly pass over as purely coincidental. (1) First of all, we have the coincidental presence of migratory folklore motifs and narrative formulas occurring in many different ballad traditions, such as, for example, the vines or trees that spring from the tragic lovers' graves. Clearly these are widely known topoi; there is no genetic relationship between the Hispanic and Balkan ballads in which such motifs occur. (2) There are also ballads whose central narratives may be similar, or even identical, but whose stories are very different and cannot be genetically related: for instance, the girl who poisons her lover. (3) There are, however, some Balkan ballads that are indeed genetically related to Western narratives, but whose texts probably reached Eastern European ballad traditions in written or even in printed form: As we shall see, the ballad of *King Vukashin's Marriage* is, I believe, one case in point, as we shall see. (4) On the other hand, several Hispanic ballads are indeed very probably genetically related, through direct oral tradition, to Balkan counterparts. (5) Lastly there are certain cases where Balkan ballads have entered Hispanic tradition by way of Hispanic peoples who came to live in Balkan countries.

Let us look now in more detail at each of these five categories: (1) There are, first of all, wandering motifs shared by any number of ballads in an ample, Pan-European perspective. Some are nothing more than formulaic features or traditional topoi: The vines or plants that grow from the lovers' graves (*Conde Niño*: FLSJ, I; *Momir i Grozdana*: Kumer 92.1A; Koljevic, pp. 117, 335); the luminous jewel, which turns night into day (FLSJ, I; Vuk; Low, pp. 64, 125); the prisoner who cannot tell night from day (Vuk; Low; Kumer, pp. 104-105); a voyage, or some other activity, that lasts three days and three nights (there are Ukrainian, Bulgarian, Albanian examples, and surely numerous other instances as well). (2) Secondly, there are entire ballads whose central themes are identical, but whose narratives and their individual components are so very different that there cannot be any doubt that they are not related to one another in traditional terms: We have already mentioned the topic of the poisoner girl. Very obviously there is no genetic relationship between the Hispanic *Veneno de Moriana* (*Moriana's Poison*) and the two Slovenian ballads about female poisoners (Kumer 248A, 249A), or, for that matter, between Child's *Lord Randal* or John Meier's *Schwester Giftmischerin* and many other coincidentally similar ballads (CMP N1). Again, in Judeo-Spanish (as well as in some Spanish ballads of learned origin), we have the *Hero and Leander* story: The lover swims to a castle in the middle of the sea, where the girl is imprisoned. There are Hungarian, Slovenian, and

6 For some linguistic examples: Gerhard Rohlf's *Lexikalische Differenzierung* or the Spanish translation (by Manuel Alvar).

Greek ballads on the same theme, but, to me, there seems to be no possibility of relating the different songs to each other (RPI F2). Once again, in Spanish, we have a ballad of the *Baffled Knight* (*El caballero burlado*): The knight finds a girl lost in the wilderness; he takes her up on his horse; then, when he attempts to seduce her, the girl warns him that her parents have leprosy, anyone even approaching her would be contaminated and, indeed, wherever she passes, the land becomes blighted, grass will not grow, springs dry up, etc. The same motif occurs in a Serbian ballad that begins: *Vidi udo pre nevidjeno* (*Look at the marvel never seen before*; Brkic, pp. 139-140; Gesemann, no. 150). Here a boy and a girl are also riding through the forest; she attempts to seduce him and wherever she goes, the green forest withers. But the rest of the song's content is radically different. The shared motif does not convince us that there is any genetic relationship (RPI T1).

Looking now at category 3: Here the ballads are indeed genetically related, but I believe they go back, on the South Slavic side at least, independently to different written sources: *La caza de Celinos* (*Celinos' Hunt*; CMP M11; RPI B9; FLSJ, I, 227-224; VI, Chap. 15) and *enidba Kralja Vukaina* (*King Vukain's Wedding*; Vuk, II, no. 24, pp. 68-75; Koljevic, pp. 127-132): Both texts ultimately depend on the medieval French epic tradition of *Beuve de Hantone*, but the Serbian ballad's story was, in my opinion, probably suggested by a printed chapbook of an Italian version of *Buovo d'Antona*, perhaps transmitted to South Slavic singers through the port of Dubrovnik. In Serbia, of course, the ballad was later to acquire various Balkan motifs that have nothing at all to do with the Old French epic tradition: for example, the winged horse. Similarly, there are Spanish, Portuguese, and Slovenian ballads about *The Sacrifice of Isaac* and *The Martyrdom of St. Catherine*, but, in those cases, the narratives undoubtedly go back independently to written sources: RPI E2, U29; Kumer 39A, 102.1A-4A.

Under category 4, the ballads actually are genetically related through direct oral tradition: *Conde Claros fraile* (*Count Claros Dressed as a Friar*; CMP B12; RPI B4) is without doubt genetically related to the Hungarian *Dishonored Maiden* (Leader, pp. 179-223; Vargyas, II, 148-175), as well as to Child's *Lady Maisry* (no. 65) and to the German *König von Mailand* (Meier 67). Our detailed comparative study of these ballads is now ready for press: FLSJ, IV, Chap. 11. Again: *La doncella guerrera* (*The Warrior Maiden*; CMP X4; RPI X5) embodies an identical narrative structure that we find in a whole series of Balkan ballads: The Hungarian *Latónalány* (*Soldier Girl*; Leader, pp. 344-346; Vargyas, II, no. 80); the Serbian *Zlatija starca* (*Old Daughter Zlatija*; Vuk, III, no. 40); the Bulgarian *Moma vojnika* (*Warrior Girl*; Stoilov, I, no. 439), as well as other narrative songs in Rumanian, Slovenian, Czech, Polish, and Albanian. The narratives are astoundingly close. Another example: The Pan-Hispanic *Gentil porquera* (*The Noblewoman who Became a Swineherd*; CMP L5) relates to a vast network of strikingly similar and, I would insist, genetically related ballads, extending throughout Europe, from the Iberian Peninsula to Russia. For the Balkans, I know of Hungarian, Rumanian, Albanian, Greek, and various Slavic modalities. See Viktor Schirmunski, *Vergleichende Epenforschung*; Helga Stein's monograph; and my review of Roderick Beaton's *Folk Poetry*, in *Comparative Literature*, 35:1 (1983), 89-95, especially p. 92, n. 9. Once again: the Spanish song, *El galán y la calavera* (*The Young Gallant and the Skull*) finds a very exact counterpart in the Slovenian ballad, *Der Knochen eines Toten bestraft den Frevler*

(Kumer, nos. 33.1A, 33.2A, 34A; Busto Cortina, no. 101; Suárez López, no. 88; Vicuña Cifuentes, no. 50; *Voces nuevas*, II, no. 89).

Let us now look at our last category (category 5). In category 4 (above), we are confronted with ballads that migrated overland, from one linguistic domain to another, in ways and by routes which are difficult, if not impossible, to discover or exactly to specify. In our last category, category 5, we are, on the other hand, dealing with very exact and relatively easy to discover historical moments of contact between Balkan peoples and Western Europeans, who, for one reason or another, had come to settle in Eastern Europe and, in doing so, had acquired a knowledge of local ballads, which they then translated into their own Western European languages, using the distinctively formulaic language of their own ballad traditions. The Catalans came to Greece as conquerors, during the 14th century – and they were bitterly hated for what they did there. The Catalan domination – the Duchy of Athens – lasted from 1311-1388. Thus, some three generations of Catalans were born and came of age in Greece, and presumably attained a degree of bilingualism in Greek and in Catalan. The Greek *tragoúdi* known as *H núf koumpára* (*The Bridesmaid who Became a Bride*; Argenti & Rose, pp. 730-733; CMP S7; RPI, II, S4) will reach Western Europe by way of the Duchy of Athens. When Catalans left Greece and returned to the West, in 1388, they took with them, to Catalonia, their own Catalan adaptation of *H núf koumpára*, which would be known in Catalan as *La dama d’Aragó* (*The Lady from Aragon*) and in Spanish as *La bella en misa* (*The Beautiful Girl in Church*; RPI S4; FLSJ, I, 319-334). We study in detail the relationship between the Greek and the Iberian ballads: *En torno*, pp. 50-60 and especially n. 4. There are also Bulgarian and Rumanian ballads which are genetically related to the Greek *Núf koumpára* (Dozon, no. 45; Amzulescu, no. 244). The Catalans remained in Greece for a mere 77 years; Spanish Jews, however, after their expulsion from Spain, in 1492, settled in Greece and Turkey, as well as in other Balkan lands, where they lived for the next 500 years. In Greece, the Sephardim encountered a vigorous native ballad tradition (Greek *tragoúdia*), and, from that tradition, the Spanish Jews borrowed at least five different narratives, which they then adapted into the Judeo-Spanish ballad idiom, using the typical traditional formulaic diction of the Hispanic *Romancero* (*En torno*, pp. 151-168). One of the most famous Pan-Balkan ballad narratives pertains to the international motif of foundation sacrifice (Stith Thompson, S261). I know of Greek, Macedo-Rumanian, Albanian, Bulgarian, Macedonian, Serbian, Rumanian, Hungarian, and Anatolian Greek versions. In South Slavic, the ballad is known as *Zidanja Skadra* (*The Building of Skadar*; Vuk, II, no. 25) and also as *Na Drina uprija* (*The Bridge on the Drina*; this latter narrative will later reappear in a magnificent novel by Ivo Andrić). A small vestige of this Balkan narrative will also be echoed in a Judeo-Spanish ballad from Salonika: A totally unrelated ballad, *La princesa y el bozaí*, about a rich girl who falls in love with a lowly *bozá* vendor, begins with the following verse: “Dembaxo’l kyopri de Larso / avía’na mosa zarif” (‘Under the bridge of Lárissa / there was an elegant girl’). Moshé Attias, who collected the ballad (Attias, no. 62) from Sephardic singers from Salonika or from Lárissa, settled in Israel, inquired: “Why is the girl under the bridge?” His informants then responded by telling the narrative of the Greek form of our Pan-Balkan foundation sacrifice ballad (*En torno*, pp. 50-60; Dundes’ monograph). After generations of residence in Greece and other Balkan countries, the

Sephardim's knowledge of this famous narrative was almost inevitable – a given. They had become a Balkan people.

What I have said here today – incomplete, because of my own ignorance, my own incomplete knowledge of Balkan traditions – I suspect barely scratches the surface. A thorough-going exploration – or first, perhaps even better, meticulous separate text-type explorations of each of the individual ballad traditions – would doubtless uncover numerous additional parallels. Important initiatives, in such a direction, are already embodied in splendid dissertations by Florette Rechnitz (on the Rumanian tradition) and by Simona Deli's recent Madrid thesis concerning Spanish and Croatian ballads. So, hopefully, such characteristically complex problems will continue to challenge our ongoing scholarly interests.

BIBLIOGRAPHY

- Amzulescu, Al. I., *Balade populare romîneti*, 3 vols., Bucharest: Editura pentru Literatură, 1964.
- Argenti, Philip P., and Herbert J. Rose, *The Folk-lore of Chios*, 2 vols., Cambridge: Cambridge University Press, 1949.
- Armistead, Samuel G., and Joseph H. Silverman, with an ethnomusicological study by Israel J. Katz, *En torno al romancero sefardí (Hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*, Madrid: S.M.P., 1982.
- Armistead, Samuel G., *The Spanish Tradition in Louisiana, I: Isleño Folkliterature*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1992, xx + 274 pp. (with musical transcriptions by I. J. Katz).
- Armistead, Samuel G., "Ballad Hunting in Zamora", *Essays on the Spanish Epic and Ballad in Honour of Colin Smith*, ed. Brian Powell and Geoffrey West (Liverpool: Liverpool University Press, 1996), pp. 13-26.
- Armistead, Samuel G., *La tradición hispano-canaria en Luisiana: Literatura oral isleña*, Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno Canario, 2007.
- Attias, Moshe, *Romancero sefaradí: Romanzas y cantes populares en judeo-español*, 2nd ed., Jerusalem: Ben-Zewi Institute, 1961.
- Beaton, Roderick, *Folk Poetry of Modern Greece*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980 (my review: *Comparative Literature*, 35 [1983], 84-95).
- Brkic, Jovan, *Moral Concepts in Traditional Serbian Epic Poetry*, The Hague: Mouton, 1961.
- Busto Cortina, Juan, *Catálogo Índice de Romances Asturianos*, [Oviedo]: Principado de Asturias, 1989.
- Child, Francis James, *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 vols., New York: Dover, 1965.
- CMP = Samuel G. Armistead, Ana Valenciano, et al., with musical transcriptions by Israel J. Katz, *El romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal (Catálogo-índice de romances y canciones)*, 3 vols., Madrid: C.S.M.P., 1977.
- Deli, Simona, *Estudio comparado de la balada croata y el romancero tradicional panhispánico*, thesis, Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- Doncieux, George, *Le Romancéro populaire de la France: Choix de chansons populaires françaises*, Paris: Emile Bouillon, 1904.
- Dozon, August, *Bългарски народни psni-Chansons populaires bulgares*, Paris: Maisonneuve, 1875.

- Dundes, Alan (ed.), *The Walled-up Wife: A Casebook*, Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- FLSJ = Samuel G. Armistead, Israel J. Katz, and Joseph H. Silverman, *Folk Literature of the Sephardic Jews*, 5 vols., Berkeley and Los Angeles/Newark, Delaware: University of California Press/Juan de la Cuesta, 1971–2007.
- Gesemann, Gerhard, *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pesama*, [Sr. Karlovci]: Srpska Kraljevska Akademija, 1925.
- Grundtvig, Svend, with Axel Olrik, Hakon Grüner-Nielsen, et al., *Danmarks gamle Folkeviser*, 12 vols., Copenhagen: Universitets-Jubilaets Danske-Samfund, 1966-1976.
- Koljevic, Svetozar, *The Epic in the Making*, Oxford: Clarendon, 1980.
- Kumer, Zmaga, *Vsebinski tipi slovenskih pripovednih pesmi-Typenindex slowenischer Erzählieder*, Ljubljana: Slovenska Akademije Znanosti in Umetnosti, 1974.
- Leader, Ninon A.M., *Hungarian Classical Ballads and their Folklore*, Cambridge: Cambridge University Press, 1967.
- Low, D. H., trans. *The Ballads of Marko Kraljevic*, Westport, Connecticut: Greenwood, 1968.
- Meier, John, et al., *Deutsche Volkslieder mit ihren Melodien: Deutsche Volkslieder: Balladen*, 10 vols., Berlin–Leipzig/Freiburg im Breisgau: Walter de Gruyter/Deutsches Volksliedarchiv, 1935-1996.
- Menéndez Pidal, Ramón, with Diego Catalán and Alvaro Galmés, *Cómo vive un romance: Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid: C.S.I.C., 1954.
- Nigra, Costantino, *Canti popolari del Piemonte*, Turin: Giulio Einaudi, 1957.
- Rechnitz, Florette, *Hispano-Romanian Ballad Relationships: A Comparative Study with an Annotated Translation of Al. I. Amzulescu's «Index of Romanian Ballads»*, Ph.D. dissertation, Philadelphia: University of Pennsylvania, 1978.
- Rohlf's, Gerhard, *Die lexikalische Differenzierung der romanischen Sprachen*, [Munich]: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften; in Kommission bei C.H. Beck, 1954. Rohlf's, Gerhard, *Diferenciación léxica de las lenguas románicas*, trans. and notes by Manuel Alvar, Madrid: C.S.I.C., Instituto "Miguel de Cervantes", 1960.
- RPI = Manuel da Costa Fontes, *O Romanceiro Português e Brasileiro: Índice Temático e Bibliográfico*, musical transcriptions and analysis by Israel J. Katz; index of Pan-European analogues by Samuel G. Armistead, 2 vols., Madison, Wisconsin: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1997.
- Schirmunski, Viktor, *Vergleichende Epenforschung*, Vol. I, Berlin: Akademie-Verlag, 1961.
- Stein, Helga, *Zur Herkunft und Altersbestimmung einer Novellenballade*, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 1979.
- Stoilov, Anton P., *Pokazalecâ na peatanit przâ XIX vka bâlgarski narodni psni (1815-1878)*, 2 vols., Sofia: Carska Pridvorna Peatnica, 1916-1918.
- Suárez López, Jesús, *Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo–Madrid: Fundación Menéndez Pidal, 1997 (= Silva Asturiana, Vol. VI).
- Thompson, Stith, *Motif-Index of Folk-Literature*, 2nd ed., 6 vols., Bloomington: Indiana University Press, 1955-1958.
- Vargyas, Lajos, *Hungarian Ballads and the European Ballad Tradition*, 2 vols., Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983.
- Vicuña Cifuentes, Julio, *Romances populares y vulgares*, Santiago de Chile: Imprenta Barcelona, 1912.
- Voces nuevas* = Suzanne H. Petersen, Jesús Antonio Cid, Flor Salazar, and Ana Valenciano (ed.), *Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, 2 vols., Madrid: Gredos/S.M.P., 1982.
- Vuk = Vuk Stefanović Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, 4 vols., [ed. Vladan Nedić], Belgrade: Nolit, 1977.

‘ORAL LITERATURE’: A CASE OF DISSOLVING BOUNDARIES?

Ruth Finnegan

The Open University, UK
r.h.finnegan@open.ac.uk

Abstract

The insights resulting from the recognition of ‘oral literature’ as a serious field of study involved a major widening of our understanding of the wonderful achievements of human verbal creativity across the globe. But the phrase remains a controversial and elusive one. Even leaving aside the problematic concept of ‘literature’, there is now an even greater appreciation than in earlier decades of the unbounded nature of ‘the oral’: of ‘multi-orality’ rather than a single clear ‘orality’; of the overlap with contemporary (and earlier) ‘popular culture’; the interpenetration of oral and written textualities; and the implications of audio, visual and web-based technologies. The multimodal qualities of ‘oral’ performance also commonly go well beyond the purely ‘auditory’ – and even audition and voice turn out more multi-dimensional than once supposed with uncertain boundaries between the ‘verbal’ and the ‘musical’.

‘Oral literature’ is indeed a significant and inspiring concept. It leads us into the expressive oral riches of the world, breaking out of the cold assumption that only in written text can human imagination and wisdom be clothed. The wonderful work carried out under this rubric has opened a door to the vast oral creativity of humankind, so often devalued in the print-dominated outlook of western scholarship.

The term in fact goes back rather further than is sometimes recognised. In the mid-nineteenth century several collectors were using the term ‘literature’ in collections of African tales and fables (e.g. Koelle 1854 and Bleek 1864) and by the end of the century Chatelain was assuming the importance of ‘unwritten, oral literature’ in his edition of Angolan folktales (Chatelain 1894: 16; similarly Seidel 1896: Introduction). This was followed by many twentieth-century writers, not least the Paris-influenced *Présence africaine* writers and critics from the 1940s onwards and the impressive study by Luis da Câmara Cascudo (1952) *Literatura oral no Brasil*, itself inspired by earlier

French work. Elsewhere too the idea of oral or unwritten literature was being propagated, sometimes referring to the products of overseas and colonised peoples (usually perceived as illiterate), but also for the literary forms of groups deemed uneducated or far from metropolitan culture in European countries or of new nations eager to assert their national culture.

Coming from another direction was an interest in the putatively oral antecedents of already-written texts, literature that had come down to us in writing. There was most obviously the long-running question of how the long epics of early Greece attributed to the blind bard Homer could somehow have been created without writing. But this also expanded into the examination of other texts that on the face of it were literate products. The massive comparative survey by H. M. and N. K. Chadwick in *The Growth of Literature* in the 1930s (1932-40, also Chadwick 1939) strongly championed the term 'oral literature' and stressed the culturally limited nature of the assumption that 'literature' had to be written: 'The connection between literature and writing', they asserted, 'is accidental, and belongs to a secondary phase in the history of literature' (Chadwick and Chadwick 1940 (vol. 3): xi). They drew together analyses of literatures from across the world, ancient and modern, written and unwritten, from the early records of (for example) Greek, Celtic and Anglo-Saxon writers to the oral literatures of, among others, Russia, Yugoslavia, early India, Polynesia and Africa.

Alongside this, but taking it further, was of course the striking work of Milman Parry and Albert Lord which in *The Singer of Tales* (Lord 1960) similarly brought together the study of written literature (principally Homer and mediaeval European epic) with field-research on South Slavic oral heroic song to produce their hugely influential oral-formulaic theory. In this setting I need scarcely elaborate on its details but would just emphasise that, though they were not the first to detect such patterns, to them goes the main credit for so visibly establishing and popularising the term 'oral literature'. For many 'oral literature' – and, with it, 'oral theory' – has become inextricably linked to the work of Lord and his 'oral-formulaic school'. One result has of course been the huge profusion of studies under the head of 'oral literature' that we know today – of textual documents, performances and performance transcripts, and comparative analysis.

With that background 'oral literature' would by now seem a well-marked-out field of study. It has enabled a wonderful opening up of our understanding and appreciation of human creativity across the globe, and stimulated many insightful and stirring studies. As with any key, and, as in this case, somewhat value-laden concept there have also been strong disagreements, especially perhaps about how far it is possible to reach generalisations about 'oral literature'. In the 1960s and 70s definitive conclusions perhaps seemed for a time relatively feasible, but by now there is, I think, fairly widespread recognition among scholars of the subject that, while a comparative perspective is as ever helpful, 'oral literature' is best understood not through generalised assertion but in relation to practices situated in specific historical and social settings.

I would associate myself firmly both now and in the past with this stress on diversity and specificity. By now however there is nothing new about that and no need to go back over earlier debates. So my aim here is to sketch out some current and emerging directions in which, as I see it, the study of 'oral literature' might now be moving. My

intention is to focus mainly on the ‘oral’ side of the equation and to draw on a range of examples to illustrate my discussion (given my interests there will be a preponderance of examples from the continent of Africa).

So – what about that little word ‘oral’? My contention will be that, not only in the past but, very particularly, in the light of both present scholarly advances and developments in the world, its apparently once clear boundaries are in many ways dissolving.

Where are the boundaries?

Blurring the oral/literate divide

Let me start with the boundary between oral literature and written forms – at first self evident (after all what does ‘oral’ often mean but, specifically, *unwritten*?) but very quickly becoming problematic.

‘Oral’ has often been in practice defined by its opposite, ‘written’. So it is worth first reflecting briefly on definitions of writing, of literacy. It is relevant that on-going work across a range of disciplines has increasingly been emphasising that rather than a single ‘literacy’, with, therefore the expectation of some uniformity in its likely characteristics, there are multiple forms, operating – and in diverse ways – in many different situations and cultures. The once widely accepted assumption of a clear divide between literacy and orality has also been extensively challenged, linked in part to the widespread questioning of the long western-focused binary opposition between primitive/civilized, non-western/western, traditional/modern – and, in parallel, oral and literate. By now the image of some single (west-generated) ‘writing’ ushering in civilisation has been muddied by a gathering appreciation of the ideological and arguably ethnocentric basis of simple associations between literacy and the presumed attributes of western modernity. The once-hard concept of ‘writing’ has also turned into something more fluid and unstable with the contemporary development of ‘soft’ text and visual display, often both multimodal and evanescent. Throughout the world people in fact use writing and reading in a multiplicity of ways and shapes, and in a huge diversity of systems, situations, and social arrangements: not so much ‘literacy’ as – nowadays the accepted term – ‘multiliteracies’ (for recent discussion and references see for example Barton et al. 2000, Cope and Kalantzis 1999, Olson and Torrance 2001). So any clear-cut defining of ‘oral’ by its opposite, ‘writing’, has inevitably become correspondingly shaky.

Just as there are multiple forms of literacy, so too are there of orality. The traditional binary oppositions projected ‘oral’ as something singular, with its predictable setting and conditions: traditional, communal, unchanging, natural, incompatible with ‘modern’ and more ‘individualistic’ ways. This apparent certainty too has crumbled in view both of empirical study and the current critique of the ethnocentric dichotomising story: it seems that oral forms can, after all, be found with many different qualities, and in a wide range of settings. Something can be ‘oral’ in a number of different dimensions too – in terms, for example of composition, of transmission, of performance. And given that there are differing forms of both literacy and orality, the relations between them and the dimensions in which – if any – they are clearly distinct similarly becomes even more diverse and elusive.

Recent work has been increasingly revealing something of these diversities and overlaps, feeding into and out of the more general critique of simple oral-literate

oppositions with fine-grained studies of particular genres in their historical settings, both field- and document-based. The focus is now on specificities – of cultural settings, historical conditions, politics, the range of active voices and interested parties – a trend well illustrated in the many detailed and insightful papers in this very conference.

Indeed even scholars aligning themselves with the ‘oral theory’ have over the last couple of decades been reshaping their field to reject Lord’s earlier position that oral literature – that is, oral-formulaic composition – was linked to a traditional and oral mindset, incompatible with literacy and the literate mind, or that once singers become literate they lost the power to compose orally (see for example Amodio 2005: Introduction). Such scholars have continued their (largely textual) analyses of ‘oral’ and ‘oral-derived’ texts, whilst also reconfiguring their efforts by attention to the specificities of aesthetic and cultural traditions, interacting fruitfully with trends elsewhere to produce sophisticated treatments of the complex interrelations of oral with written (for example Amodio 2004, 2005, Foley 1998, 2002, Starkey 2004). The recent volume *New Directions in Oral Theory* (Amodio 2005) gives detailed and multivariiegated examples of the interaction between oral and textual modes. Its contrasting studies exemplify the complexities of these many different cases, each with its own ‘unique mix of oral and literate poetics’, as Mark Amodio has it (2005: 5), ranging from ancient Greek and Latin texts such as Homer’s epics and Latin poetry to Old English and mediaeval Welsh verse. Oral and literate are shown as interpenetrating rather than contradicting.

Amodio’s impressive *Writing the Oral Tradition. Oral Poetics and Literate Culture in Medieval England* (2004) similarly traces the influence of oral poetics on the style of vernacular written verse in fifth- to fifteenth-century England, and the continuities manifested in the manuscript form and metrical patterns. Literacy and orality come through as interdependent, not competing, forces throughout the Middle Ages as Amodio illuminatingly charts the complex changing relations between oral performance/composition and written texts. Graphic signs on late Anglo Saxon manuscripts onwards acted as cues for the oral presentation of verse: punctuation, mise-en-scene, spacing between words, capitalisation – all signs of orality designed for the reading of poetry. Indeed, as Amodio puts it, ‘the further a text is from the oral pole, the greater the need there is for a more fully developed system of graphic communication’ (Amodio 2004: 84). In such analyses the concept of ‘oral poetics’ is drawn widely, indeed somewhat elusively. But this serves all the more to bring home the unique complexities of these textual-cum-oral forms – and the edges of the once apparently clear-cut domain of ‘oral literature’ become correspondingly more fuzzy.

Nor is this just a matter of ancient or mediaeval texts. It is now clear from anthropological and other studies that oral and written literature are in practice often overlapping rather than mutually exclusive categories. In Africa for example, quite apart from many generations of western-rooted writing, there have been centuries of Islamic literacy, with long and constant interchanges and mutual influencing between orally-composed and written literature. Nor is there much evidence, either from my own field studies of orally-performed story-telling in West Africa or from studies elsewhere, that acquaintance with writing necessarily interferes with oral composition and performance. Some of the most highly admired local performers and composers are literate. Indeed

accounts of oral poetry in Africa now include school songs among the other categories of verbal art where, as for example among the southern Sudanese Dinka, poems by literate composers may basically be no different from other more 'traditional' types of poetry in their structure and composition (Deng 1973).

In some genres there has in fact been a strong tradition of oral poets also publishing in writing. For over a century South African praise poets have been publishing written versions of their poems in the vernacular newspaper press and elsewhere. The praising tradition remains strong and nowadays oral praises are composed and delivered in new contexts and for new heroes, like Nelson Mandela, the national football team, boxing champions, or the World Council of Churches, and circulated not only in live performance but in writing, on radio, CD-ROM and the web. University graduations are now another applauded occasion for praising. S. J. Neethling has demonstrated recently (2003) how younger Xhosa oral poets with highly educated backgrounds and the ability to function in both oral and written modes, are now producing 'new and exciting oral poetry' at contemporary graduation ceremonies, thus 'encouraging', as he says, 'the development of creative literature in the indigenous African languages' (Neethling 2003: 199-200).

It is hardly surprising to find this kind of interplay between oral and literate modes, for the two have interacted and overlapped for centuries in vast areas of our planet. In classical antiquity oral performance coexisted and mingled with a degree of literacy, and performance was a common form of publication; as with the varying blends of oral and written elements in mediaeval Europe, a rigid distinction between 'oral' and 'written' literature simply cannot be applied. So too elsewhere. Mediaeval Chinese ballad singers used written notes to jog their memories before and during the performance, Tibet and Mongolia had interdependent oral and written versions of the great Gesar epic cycle, English and American ballads continually straddled the line between written and oral transmission. Or again there is the long history of the *literatura de cordel* in Spain, Portugal or, a still lively tradition, contemporary Brazil – illustrated pamphlets or booklets that hang from a string (*cordel*) in the fairs and streets where they are sold: written and illustrated yet close to oral forms and at times recited by their sellers to draw attention to their wares. Such instances cannot be unequivocally assigned to a clear-cut category of 'oral' or 'written', for elements of both enter in. The same would apply to Irish 'rebel songs', contemporary rapping, or oral poetry competitions, from the slam poets so well described by John Miles Foley (2002) in the crowded smoky coffee houses of north America, to the sung duels of north eastern Brazil (Travassos 2000), the huge Basque oral poetry championship of 2005 (Foley 2006), or the *décima* duelling described elsewhere in this volume and so gloriously demonstrated during the conference: all in some senses composed and performed orally, yet produced in a context of widespread literacy to which it is hard to believe the poets are impervious. There is also the extraordinary contemporary proliferation of poetry reading. In Britain today, for example, all but a few poets now read their work aloud, and some are more performers than writers:

Oral performance is for many poets the primary activity: they were first excited by live performance, they have learned to compose for performance, and their readership has been shaped by performance (Marsh et al. 2006: 44, see also Middleton 2005).

Similarly forms first developed in performance may come to be written or published – to be used again later as the basis for, perhaps, further performances and changes – an iterating cycle. It is not only in recent times that the popular or the vernacular have been somehow been incorporated into the learned by being written down, circulated through schooling and reformulated again in oral interchange. Though each age and genre have their own uniquenesses, examples of oral-written interpenetration through the ages are legion, from proverbs and tales to ballads, religious chants, popular songs and much else.

Furthermore the play with oral and literate – insofar as these can be separated at all – can be highly complex and sophisticated. Take the case of ‘dub’ poetry, a Creole-language form developed in the popular musical culture of Jamaica. It emerged in the 1970s, initially linked to disc jockeys’ ‘dubbing’ words in over recorded reggae rhythms, and has become a flourishing performance genre where, though dub poets sometimes also publish their poetry, performance is paramount. It is also broadcast and performed in commercial multicultural settings through audio, video and film, not just in Jamaica but overseas, in North America, Africa and Europe. One example is the contemporary poet Lillian Allen, noted for her wonderfully flamboyant performances of her poems. In addition to her readings, performances and recording she also eventually published printed versions. As she says in the preface to her collection *Women Do This Every Day* (1993):

I have been reluctant to commit my poetry to the page over the years because, for the most part, these poems are not meant to lay still...

As I prepared poems for this collection, I was required to ‘finalize’ pieces I had never imagined as final. Like a jazz musician with the word as her instrument, reading and performing these poems is an extension of the creative and creation process for the work. In some ways, I had to reverse this process to ‘finalize’ these poems for print (Allen 1993: Preface).

One striking quality of dub poems is the subtle and sophisticated way they play with oral and literate modes – or, rather, with the specifics of certain locally-emotive associations with these modes. They are composed in the Jamaican context where ‘standard’ English, with its strong associations with writing and schooling, had long been the ‘proper’ form, with Creole (a spoken form) denigrated or ignored. In the struggle over language, to publish poetry in *Creole* was a political not just a literary act. The special spellings in the printed versions are used not so much for phonetic correctness but to provide defiant aural hints of Creole speech, and symbols and assertions of the rights of the ‘non-standard’. Allen cleverly uses spellings, creative typographical formats and crafted layout to visually signal and play on the evocative relations between orality and ‘scriptism’, Creole speech and ‘standard’ writing, ‘vulgar’ and ‘respectable’ (further details and references in Finnegan 2006).

The difficulty of drawing sharp separations between oral and written has been further revealed by the abounding work on performance and on the significance of readerly creativity, arguably a kind of ‘performancing’ even with overtly written texts. And then again there have been the insights from focusing not so much on *text* qua product as on textuality and the processes of entextualisation (developed by, among others, such writers as Silberstein, Urban and most recently Barber) which once again spill across the once-

hard written/unwritten boundary: performance in no way excludes textuality, nor does entextualisation prescribe any one single medium of realisation. Far from an opposition between oral and written or even, perhaps, an 'interaction' we now turn to concepts such as continuity, interpenetration, manipulation or the mingling of what once seemed the comprehensive categories of oral and written with yet other resources again.

These approaches and examples are hardly by now contentious. But they also leave us with the inescapable question of just where, amidst all these interpenetrations and manipulations, 'oral' literature is now to be located.

Enlarging into voice, sound and music

So that leads into a further set of questions. These arise from the way that in a whole series of ways the notion of 'oral' has been enlarging and becoming more complicated over the years. Let me take some of these aspects in turn.

First, the burgeoning studies of performance have forced us to take the auditory dimensions of performed literature more seriously, widening our vision beyond the entexted 'words' to the sonic features of their delivery. The meaning and the impact lies largely with the way these words are actually performed, not least in the amazingly versatile ways humans make use of what some would say is their most remarkable organ; the voice – the vocal, a more positive locale perhaps for 'oral' than some negative opposition to 'written'. Think of the subtle and sophisticated way the voice can communicate through volume, pacing, timing, pitch, melodic contours, repetition, onomatopoeia, voice quality – hoarse, shrill, shrieked, moaned, cracked, sighed. There is the timbre of the voice, its mix with other voices and sounds, its pauses and silences, its mood changes, its unique personality, its emotive tone for a given occasion – sad, smiling, proud, violent, tragic, loving, detached. Through the voice we show we are quoting, approving, distancing ourselves, expressing sympathy, or irony or disbelief... Sometimes vocal expression rather than cognitive sense plays the central role. Simon Frith points out how popular singers communicate through

emphases, sighs, hesitations, changes of tone; lyrics involve pleas, sneers and commands as well as statements and messages and stories (which is why singers like the Beatles and Bob Dylan in Europe in the 1960s would have profound significance for listeners who didn't understand a word they were singing) (Frith 2004: 203).

Not that all uses of the voice are the same of course. Besides the differing individual personalities (the voice is in some ways uniquely individual) there are diverse generic and cultural conventions. But it is incontrovertible that a range of the astounding versatilities of the human voice is in practice drawn on in any situation of vocal performance. Some might marginalise all such features, together with sounds like laughter, sighs or sobbing, as merely 'paralinguistic' or 'extra'-linguistic. And yet they may be essential to the literary performance.

So where does that leave 'oral literature'? In the light of these vocally enunciated features, often central to the realisation of the literary act, it is no longer convincing to insist that it must be the written transcript that really counts. If we are to take these 'oral' features seriously, as I think we must, 'oral literature' becomes something very much larger than the textual element which it has been tempting to see as, ultimately, its central focus.

A similar issue comes up – in even sharper terms – when we consider *sung* literature. It is easy to forget that many forms labelled ‘oral literature’ have in one way or another been sung. Albert Lord’s book was *The Singer of Tales*, Homer was the blind bard, the Old English *scop* a minstrel, and it is clear from the many studies of, for example, ballads, epics, lyrics, song duels, laments and much else that it is a truism, not a matter of argument, that oral literature comes in sung as well as spoken form. We sometimes conceal this from ourselves. But if we are to take the performing voice seriously, with all its versatile delivery qualities, then we *must* also include the singing voice.

As has been argued for some time the relation between speech and song is a continuum rather than dichotomy (see List 1963, also more recent discussions e.g. Banti and Giannatasio 2004, Feld and Fox 1994: 30-32, 35ff). If nothing else, the realities of performance blur the distinctions between them. The multiple forms of vocal presentation range across a spectrum covering the rhythms and sonic contours of speech, intoning, recitative, throat singing, chanting, declaiming, wailing, hymning, and melodic singing of many kinds. From the raucous and vehement tones of a Xhosa praise poet, magical Kuna chants or Jewish liturgical cantillation to the emotion-laden dirges of Caucasian Georgian women, Shokleng ritual wailing, or the Kaluli lamentations that Steven Feld well describes as ‘melodic-texted-sung weeping’ (Opland 1998, Sherzer 1990, Banti and Giannatasio 2004: 305, Kottthoff 2001, Urban 1988, Feld 1995), or, no less, the latest local dance song – all these resonate through the diverse realisations of the musicalised–cum-entextualised voice. After all, all cultures recognise a variety of genres, each with their own poetics which are likely to include, among other things, their expected sonic, rhythmic, prosodic, timbral, melodic and other performance features: a diversity of what might be termed musical dimensions inextricably intertwined with the verbal. In the context of performance it may not be feasible to draw a line between the ‘musical’ and the ‘verbal/textual’.

This can seem something of a problem to literary scholars, steeped as most of us are in a western philosophy presupposing the distinctiveness of language as against music, their independent reality seemingly assured by the historic development of two contrasting enscription techniques: alphabetic writing and notated score. This would seem to justify us in abstracting out some ‘textual’ element and ignoring the musicalised performance. But this ingrained assumption of a clear line between language and music may after all be culture-specific rather than universalisable. The classifications of different cultures vary. Even in western history the classical Greek *mousiké* encompassed what we now differentiate as music, poetry and dance, and the mediaeval *musica* too covered spoken as well as sung performance where the musicians in mediaeval song ‘would probably not have started out with an idea of words and music as separate expressive media’ (Treitler 2003: 47, also 436ff). Nor do all cultures have a differentiated concept of ‘music’, and the genres of vocal expression can be divided up and defined in diverse ways: Koranic recitation may sound like ‘music’ to outsiders, but might not be so labelled by believers, while the differentiation of Vietnamese ‘spoken’ as against ‘sung’ words might seem surprising to uninformed western ears (Tran Quang Hai forthcoming). Such distinctions have no universal status but draw on diverse culturally differentiated features intertwined with local evaluations of (among other things) intonation, melody, rhythm, styles of delivery, value systems and differing conceptual frameworks.

Further even insofar as we *can* try to make some kind of distinction between the verbal and the musical, it does not inevitably follow, as we might assume, that the verbal always has priority. David Coplan comments of Basotho migrant songs in South Africa:

To a Western observer like myself, the melodic declamation of literally hundreds of lines in a *sefela* [migrants' song] performance made these songs appear powerfully text-driven. Yet in discussions and interviews, performers repeatedly advised me to focus on rhythm and melody as keys to the understanding of compositional creativity. As the singer-poet Makeka Likhojane... explained firmly in deflecting the exegesis of an opaque metaphorical passage: 'If you want to understand my song, mister, just listen to the music' (Coplan 1994: 9).

Or again in Dan Ge masked performances in contemporary Ivory Coast, the proper song texts sung at the due moment were indeed essential for activating spiritual power (Reed 2003: 108) – but it was the *music* that was central (Reed 2003: 2 and *passim*). Similarly in much popular music today, Simon Frith explains, good song lyrics 'score' the performance not 'in the words themselves... [but] by the music' (Frith 1996: 181). As Robert Walser puts of heavy metal songs, 'Verbal meanings are only a fraction of whatever it is that makes musicians and fans respond to and care about popular music' (1993: 26). Elsewhere too song words are easily forgotten, even by the singers, while the music is remembered (for an example see Menezes Bastos 1999).

In a way none of this is probably controversial. But if there is in at least some sense a kind of continuity or overlap or interpenetration between what we tend to differentiate as language and music and if the musical dimensions can be so important, then once again we have to extend what comes within the bounds of 'oral literature'.

Questions about *vocal* music (that is, sung literature) are perhaps the most central to our interests, but we should also recall that sound – that key strand in oral performance – is itself multi-dimensional. Some performed genres expect instrumental as well as vocal participation. As literary scholars we might assume the voice is the predominant element and in some cases that may well be so. But in other cases the instrumental element may have priority in the ordering of composition and/or the local aesthetic. In Shona *mbira* music in Central Africa the song texts accompanied the instrument not the other way round (Berliner 1976), just as in recent Zimbabwe it was 'not the script of the songs that mattered most but rather the sound coming over radio waves, on a cassette, or live, and staying in people's memories and their consciousness' (Gunner 1994: 2).

Nowadays too there are all the sound effects of contemporary audio technology – the placing of microphones, acoustic enhancers, electronic systems and a whole world of new sound techniques. As Greene and Porcello explain in their illuminating *Wired for Sound* (2005) the sound engineer has come to play a central rather than peripheral role in the production of music – and that of course includes vocal music, song, oral literature. In rock, heavy metal and many of the performed and recorded songs of today the engineered construction of sound is an integral element in their realisation.

We *could* just ignore the music, the instrumentation or the audio-technology, and stick with a narrow verbal-text delimitation of 'oral literature'. A few scholars take that line, some quite explicitly: Jan Knappert for example advises that in transcribing Swahili epics.

The epic itself... has to be washed clean of all these additional beautifications [of singing, music etc.]. Let the musicologists have the disks with mainly music on them. The epeologist wants only the parts when there was nothing but reciting of the epic... The transformation of a sung text into a written text is a difficult but necessary process without which the epic can never be offered to the scholarly community as a meaningful work of art. We can listen to tapes and even watch videos of performances... but they will not be more than meaningless song (Knappert 2000: 252, 255-6).

But would that really give a full account of the oral literature? or, at least, of its realisation in performance for both its singer and its audience? Once again our conventional word-centred boundaries may have to be stretched with a new sensitivity to vocalised, musicalised and constructed sound.

Extending into gesture and movement

Oral literature is not just sound. The visual can also be an important dimension of its realisation. Much has now been written about the role in communication of facial expression, eye glances, bodily orientation, demeanour, gesture, visible movements, dress, material accoutrements such as sceptres or microphones, or visual images and exhibits like icons, pictures, or graphic displays (for overview and further references see Finnegan 2002: Chapter 4). Or we can recall the striking photograph of an oral Tibetan singer on the front cover of John Miles Foley's marvellous *How to Read an Oral Poem* (2002) with his talismanic sheet of paper, held up unread by the (non-literate) poet but part of the visual act. Some selection of visible actions and displays may be essential for the full enactment of a given oral performance. This once more raises questions of what is 'central' to oral literary forms, what merely peripheral.

Though all those aspects deserve elaboration, let me here focus just on one dimension: on gesture, in particular the type of gesturing that goes along with vocal speaking (I'll leave aside the independent sign systems, a somewhat different – if related – topic).

Gesturing, like bodily movement generally, can play a significant role in live oral performances. There are different conventions, of course, for differing genres; some styles are more subdued than others – but still a conventional part of the performance. Performers can signal their emphases, their delights, their detachments or involvements by gestures. Through gesturing they incorporate or distance their audiences, shape the themes of their delivery, qualify their explicit remarks, make their subject matter vivid. Gestures can sketch the visual characteristics of some object or action, add force to what is said, signify modesty, anger, irony or humour. They mark stages of a narration or portray its characters and atmosphere. Individual characterisation has sometimes been said to be weak in orally-told stories – and so perhaps it seems in verbal transcriptions. But in, for example, the West African Limba story-telling that I observed the narrators conveyed it very directly, partly through sound, but also, and often brilliantly, through gesture and movement. Equally effective, if different in detail, were the gestures in Shona story telling in Central Africa, working together with words to tell the story. The tellers made the narrative visible by enacting events and characters, conveying through their

gestures not just overt action but also ‘abstract concepts like *silence* or *darkness*’, locating the narrative in space and time, and revealing its form and moral dimensions (Klassen 2004: 150; for a classic study of story-telling gesture see also Scheub 1975).

The role of gestures in live performance has in fact long been noted. They formed one explicit feature in classical oratory. Cicero wrote of the ‘language of the body’ (*sermo corporis*) and Quintilian’s first century AD treatise for orators elaborated how gestures could convey emotion and persuade audiences. Though of continuing interest over the centuries, the study of gestures seemed for a time seemed to yield to a narrower focus on language and verbal text. Recent years have seen a strong revival however and there is now substantial and detailed work, much aided by the new possibilities of video capture (see specially Adam Kendon. 2004 *Gesture: Visible Action as Utterance*, David McNeill *Hand and Mind* (1992) and McNeill (ed.) (2000) *Language and Gesture*, plus further references there). This throws a whole new light on the importance of this dimension of communication.

As David McNeill explains in his brilliant *Hand and Mind* (1992) speakers can use ‘*iconic*’ gestures (mimicking an action they are describing vocally and making it more vivid – gripping something and bending it over for example), ‘*metaphoric*’ (pictorially conveying some abstract idea or category), ‘*deictic*’ (pointing to some object, and to abstract ideas *as if* they had physical locus), ‘*cohesives*’ (spelling out continuities or bringing out a recurring theme) (McNeill 1992: 16). Gestures picture concepts as well as physical objects, anticipate what is to come, set the scene, clarify the salient points of a narrative or an argument, or orient the speaker and listener – often, as McNeill says, shown more clearly in gesture than in speech.

Gestures exhibit such narratological features as voice, perspective, narrative distance, and narrative level; they are able to show what is significant in the immediate context and exclude what is irrelevant (McNeill 1992: 217).

The dynamics and subtleties of gesture and bodily posturing can thus be key dimensions of oral performance, overlooked if we take the verbal text – or even its acoustic enactment – as the whole of its reality.

These recent accounts bring out the close coordination between gesturing and speaking. Gestures are not some additional extra or make-shift failed substitute but a planned and patterned activity closely coordinated with speech and in at least some sense integral to it – so much so that some would widen the definition of language to include gesture. It is now clear that, however much below our explicit consciousness, gesture can be an integral part of the enacted oral form – a dimension therefore that a full account of performed literature cannot afford to brush out. Once again, it seems, we have to widen the boundaries of what counts as ‘the oral’.

The multimodal oral

Another input into all this arises from the multisensory dimensions that scholars across the board are increasingly emphasising, a ‘sensual revolution’ now apparently supplanting the so-called linguistic turn in the human sciences (Howes 2005: 1). Studies of sensory forms have flourished, bringing out the multiple modes of human life – touches, sounds, sights, smells, movements, material artefacts – and of shared experiences,

dynamic interactions, and bodily engagements. This again takes us beyond the purely verbal and cognitive dimensions of human communication.

This perspective is now washing over into studies of oral literature. There is a growing recognition there that we need to be alive to *all* the mingled multimodal features of oral literary performances, and that the literary forms we are accustomed to read as verbalised texts might need to be re-assessed. From this viewpoint oral literary performances may indeed often turn out to be multidimensional. Kpelle epic performances from Liberia for example involved the intermingling of singing, narration, dramatic enactment and instrumental accompaniment, with ‘sounds and movements textured with the voice... an aural type of texture augmented with dramatic gestures... The epic is heard, seen and felt’ (Stone 1998: 135, 137). Similarly, in very different context, a contemporary urban rap band like the South African ‘Prophets of Da City’ may indeed pay great attention to their lyrics but in practice these both have to be *heard* (‘it is crucially rhythm, rhyme, verbal inflection, and the syncopation of these with sound and beat’) and are articulated through ‘music, dance, style, and the associated activities of hip-hop culture, including graffiti or spray-can art’ (Brown 2003: 159, 145). These are the kinds of features which we may now need to include in our analyses.

It is also of interest to consider how verbalised or partly verbalised forms are mutually transformable between or intimately complemented by differing media. Proverbs are not just spoken and written but drummed, carved, miniaturised in gold weights or represented in pictures, figurines, masks and cloth, carrying multimodal evocations whatever their immediate medium. Equally revealing is Starkey’s *Reading the Medieval Book* (2005) which demonstrates the multiple ways – oral, visual, performative – in which a thirteenth-century text (Wolfram’s *Willehalm* epic) communicated with its audience, in part through richly illustrated images, providing striking insights into the live performance the text does not preserve. Her study captures a significant moment in the development of reading culture and the literary manuscript: ‘intended for a court audience... familiar with the conventions of oral delivery but still rather unfamiliar with literary texts, the illustrations provided a sophisticated commentary on the role of the self-conscious narrator and helped the reader visualize the text’s literary structure’ (Andrew Taylor, cover comment). Nowadays too verbal language is both complemented and pervaded by multisensory products and practices – by graphic and pictorial representations, by music and dance, no less than by the multidimensional arts of film, video and electronic communication.

The multimodal aspects of oral performances to which we may earlier have been blind have been increasingly revealed through the communication technologies developing over the last century or so. The technology of writing privileged the substantiality of written words. It was these, whether composed on the page or transcribed from performance, that seemed to give the ‘real thing’ – the durable and materialised text. But audio-technology has enabled attention to realities missed by pen-and-paper recording. Parry and Lord’s phonograph revealed variability and challenged the assumption of abiding verbal texts (Lord 1960), just as audio recordings have uncovered acoustic subtleties in oral genres and opened our ears to once unappreciated facets of performance. Audio-technologies allow us not only to hear but to document and embody music, volume, tempo, sonic structures, dynamics, intonation or intensity, and multiple ensembles as well as solo performer, bringing forward elements previously defined out

of existence by the prioritising of the verbal. The visual is being more clearly revealed too. Moving-image technologies in particular have enlarged our awareness, making real the sequential deployment of gesture, display, material symbols, spacing, and dance, and supplementing still photography by capturing movement, dynamic development, personal action, and the seen dialectics of audience and performer interactions. All this has unquestionably brought new insight not just into some ephemeral dimension at the margin but into the solidity of the arts and dynamics of performance.

Blending oral literature and popular culture

This brings me to the topic of so-called ‘popular culture’. It has of course always been a question as to where ‘oral literature’ ends and other cultural forms begin. Some scholars, including myself, have always found it hard to draw a line, not least because particular forms have gone in and out of writing, have surfaced in popular usage for a time then faded, or been marketed commercially in the present rather than confined to the ‘traditional’ sphere of lordly patronage or amateur practice. But the question has been brought even more directly to the fore by the explosion of enactments using modern audio, video and electronic technologies, and disseminated across the globe through broadcast, web and other distance-surmounting media.

Audio and video techniques are now after all part of popular usage, employed for composing, performing, listening, distributing. Radio has long been a medium for the dissemination of oral forms, and for years now tape and cassette recorders have been readily used devices for composition and recording. Cassettes of Haya epics are on sale from street vendors in Tanzania (Mbele 2004: 105), dub poetry grew from the mix of poetic composition with sound technology, and recordings on disc or web feature regularly in the popular scene. People are well acquainted with the moving images of television, film and video, and of how performers can disseminate their creations more widely than just in the immediate moment and locale of live performance. Local poets now publish their multimodal works in the round by performances on video, CD-ROMs and, increasingly, on the web – a publication of performance not text.

So a huge range of forms can now potentially be brought within the purview of an (enlarged) oral literature. It can cover poetry on video or the web, a child praise-singer performing on South African television, pop groups singing and dancing in urban settings, market-place burlesque, life stories, love songs, community theatre, a rap band, trade union songs. It could include a successful female pop singer in Mali, at once local and transnational (Schultz 2001), Zulu radio drama (Gunner 2000), or the 1998 release of a CD by a South African praise poet set to contemporary hip-hop music in a mixture of Xhosa and English (Kaschula 1999: 62, 2003). Or take the youth bands in Sokoto where solo male-voices accompanied by drums and chorus combine Islamic vocabulary with a delivery reminiscent of both local praise singing and Indian film song (Bubu and Furniss 1999: 30). Oral literary forms are now in many cases set in the context not just of local presence but of commercial exploitation and mass media productions in a global arena – in Africa, Europe, America, India and across the world. It is no longer just a matter of ‘verbal texts’, but of music, film, dance, drama or electronic media in which the verbal entextualisation may be merely one dimension of the complex whole.

Here then is a new series of settings and modalities for oral literature, stretching our vision yet again of what it is that we are studying.

So can we still speak of oral literature at all?

The boundaries then seem have been overwhelmed in a number of directions and the edges of oral literature near-impossible to locate. Does it follow that the concept of ‘oral literature’ itself has dissolved? This is the final set of questions to which I wish to turn.

First, what about ‘oral’? Has it now become so vague that we should abandon it? Arguably yes, given its current lack of clear definition and continuing evaluative overtones. But there is something to be said for retaining it. We will have to give up definitions based on simplistic contrasts with ‘written. But though more complex and multidimensional than once supposed, vocal speech *is* still one important medium in human communication. Exploring the remarkable ways humans use this ability helps to highlight the wonderful achievements of human communicating. The corollary however is that we need to see ‘the oral’ not as some solid entity with unambiguous borders but as something unavoidably elusive, unbounded, situational, constructed, debatable.

With all its ambiguities, an enlarged notion of ‘oral’ can encourage an openness to its multi-faceted potentialities. There is a near-unending range of possible features to explore – visual, auditory, tactile, kinesic, proxemic, material, musical resonances, pictorial associations, evocations of and links with written words, somatic presences and movements. Mention of the ‘oral’ can be an invitation to uncover something of this astonishing multidimensionality of human expression.

How about ‘literature’? The term – an ethnocentric concept after all – still carries implications of a one-line single-author product, something crystallised, hard-edged and final, where the definitive dimension is the verbal. It risks concealing both the debatable nature of the textual model it so often evokes and the additional questions now coming to the fore. And, besides all the other issues that have been raised over the years, where are we to set its boundaries – with ‘popular culture’? with genres outside the traditional ‘canon’ (an arena where many once-firm borders have crumbled)? with ‘performance’? with vocal music? and with the increasingly recognised creativity of ‘ordinary’ language?

But there is much to be said for the term too. It connects us to the insights and debates of international literary scholarship and engages with the revived interest in text (or at any rate in textuality and textualisation) even among those scholars fully alert to the importance of performance (e.g. Barber 2003, 2006, Honko 2000a). With all its controversies and elusiveness, it highlights the creativities and aesthetics of human-made endeavours, the conventionalities of genre, and the significance of heightened and formalised textualities and textualising in human culture.

What then of that famous collocation ‘oral literature’? In one way it seems too well established to need discussion, in another it still raises issues. Some find the phrase an inappropriate one for its ethnocentric and over-literary connotations, for (somewhat trivial) etymological reasons, or, more seriously, for the tension it seems to incapsulate between (on the one hand) ‘literature’, with its textual associations, and, on the other, ‘oral’, with its overtones of performance.

Some urge giving up ‘oral literature’ altogether and replacing it by alternatives such as ‘orature’, ‘auriture’, ‘oraliture’, ‘oralcy’ or ‘oraurality’, terms arguably less ethnocentric and script-based (for fuller discussion see Finnegan 2007). Each brings out slightly different facets but what they have in common is to downplay the more verbally-texted dimensions in favour of a greater emphasis on voiced and sonic qualities, the auditory relations between participants, and the active dialogues of performance. This ultimately means moving away from equating oral forms with literature and instead seeing them in their own right as, with all their textuality, existent essentially in the embodied temporal occasion of performance. ‘Oral literature exists only in the here and now’ is how Graham Furniss expresses it (2004: 47), or, in Robert Cancel’s words, ‘There is no verbal art outside of performance’ (2004: 315).

There is some sense in that – but perhaps it is to go too far. We still need to find a place for the verbalised textuality which is indeed one dimension of what we surely wish to study. There is much to be said for bringing together the diversities and complexities of entextualised verbal art, whether written or unwritten, across the world. Rather than special and arguably exoticising terms like ‘orature’, the comparative ‘oral literature’ terminology may be more likely to offer a helpful umbrella – provided, that is, we continually remember that its import and coverage remain complex and debatable.

Conclusion; advancing the frontiers

So I want to end firmly on a positive note. It is true we must now question the once apparently firm ramparts between oral literature and writing; music; gesture; multimodal performance; popular culture. But rather than these dissolving boundaries undermining the study of oral literature they are routes into new territory. It is an advance, not a retreat, to say that we can now bring to bear not only the active work on the complex interactions and interpenetrations of oral and written; but also studies of vocal and perhaps instrumental music; of gesture; popular culture; and the remarkable human ability to marshal a scintillating spectrum of multimodal resources. The ways outwards – and forwards – are exciting indeed.

And to say the boundaries are unclear is also to say that multiple different perspectives on oral literature research are now possible *and* illuminating. It is to extend our vision of what we are studying; putting it in greater perspective and exploring the significance of dimensions previously unseen. We are now in a position to start bringing together insights from work in – to recall just some of the possibilities – popular culture, performance, comparative literature, the media (electronic, audio, video, print), multi-literacies, music, gesture, and the growing work on multimodality.

My final point then is that appreciating the dissolving – that is, the spreading – boundaries is not to lose interest in the study of oral literature, under whatever terminology. On the contrary. It is part of advancing our understanding of its complexity and diversity, grasping it more fully for the many-sided human creativity that it is.

BIBLIOGRAPHY

- Allen, Lillian (1993) *Women Do This Every Day: Selected Poems of Lillian Allen*, Toronto: Women's Press.
- Amodio, Mark C. (2004) *Writing the Oral Tradition: Oral Poetics and Literate Culture in Medieval England*, Notre Dame Indiana: University of Notre Dame Press.
- Amodio, Mark C. (ed.) (2005) *New Directions in Oral Theory*, Tempe: Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies.
- Bakhtin, M. M. (1986) *Speech Genres and Other Late Essays*, Eng. transl., Austin: University of Texas Press.
- Banti, G. and Giannatasio, F. (2004) 'Poetry', in Duranti, Alessandro (ed.) *A Companion to Linguistic Anthropology*, Oxford: Blackwell: 290-320.
- Barber, Karin (2003) 'Text and performance in Africa', *Bulletin of School of Oriental and African Studies* 66, 3: 324-33.
- Barber, Karin (forthcoming) *Texts, Persons and Publics in Africa and Beyond*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Barton, David, Hamilton, Mary and Ivanic, Roz (eds) (2000) *Situated Literacies: Reading and Writing in Context*, London: Routledge.
- Berliner, Paul (1976) 'The poetic song texts accompanying the *mbira dzavadzimu*', *Ethnomusicology* 20, 3: 451-82.
- Bleek, W. H. I. (1864) *Reynard the Fox in South Africa; or, Hottentot Fables and Tales*, London: Trübner.
- Brown, Duncan (2003) "'Where shall I wonder under the thunder who's that black boys making that black noise step a little closer to the mic": Prophets of Da City and urban (South African) identity', in Draper, Jonathan A. (ed.) *Orality, Literacy, and Colonialism in Southern Africa*, Atlanta: Society of Biblical Literature.
- Bubu, Malami and Furniss, Graham (1999) 'Youth culture, *bandiri*, and the continuing legitimacy of debate in Sokoto town', *Journal of African Cultural Studies* 12: 27-46.
- Cancel, Robert (2004) 'Oral performance dynamics', in Peek and Yankah.
- Cascudo, Luis da Câmara (1952) *Literatura oral no Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio.
- Chadwick N.K. (1939) 'The distribution of oral literature in the Old World', *Journal of the Royal Anthropological Institute* 69: 77-94.
- Chadwick, H. M. and N. K. (1932-40) *The Growth of Literature*, 3 vols, Cambridge: Cambridge University Press.
- Chatelain, H. (1894) *Folk-Tales of Angola*, Boston and New York: American Folk-Lore Society.
- Cope, B. and Kalantzis, M. (2000) *Multiliteracies. Literacy Learning and the Design of Social Futures*, London: Routledge.
- Coplan, David B. (1994) *In the Time of Cannibals. The Word Music of South Africa's Basotho Migrants*, Chicago: University of Chicago Press.
- Deng, F. M. (1973) *The Dinka and their Songs*, Oxford: Clarendon Press.
- Feld, S. (1995) 'Wept thoughts: the voicing of Kaluli memories', in Finnegan, R. and Orbell, M. (eds) (1995) *South Pacific Oral Traditions*, Bloomington: Indiana University Press.
- Feld, Steven and Fox, Aaron A. (1994) 'Music and language', *Annual Review of Anthropology* 23: 25-53.
- Finnegan, Ruth (2002) *Communicating: The Multiple Modes of Human Interconnection*, London: Routledge.

- Finnegan, Ruth (2006) 'It's not just the words...: the arts and action of performance', in Goodman, S. and O'Halloran, K. (eds) *The Art of English: Literary Creativity*, Basingstoke, Hants: Palgrave Macmillan: 183-94.
- Finnegan, Ruth (2007) *The Oral and Beyond: Doing Things with Words in Africa*, Oxford: James Currey/Chicago: University of Chicago Press/Scottsville South Africa: University of KwaZulu-Natal Press.
- Foley, John Miles (2002) *How to Read an Oral Poem*, Urbana: University of Illinois Press.
- Foley, John Miles (2006) 'Basque oral poetry championship', <http://www.oraltradition.org/articles/2006/01/03/basque-oral-poetry-championship> [consulted 15 Nov. 2006].
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites: Evaluating Popular Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Frith, Simon (2004 [1987]) 'Why do songs have words?', in Frith, Simon (ed.) (2004b) *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*, 4 vols, London: Routledge (vol. 3: 186-212).
- Furniss, Graham (2004) *Orality. The Power of the Spoken Word*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Greene, Paul D. and Porcello, Thomas (eds) (2005) *Wired for Sound. Engineering and Technologies in Sonic Cultures*, Middletown CT: Wesleyan University Press.
- Gunner, Liz (ed.) (1994) *Politics and Performance Theatre, Poetry and Song in Southern Africa*, Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Gunner, Liz (2000) 'Wrestling with the present, beckoning to the past: contemporary Zulu radio drama', *Journal of Southern African Studies* 26: 223-37.
- Honko, Lauri (2000a) 'Text as process and practice: the textualization of oral epics', in Honko 2000b.
- Honko, Lauri (ed.) (2000b) *Textualization of Oral Epics*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Howes, David (ed.) (2005) *Empire of the Senses. The Sensual Culture Reader*, Oxford: Berg.
- Kaschula, Russell H. (1999) 'Imbongi and griot: toward a comparative analysis of oral poetics in Southern and West Africa', *Journal of African Cultural Studies* 12: 55-76.
- Kendon, Adam (2004) *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Klassen, Doreen Helen (2004) 'Gestures in African oral narrative', in Peek and Yankah.
- Knappert, Jan (2000) 'The textualization of Swahili epics', in Honko 2000b.
- Koelle, S. W. (1854) *African Native Literature; Or, Proverbs, Tales, Fables, and Historical Fragments in the Kanuri or Bornu Language*, London: Church Missionary House.
- Kotthoff, H. (2001) 'Aesthetic dimensions of Georgian grief rituals: on the artful display of emotions in lamentation', in Knoblauch, H. and Kotthoff, H. (eds) (2001) *Verbal Art across Cultures. The Aesthetics and Proto-Aesthetics of Communication*, Tübingen: Narr.
- List, George (1963) 'The boundaries of speech and song', *Ethnomusicology* 7, 1: 1-16.
- Lord, Albert B. (1960) *The Singer of Tales*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Marsh, Nicky, Middleton, Peter, and Sheppard, Victoria (2006) "'Blasts of language": changes in oral poetics in Britain since 1965', *Oral Tradition* 21, 1: 44-67.
- Mbele, Joseph L. (2004) 'East African folklore: overview', in Peek and Yankah.
- McNeill, David (1992) *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*, Chicago: Chicago University Press.

- McNeill, David (ed.) (2000) *Language and Gesture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Menezes Bastos, Raphael José de (1999) 'The "origin of samba" as the invention of Brazil (why do songs have music?)', *British Journal of Ethnomusicology* 8: 67-96.
- Middleton, Peter (2005) 'How to read a reading of a written poem', *Oral Tradition* 20, 1: 7-34.
- Neethling, S. J. (2003) 'Graduation poetry: a comparative view of two Xhosa oral poets', *South African Journal of African Languages* 23, 4: 199-207.
- Olson, D. R. and Torrance, N. (eds) (2001) *The Making of Literate Societies*, Oxford: Blackwell.
- Opland, Jeff (1998) *Xhosa Poets and Poetry*, Cape Town: David Philip.
- Peek, Philip M. and Yankah, Kwesi (eds) (2004) *African Folklore. An Encyclopedia*, New York: Routledge.
- Reed, Daniel B. (2003) *Dan Ge Performance. Masks and Music in Contemporary Côte D'Ivoire*, Bloomington: Indiana University Press.
- Scheub, Harold (1975) *The Xhosa Ntsomi*, Oxford: Clarendon Press.
- Seidel, A. (1896) *Geschichten und Lieder der Afrikaner*, Berlin: Schall und Grund.
- Schultz, D. E. (2001) 'Music videos and the effeminate vices of urban culture in Mali', *Africa* 71: 345-72.
- Sherzer, Joel (1990) *Verbal Art in San Blas. Kuna Culture through its Discourse*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Silverstein, Michael and Urban, Greg. (eds) (1996) *Natural Histories of Discourse*, Chicago: Chicago University Press.
- Starkey, Kathryn (2004) *Reading the Medieval Book. Word, Image, and Performance in Wolfram von Eschenbach's Willehalm*, Notre Dame Indiana: University of Notre Dame Press.
- Stone, Ruth M. (1998) 'Time in African performance', in *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 1, *Africa*, New York: Garland.
- Tran Quang Hai (2006) 'A propos de la notion de parole parlée et chantée au Viet Nam', conference paper Rio de Janeiro, May 2006 [forthcoming in Cláudia Neiva de Matos, Elizabeth Travassos, and Fernanda Teixeira de Medeiros (eds) *Palavra cantada*].
- Travassos, Elizabeth (2000) 'Ethics in the sung duels of North-Eastern Brazil: collective memory and contemporary practice', *British Journal of Ethnomusicology* 9, 1: 61-94.
- Treitler, Leo (2003) *With Voice and Pen. Coming to Know Medieval Song and How it was Made*, Oxford: Oxford University Press.
- Urban, Greg (1988) 'Ritual wailing in Amerindian Brazil', *American Anthropologist* 90, 2: 385-400.
- Walser, Robert (1993) *Running with the Devil. Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover: Wesleyan University Press.

NORMATIVIDAD Y PROPOSITIVIDAD EN LA POESÍA NARRATIVA DE TRADICIÓN ORAL

Aurelio González

El Colegio de México
agonza@colmex.mx

Resumen

Se desarrollarían dos líneas en la literatura que se trasmite oralmente, por un lado una posición propositiva (alejada de las moralejas, por ejemplo) que se encuentran en la tradicionalidad, esto es en el texto abierto, el cual tiende a ser propositivo ya que debe refuncionalizarse y adaptarse a contextos y tiempos diversos, y por el contrario, otra posición común cuando hablamos del texto popular; es más cerrado (de ahí la presencia del medio impreso) y por tanto tiende a dar valoraciones normativas más evidentes. Todo esto implica diferencias en los recursos expresivos que utiliza (fórmulas) e incluso en la presencia de determinados motivos. La reflexión se hace a partir del Romancero (tradicional y vulgar), los corridos mexicanos e incluso algunos elementos de cuentos tradicionales.

Entre la amplia gama de posibilidades que existen en el tratamiento de los textos literarios que se transmiten oralmente podemos encontrar dos grandes modos: por un lado uno que corresponde a una posición propositiva (la cual, por ejemplo, se aleja de las moralejas), esta posición se puede ubicar predominantemente en lo que consideramos el ámbito de la tradicionalidad, esto es del texto abierto que se recrea en los distintos procesos de transmisión y que vive en variantes; este tipo de textos tiende fundamentalmente a ser simplemente propositivo ya que habitualmente es factible que se pueda refuncionalizar para adaptarse así a contextos y tiempos diversos. Por el contrario, la otra posición la encontramos generalmente en los que podemos definir como textos de tipo popular. Este tipo de textos es clausurado (de ahí la presencia sin problemas del medio impreso como forma paralela a la transmisión oral y de los procesos de lexicalización en el transmisor oral) y por tanto tiende con facilidad a dar valoraciones normativas evidentes. Esta diferencia de tratamiento en los textos y de posición ante la valoración de lo narrado

implica diferencias en los recursos expresivos que utiliza el texto literario (fórmulas, por ejemplo) e incluso en la presencia de determinados motivos. Las fronteras entre ambos tipos de texto son muy permeables y así, textos clausurados y que definimos como populares al transmitirse oralmente entran en un proceso de tradicionalización, esto es, la comunidad se apropia de ellos y puede variarlos con amplitud con lo que ya no son textos clausurados. Por otra parte al tratarse de una gama de recursos no podemos hablar de una pertenencia exclusiva o absoluta, ya que encontramos textos tradicionales que apelan, por ejemplo, a moralejas en su final – sin que necesariamente esto los clausure y viceversa – o a la posición normativa, simplemente no es un rasgo distintivo o habitual.

Antes de revisar estos mecanismos estilísticos es conveniente aclarar con más amplitud qué es lo que podemos definir o entender por texto tradicional y por texto popular en el ámbito de la tradición oral.

En primer lugar hay que aclarar que no todos los textos que se transmiten oralmente pertenecen al ámbito de lo popular o tradicional. Existen textos cultos que se memorizan y cuyo ámbito de difusión y apropiación es la transmisión oral, tal es el caso, por ejemplo, de los himnos nacionales, poesías de circunstancia u oraciones religiosas.

Por otra parte también hay que señalar que no a todos los estudiosos de la literatura de tradición oral les interesa en sus investigaciones hacer esta distinción textual, así, algunos autores tienden a englobar bajo un solo término lo que aquí pretendemos distinguir. Por ejemplo Margit Frenk nos dice a propósito de su magno *Cancionero folklórico de México*:

Pensábamos originalmente usar el término popular en el título de la obra. Renunciamos a la idea porque *canción popular, música popular, etc.*, son términos que, en nuestro ambiente, designan ante todo las canciones de moda. En este prólogo nos permitimos usar indistintamente las palabras *folklórico, popular* y también *tradicional*¹.

Por otra parte hay quienes han limitado el concepto de lo popular a un ámbito sociológico o antropológico y entonces consideran, como lo hace Néstor García Canclini, que: Lo popular es en esta historia lo excluido: los que no tienen patrimonio, o no logran que sea reconocido y conservado; los artesanos que no llegan a ser artistas, a individualizarse, ni participar en el mercado de bienes simbólicos “legítimos”; los espectadores de los medios masivos que quedan fuera de las universidades y los museos, “incapaces” de leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos².

También en este sentido lo popular suele asociarse a lo premoderno y lo subsidiario. A la producción en espacios preindustriales (los talleres artesanales) y a formas de recreación local (músicas regionales, actividades festivas locales). En el consumo estarían siempre al final del proceso los receptores o espectadores obligados a reproducir la ideología dominante. Así: lo culto es lo moderno y hegemónico y lo popular es lo tradicional y subalterno. En este sentido también se mezcla la concepción de lo popular con lo tradicional.

1 Margit Frenk (dir.), *Cancionero folklórico de México*, El Colegio de México, México, 1975, t. I, p. xxi, n. 8.

2 Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990, p. 56.

La definición de un término hoy en día tan empleado como lo es ‘popular’ también puede depender del uso que se le dé en una determinada región o época, García Canclini ha planteado en este sentido que “En América Latina, lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos (a partir de los años veinte y treinta), los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta), los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta)”³.

En las últimas décadas organizaciones culturales internacionales reconocidas como la UNESCO han promovido propuestas sistemáticas en sus programas que buscan que se tomen en cuenta en las políticas gubernamentales medidas destinadas a la preservación del patrimonio mundial que incluyan esa parte significativa de la creación humana que no está limitada a los valores patrimoniales objetuales, y que abarca desde la conciencia de su propia identidad diferenciadora de unos pueblos respecto de otros, basada en la tradición oral y gestual, hasta las diversas formas de comunicación artística cuya percepción no sólo depende de la vista o el tacto.

En 1989 se adopta en la UNESCO la *Recomendación sobre la salvaguardia de la cultura tradicional y popular*; en ella se define el patrimonio oral y el llamado desde entonces “patrimonio inmaterial” – estableciendo una sinonimia con términos como cultura tradicional y popular – de la siguiente forma:

El conjunto de creaciones que emanan de una comunidad cultural fundadas en la tradición, expresadas por un grupo o por individuos y que reconocidamente responden a las expectativas de la comunidad en cuanto a expresión de su identidad cultural y social; las normas y los valores se transmiten oralmente, por imitación o de otras maneras. Sus formas comprenden, entre otras, la lengua, la literatura, la música, la danza, los juegos, la mitología, los ritos, las costumbres, la artesanía, la arquitectura y otras artes⁴.

Sin embargo, independientemente del uso que se quiera hacer, me parece que es importante establecer los límites y diferencias entre tres conceptos que suelen emplearse como sinónimos, pero que en realidad no lo son: literatura oral, literatura popular y literatura tradicional. En este sentido hay tomar en cuenta las diferencias a la luz de la actitud o de la implicación de la colectividad y los transmisores en el fenómeno literario: ya sea como sujeto creador, como sujeto trasmisor o como sujeto receptor. En cualquier caso hay procesos de codificación y descodificación que tienen que ver con los valores de esa comunidad, los cuales interesa poner de manifiesto.

En un texto que ya tiene algunos años, pero que creo que sigue siendo muy claro, Jakobson y Bogatyrev, al poner en relación el folclor (que en nuestro caso correspondería a la literatura de tradición oral) y la literatura (que adjetivaríamos como culta), hacen ver que “el primero corresponde a la lengua, y la otra, al habla”⁵, con lo que se pone de

3 *Ibid.*, p. 76.

4 Jesús Guanche Pérez, “¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?”, *El Catoblepas*, 19 (septiembre 2003), p. 10. También puede verse del mismo autor, “Significación de la cultura popular tradicional”, *Revolución y Cultura*, 85 (1979), pp. 26-29.

5 Roman Jakobson y Piotr Bogatyrev, “El folklore como forma específica de creación” en *Ensayos de poética*, FCE, México, 1977, p. 13.

manifiesto el carácter de realización individual del texto literario que podemos llamar culto en cuanto tiene el reconocimiento institucional y del público como manifestación de categoría superior.

De acuerdo con esta diferencia, el texto de tradición oral, concebido como obra folclórica por Jakobson y Bogatyrev, es “extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua”⁶.

Sin tomar en cuenta el tratamiento que se le diera al hecho literario, también se puede aplicar la anterior dicotomía de origen saussuriano: lengua-habla (*langue-parole*), a la literatura de tradición de transmisión oral, en cuyo caso el “texto” sería “lengua”, y su objetivación, esto es las distintas variantes interpretativas realizadas por los distintos transmisores, serían “habla” en cuanto cada uno le podría dar distintos matices.

En este sentido además hay que recordar, con palabras de Ruth Finnegan, que “The oral poet is not merely the voice of communal pressures, neither is every poet an individual and untrammelled genius: poetry is the creation *both* of a particular community *and* of a particular individual”⁷.

Entonces la especificidad de la literatura de tradición oral no radica solamente en su forma de transmisión (por la voz), sino también en que está compuesta de acuerdo con unos principios particulares, que no son necesariamente los mismos de la literatura “cultura”. Con lo cual por “oral” no se deberá entender simplemente lo contrario de “escrito”, sino una forma específica de creación literaria y de cultura. Por otra parte, creo que tampoco debe hablarse de “oralidad” cuando lo que existe en una obra culta es simplemente la reproducción o transcripción de la manera de hablar de una comunidad o de un sector de la sociedad en un recurso de actualización dramática.

Es claro que si un texto, para formar parte del acervo oral primero ha tenido que ser aceptado por la comunidad, debe ser tomado en cuenta no sólo en sus aspectos formales, sino también en su contenido, pues existe también una relación más o menos profunda entre contexto y contenido que prolonga en el tiempo, no sólo una tradición literaria, sino también una tradición ideológica; la presencia de “elementos que apuntan a un mundo inactual, no es contradictoria con la actualidad permanente de sus mensajes. La presencia de esos significantes arcaicos no responde a un interés ‘histórico’ (más bien sería ‘arqueológico’) por unas estructuras políticas, sociales e ideológicas caducadas [...]”⁸, sino, como explica Diego Catalán, a la presentación de un mundo alternativo que permite soluciones que en el mundo real serían demasiado subversivas. Un mismo poema, gracias a la apertura que caracteriza este mundo literario, podrá reactualizar su sentido, a veces gracias a variantes mínimas, para adaptarse a las instituciones y situaciones vigentes de la comunidad en la cual se reproduce. Muchas veces, la acronía (entendida como atemporalidad o temporalidad anacrónica) permite el planteamiento de opciones renovadoras de la sociedad al explicar, a través del relato actualizado, las condiciones

6 *Ibid.*, pp. 12-13.

7 Ruth Finnegan, *Oral poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, p. 213.

8 Diego Catalán *et al.*, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1984., t. I, p. 21.

y costumbres del contexto en el cual vive un texto determinado. Esto es posible gracias a esa doble condición que posee el texto de tradición oral, que, por una parte, es un vigoroso soporte de la tradición, y, simultáneamente, permite, por ausencia de fijeza, una expresión riquísima de la innovación.

Es muy difícil que la obra literaria de tradición oral se puede concebir como tal en el momento de su creación, sea quien sea su autor, tal como sucede en otros tipos de literatura, sino que esto sucede en el momento en que, por estar acorde con una estética colectiva, la comunidad la acepta y la transmite. Si además la comunidad la hace vivir y tener actualidad en todas y cada una de sus distintas objetivaciones o realizaciones individuales, que por lógica son variables si no hay un simple proceso de memorización, y a las cuales conocemos como versiones, entonces nos encontramos con un texto literario que además de ser de tradición oral debemos definir de una manera particular si queremos distinguirlo y reconocer su especificidad entre las distintas manifestaciones orales.

Es claro que entre los textos que se transmiten oralmente también existen diferencias, que, aunque se reflejan en el estilo, corresponden a elementos más profundos. Me refiero, por ejemplo, a los textos que son llamados ‘vulgares’ o ‘de ciego’ y que están caracterizados por un estilo que toma términos y estructuras de la literatura culta, pero que se adapta a una estética popular⁹, y que, por lo general, se difunden desde los centros urbanos, y recogen comúnmente un ideario de las clases dominantes en temas que habitualmente son de ‘crónica negra’ (o en otros lugares llamada ‘nota roja’): catástrofes, crímenes, aventuras sentimentales desgraciadas, acontecimientos escandalosos, etc. En este tipo de textos, entre los que se podrían incluir otros que también se identifican como ‘populares’ (aquellos que, aunque siguen los lineamientos temáticos y formales anteriores, no llegan a extremos de la literatura periodística escandalosa, llamada en algunos lugares ‘amarillista’), toma parte la transmisión impresa a través de pliegos y hojas volantes vendidos por sus trasmisores (intérpretes ambulantes, antiguamente ciegos por lo general, más o menos profesionalizados), y su variación es casi nula, pues el lenguaje no es el natural de la oralidad y por tanto se memorizan tal cual se imprimen. En algunos casos, sin embargo, pueden entrar efectivamente a la cadena de transmisión oral, con sus juegos de variantes, y entonces realmente pasan a formar parte del acervo permanente de la comunidad (lo que podría ser llamado saber folclórico); esto es, se ‘tradicionalizan’¹⁰.

Todo lo anterior nos permite distinguir dentro de la transmisión oral tipos distintos de textos. Para ello, han sido de fundamental importancia las teorías y definiciones acuñadas por Menéndez Pidal, quien distinguió acertadamente entre popular y tradicional, definiendo como popular

Toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto público bastante tiempo [...] El pueblo

9 “Los del vulgo recogen los desechos de la poesía culta [...] o imitan torpemente las ingenuidades del pueblo”. Pedro Henríquez Ureña, “Música popular de América”, en *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, INAH, México, 1981, p. 86.

10 No hay que olvidar que aún dentro de la oralidad nos podemos encontrar casos en los que el valor de un texto depende de su fijeza; es decir de la fidelidad absoluta con que se transmita. Un ejemplo bien conocido de esto son los relatos, conjuros y oraciones que requieren de un grupo de transmisores profesionalizados (sacerdotes o chamanes) que velen por una conservación inalterable de aquéllos. Este tipo de transmisión oral aparecerá sobre todo cuando el texto se ha ritualizado debido a su carácter fehaciente, originalmente mítico o mágico.

escucha o repite estas poesías sin alterarlas o rehacerlas; tiene conciencia de que son obra ajena, y como ajena hay que respetarla al repetirla¹¹.

Y como poesía tradicional aquella

[...] que se rehace en cada repetición, que se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano. [...] bien distinta de la otra meramente *popular*. La esencia de lo tradicional está, pues, más allá de la mera recepción o aceptación de una poesía por el pueblo [...]; está en la reelaboración de la poesía por medio de las variantes¹².

Esta literatura es obra de lo que llamó Menéndez Pidal un “autor legión”, vive “en variantes”¹³ rehaciéndose continuamente, y es la que corresponde al gusto estético más profundo y permanente de la colectividad. Y diríamos que es la que por su integración o apropiación textual por parte de la comunidad se refuncionaliza de acuerdo a los cambios que sufre dicha comunidad con el paso del tiempo, los cambios sociopolíticos y las consecuentes innovaciones en su sistema de valores.

Si aceptamos la tesis pidalina que distingue entre tradicional y popular, es conveniente aclarar que el término *folclor* se referirá entonces, de manera general, a aquella parte de la cultura del hombre que se transmite oralmente y cuyo conocimiento perdura a través del tiempo en los distintos estratos o clases de una sociedad¹⁴.

A pesar del tiempo que ha pasado desde que Menéndez Pidal acuñó esos términos y a pesar de los avatares que ha tenido el estudio de la cultura popular y la cultura oral, creo que siguen siendo productivos y que es conveniente, por lo que nos muestran de la cultura de una comunidad, distinguir entre las formas populares y las formas tradicionales y mantener estos términos a pesar de la polisemia que poseen, sin englobarlos en el más indeterminado, aunque en ocasiones útil, término de folclor, o el ambivalente de popular.

Estas dos formas culturales, tradicional y popular, se apoyan para su transmisión en la oralidad y en la palabra impresa, aunque en diferente medida, y por medio de ellas la comunidad transmite y mantiene o revitaliza sus sistemas de valores. En ese sentido la literatura tradicional tiende a ser predominantemente conservadora ya que va a ser el vehículo idóneo para transmitir los valores colectivos que garantizan la permanencia ordenada de la comunidad, pero por la característica de ser textos abiertos será una forma dinámica que se renueva discursiva y significativamente y tiene la elasticidad para adaptarse a nuevas condiciones sociales y culturales o valores. Esto no excluye que también los textos de esta forma de literatura sean el vehículo ideal para cantar las luchas y aspiraciones de esa comunidad en los momentos de crisis. Por otra parte la literatura popular, por sus condiciones particulares de creación, recoge en muchísimos casos los intereses y valores de las clases dominantes aunque descontextualizados y adaptados a los esquemas generales aceptados por la comunidad rural o alejada de los grandes núcleos

11 Ramón Menéndez Pidal “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” en *Los romances de América*, Espasa Calpe, Madrid, 1939, p. 73.

12 *Ibid.*, p. 74; véase también su *Romancero hispánico*, t. I, Espasa Calpe, Madrid, 1953, pp. 40 y ss.

13 Prólogo de Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán y Álvaro Galmés, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, CSIC, Madrid, 1954.

14 Véase Karel Horálek, “Folk poetry: History and Typology” en *Current Trends in Linguistics*, vol. 12, *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*, Mouton, The Hague-Paris, 1974, pp. 741-807.

urbanos. Por su presencia en medios de difusión como las hojas volantes y pliegos sueltos también servirán para cantar en los momentos de crisis los nuevos valores y héroes.

Los textos literarios tradicionales y populares no son por sí mismos manifestaciones de resistencia cultural, social o política, sino la expresión) dentro de la cultura de la oralidad, ya que normalmente el acceso de los sectores rurales o económicamente débiles a otras formas culturales está mucho más restringido) de los valores aceptados de una comunidad, en una doble vertiente de conservación y refuncionalización.

Por otra parte, en el momento en que se lleva a cabo la *performance* de un texto y se realiza su transmisión entran en juego muchos factores ya que la situación puede ser absolutamente lúdica y sin embargo, el texto que se transmite estar cargado de referencias a los valores de la comunidad, así como el texto en el marco de una actividad de trabajo o una ceremonia puede casi vaciarse de intención formativa.

En la literatura que se trasmite oralmente, y que podemos definir como popular, en muchas ocasiones se cierra el significado con una estructura preconcebida que trata de volver unidimensional el mensaje, me refiero a frases hechas, refranes y proverbios. Ong señala que en muchas culturas en las que la oralidad tiene un peso importante, los proverbios están estrechamente ligados a las leyes y así en caso de un conflicto se puede recurrir a un juez para que enuncie los proverbios que vienen al caso para que con base en ellos puedan derivarse las decisiones jurídicas más adecuadas para quienes han faltado a las leyes¹⁵.

Tampoco hay que olvidar las diferencias sociales y de valoración entre los transmisores en una comunidad. No siempre se valora igual la palabra de una mujer que la de un hombre y en este sentido además hay que considerar que la mujer desempeñaba un papel central y crítico en el terreno de la tradición oral literaria y de la educación. Básicamente oral, la literatura fue un instrumento didáctico poderoso que la mujer utilizó a fondo en sus tareas educativas. El uso de cuentos, canciones, sátiras y loas, entre otros géneros, le permitía a la mujer no sólo educar, sino también a impartir la cultura a los niños. De ese modo, la mujer, además de ser una gestora cultural de primer plano, contribuía grandemente al enriquecimiento de la literatura tradicional, independientemente de su valoración como mujer en esa sociedad.

Veamos ahora cómo se plasman en la poesía narrativa de transmisión oral hispánica (romances y corridos) estos dos tipos de tratamiento textual (normatividad y propositividad) que corresponden en líneas generales a dos estilos: el tradicional y el popular. Los temas y motivos relacionados con el comportamiento de la mujer en la estructura familiar nos ofrecen múltiples ejemplos:

A los primeros encuentros la cabeza le quitara,
volvióse para su hermana, diérale la misma paga.
– Mujer que a dos hombres quiera y a dos hombres haga cara,
ya merece que la maten y que le saquen el alma.
Por ellas matan los hombres, por ellas los hombres matan;
por ellas van a galeras, por ellas reman el agua.
Y aquí se acabó la historia de don Diego, Jorge y Juana.

15 Véase Walter Ong, *Oralidad y escritura. tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 42.

Celos y honra (vv. 52-58). Villacondide (Asturias), España. Recitada por Manuela Fernández (65 años). Recogida por Bernardo Acevedo y Huelves en 1884¹⁶.

En este romance “vulgar”, “de ciego” o “de pliego” se hace explícita la valoración negativa de la mujer como motor de las actividades masculinas, pero también el rechazo total a la infidelidad femenina que merece, sin lugar a dudas, como castigo la muerte. En este sentido el hecho no se plantea como una simple proposición sino que se establece una posición normativa que justifica el castigo. Este tratamiento es habitual en los textos populares o vulgares. Los romances tradicionales, por lo general no hacen uso de este recurso y se limitan a presentar la acción sin dar mayores interpretaciones que puedan cerrar el sentido del texto, tal es el caso de versiones de *La adúltera* con distintos finales:

- ¡Qué caballo ni qué caballo, ni de a caballo soy yo!
lo que quiero es al endevido que contigo se metió!
- ¡Qué endevido ni qué endevido, a ti el diablo se te metió!

La adúltera (vv. 9-11). Tuxtla (Veracruz), México. Comunicada por Aurelio Ballados. Recogida por Vicente T. Mendoza¹⁷.

En la versión anterior del romance, el texto termina con la negativa de la mujer sobre la acusación de adulterio afirmando que es el marido el que no sabe lo que dice. En otras versiones la mujer lleva la burla más allá y convence al marido de que el caballo ha sido enviado por su padre. Aquí tampoco hay una posición normativa o comentario del narrador:

- Ese caballo es muy tuyo, mi papá te lo mandó
pa que vayas a la boda, ya mi hermana se casó.
- Buenas tardes, señor suegro, ¿Qué usted me ha mandado traer?
- Dios te haga un santo, yerno, sería plan de tu mujer.
Y aquí me voy despidiendo a orillas de una laguna,
que ya les dije cantando los versos de Juana Luna.

La adúltera (vv. 7-12). Tuxtla Chico (Chiapas), México. Comunicada por Juvenal Muñoz Izapa. Recogida por Carlos Navarrete¹⁸.

Aún en las versiones que terminan trágicamente para la mujer adúltera no hay ninguna reflexión sobre el engaño o posición normativa sobre la condición femenina, si acaso el toque irónico que señala que el galán engañador huyó cobardemente:

- Llévatela tú, mi yerno, la culpa no tengo yo,
y si te ha traicionado, la culpa no tengo yo.
Y la tomó de la mano y luego se la llevó.

16 Flor Salazar y Diego Catalán, *El Romancero vulgar y nuevo*, Fundación Ramón Menéndez Pidal-Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1999, pp. 168-169. En adelante citado simplemente como *IGR-vulgar* indicando el número de página.

17 Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939, p. 328.

18 Carlos Navarrete, “Romances y corridos del Soconusco”, en *Veinticinco estudios de folklore*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, p. 197.

A la pobre de Martina nomás tres tiros le dio.
El amigo del caballo ni por la silla volvió.

La adúltera (vv. 13-17). Lagos de Moreno (Jalisco), México. Cantada por el Señor Pepito (37 años, cantante ciego). Recogida por Sergio López en 1979¹⁹.

La posición normativa también queda manifiesta en el siguiente ejemplo, también un romance de pliego, aunque ahora se refiere al comportamiento irreflexivo femenino:

– Yo soy el demonio del infierno
que vengo por ese hijo tuyo, que no lo tienes por vuestro.
– Si no vienes más que a eso, desde ahora te lo entrego.
– Si quieres que te lo lleve, quita lo que tiene al cuello:
el rosario de la Virgen y el Santísimo Sacramento.–
Estando para quitarlo bajó la Virgen del cielo.
– ¡Desaparece, demonio, vete a tu casa al infierno!;
ese niño es para mí, conmigo ha de subir al cielo.–
Mujeres desenfrenadas, en la boca echai un freno:
que vos sirvan de escarmiento, mujeres del dicho pueblo.

Madre que maldice a su hijo (vv. 11-20). Baralla (Lugo, Galicia), España. Recitada por Dorotea Fernández Ventosinos (56 años). Recogida por Jesús Bal y Gay y Eduardo Martínez Torner, hacia 1928²⁰.

En el ejemplo anterior se reitera el cuestionamiento al comportamiento femenino, en este caso en boca de la misma Virgen, que hace explícita la reprobación a las mujeres que actúan y hablan sin freno y sin pensar en lo que dicen, motivo que también está presente en la siguiente versión de *El hermano caritativo y la hermana avarienta*:

Ya veis, mujeres altivas, ya veis, mujeres soberbias,
no maldigáis a los pobres, echad freno a vuestra lengua,
que Dios os lo pagará dándoos la vida eterna.

El hermano caritativo y la hermana avarienta (vv. 35-37). Ribarredonda (Guadalajara), España. Recitada por Juliana Renales (24 años). Recogida por Juan Vicens en 1924²¹.

En otros casos lo que se subraya en los textos populares es la ejemplaridad de la historia que se narra, para lo que se hace explícita la singularidad y valor del caso y el consiguiente sentido de escarmiento de los culpables y reconocimiento del premio a la inocencia:

– Usía, vengo a alcanzar unos negocios precisos
por una falsa criada que en mi casa la he tenido.
Me ha dado muerte a mi esposa, juntamente a mis dos niños
y me ha robado y se ha ido.

19 Mercedes Díaz Roig y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986, p. 59.

20 Ana Valenciano, *Romanceiro xeral de Galicia*, Centro de Investigacións Ramon Piñeiro-Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid-Santiago de Compostela, 1998, p. 398.

21 *IGR-vulgar*, pp. 418-419.

La llaman a declarar, declara que ella no ha sido.
– ¡Virgen de la Concepción, muy de veras te lo pido,
que me han levantao este errado le vea yo en este sitio!–
Bajan cuatro horrorosos demonios y en la horca le han prendido,
la Josefa quedó libre para escarmiento de siglos.

El caballero, el demonio y la criada (vv. 38-46).
Aguilafuente (Segovia), España. Recitada por Eusebia Agraos (44 años). Recogida por Ramón Menéndez Pidal, 8 de septiembre de 1904²².

O simplemente se hace mención del valor ejemplar y de escarmiento para quienes cometen una acción reprobable

– Yo fui quien maté a mi hermana, yo fui quien maté a Agustina,
por dormir con mi cuñado de envidia que le tenía;
la justicia que merezco yo me la sentenciaría:
que me jagan una hoguera, me pongan de pies encima,
o me jagan cuatro cuartos, me pongan en cuatro esquinas
pa que sirva de escarmiento pa los que tengan envidia.

Fatricida por amor (vv. 13-18). El Cedro (La Gomera, Canarias) España. Recitada por Prudencio Sánchez Conrado (75 años). Recogida por Maximiano Trape-ro y Elena Hernández Casañas en 1983²³.

En otras ocasiones el mensaje ejemplar y normativo tiene destinatarios específicos, por lo general referido a la mujer en el esquema básico de las relaciones familiares y por tanto los destinatarios son las mismas mujeres: madres, esposas o hijas:

Siete años le ha de criar por la soberbia que ha hecho.
La coge en un canastillo, va po'l mundo dando ejemplo,
diba el marido con ella para darle el alimento.
Ella viniera a morir a las sagradas de Uviedo.
Cuando ella estaba en las andas, la culebra está en el suelo;
al entrar de la sepultura la culebra entró primero.
– ¡Madres, las que tengáis hijas por mí tomar escarmiento!

Mala hija que amamanta al diablo (vv. 22-28). Villaquilambre (León), España. Recitada por Petronila García Pérez (unos 70 años). Recogida por Josefina Sela en 1917²⁴.

La expresión normativa sobre la crianza de los hijos puede adquirir un tono incluso cínico por lo radical. Tal es el caso del siguiente ejemplo que nuevamente trata el tema de la infidelidad femenina que se castiga con la muerte y se justifica la medida extrema que toma el marido ofendido:

22 Raquel Calvo, *Romancero general de Segovia*, Seminario Menéndez Pidal-Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1993, pp. 475-476.

23 Maximiano Trape-ro, *Romancero de la isla de La Gomera*, Cabildo Insular de La Gomera, La Gomera, 1987, pp. 180-181.

24 *IGR-vulgar*, pp. 420-421 (tipo A).

Coge la niña en sus brazos, se va para en ca la suegra.
 – Toma esa niña en tus brazos que tu hija muerta queda.
 – ¿Cómo podía ser eso, si anoche cené con ella?
 – Coja esa niña en sus brazos, no haga otro tanto con ella,
 a otra vez que críes hijas, críalas con más vergüenza.–
 Se marchó para la plaza tirando va la montera.
 – Venir, venir, carniceros, en mi casa carne queda:
 un novillito de quince y una novilla pequeña.
 Si toos hicieran lo mismo se acababan las cornamentas.–

La rueda de la fortuna (vv. 53-58). Las Navas (Ávila), España. Recitada por Josefa. Recogida por Ramón Menéndez Pidal hacia 1905²⁵.

Le posición normativa se aplica a distintos ámbitos del comportamiento humano, pero es claro que aquellos que tienen que ver con la trascendencia a partir del sistema de creencias de una comunidad son terreno fértil para las expresiones que no admiten réplica o variación. Así, un romance de tipo popular puede recoger una sentencia muy en la línea de la literatura devota o moral culta sobre el poco valor de los bienes materiales:

Pagó la soldada a Juan al doble en oro y plata
 y él se fue a un convento a hacer vida santa.
 ¡Escarmentai, avarientos, no fundéis vuestra esperanza
 en los bienes de esta vida, qu' hoy son y no son mañana!

Criado del diablo (vv. 76-79). San Esteban de Hedroso (Ourense, Galicia) España. Recitada por Aquilina Carballo. Recogida por Alfonso Hervella Courel²⁶.

Lógicamente los textos de contenido devoto no dejan abierto el texto a la interpretación o a la variación, así el hecho de dar caridad al pobre es un valor cristiano indudable que merece premio en el cielo:

– ¡Oh, quién hubiera sabido que tan gran prenda tenía!
 le hubiera dao de cenar l' alma, cuantimás la vida.
 – Alto, alto, labrador, alto, alto a la otra vida,
 que en el cielo hay una silla, para ti está prevenida
 y otra para tu mujer y tres para tu familia.

El labrador caritativo (vv. 18-22). Bercimuel (Segovia), España. Recitada por Norberto Lorenzo, pastor. Recogida por Ramón Menéndez Pidal, septiembre de 1905²⁷.

El valor de una promesa o un voto religioso tiene un gran peso en el sistema de valores de una comunidad y por tanto es frecuente su uso en distintos romances, tanto tradicionales como populares y así se puede emplear en distintas situaciones, por ejemplo como justificación a propósito del motivo de las relaciones prematrimoniales, en estos casos la expresión normativa se vuelve casi formulística:

25 *IGR-vulgar*, pp. 103-105 (tipo B).

26 *IGR-vulgar*, pp. 411-414.

27 *Romancero general de Segovia*, *op. cit.*, p. 423.

– Sean las cuatro, sean las cinco, aquí ha de estar otro rato
y, si bien le pareciera, nos casaremos entrambos.
– ¿Quién le ha dicho a la señora que yo quiero ser casado?
Tengo hecho juramento a San Pedro y a San Pablo
y a los cuatro evangelistas que tiene Cristo a su lado,
no casarme con mujer que su cuerpo me haya dado,
que cuando a mí me lo dio a otro no lo habrá negado.

La dama y el mozo bizarro (vv. 25-31). Riaza (Segovia), España. Recitada por Francisca Vázquez, alias “La Lechuga”. Recogida por María Goyri, septiembre de 1905²⁸.

En algunos casos la expresión normativa adquiere el valor de sentencia casi judicial que explica la valoración de un hecho y establece una jerarquía de comportamiento. Ejemplo de este tipo de expresiones lo encontramos en la siguiente versión del romance de *La difunta pleiteada*, en su origen un romance de pliego que se difundió oralmente y se tradicionalizó²⁹ adquiriendo un estilo nuevo, pero conservando expresiones propias de su origen impreso como la expresión de carácter normativo por la que se concede a la amada resucitada a don Juan su primer enamorado:

Armaron preito en Granada sobre quién lleva la niña.
Estando en esta disputa, una voz del cielo venía:
– La niña es para don Juan, que la tiene merecida;
vale más quien desentierra que quien echa tierra encima.–

La difunta pleiteada (vv. 32-35). Hermisende (Zamora), España. Recitada por Manuela Fernández Suárez (52 años). Recogida por Aníbal Otero Álvarez, diciembre de 1934³⁰.

Se formara un gran pleito de Madrid para Sevilla,
por ver quien ganara la blanca, por ver quien ganara la niña.
Estando en el pleito mayor, bajó la Virgen María.
– La niña es de don Juan que la tiene merecida,
vale más quien desentierra que quien bota tierra encima.–

La difunta pleiteada (vv. 39-43). Foilebar (Lugo, Galicia), España. Cantada por María Porfirio (61 años). Recogida por Aurelio González, Teresa Meléndez, Elvira Ramini y Flor Salazar, 8 de julio de 1982³¹.

28 *Romancero general de Segovia, op. cit.*, p. 374.

29 En este sentido puede verse Aurelio González, “Tradicionalización del romance de *La difunta pleiteada*”, en Juan Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos, Actas Irvine-92 Asociación Internacional de Hispanistas*, University of California, Irvine, 1994, t. V, pp. 33-44.

30 *IGR-vulgar*, p. 149.

31 Flor Salazar, “*La difunta pleiteada* (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, p. 307.

Presidente y oydores, vista la causa y revista,
y atento que ha sido muerta y echada tierra encima
que la muerte y casamiento todo se acaba en un día.

[...]

que se la den a don Juan, pues el sacado la avía
de la misma sepultura donde enterrado la avían,
sin ninguna apelación, esta sentencia confirman.

Y al fin vinieron contentos los que tanto se querían.

*Relación verdadera que da cuenta de un grandioso
milagro... [La difunta pleiteada].* Pliego suelto, Juan
Verjano, Sevilla, 1682³².

El tema de este romance aparece como acontecimiento efectivamente sucedido en la *Miscelánea* (1590) de Luis Zapata y en las *Batallas y Quincuagenas* del cronista Fernández de Oviedo; también está presente en otras tradiciones occidentales (por ejemplo la balada en octavas *Ginevra degli Al-mieri* y la cuentística italiana) y orientales.

Con respecto a los textos que tratan el tema de *La difunta pleiteada*, Flor Salazar³³ considera que se puede hablar de dos tradiciones paralelas: una vertiente culta que comprende la cuentística italiana (Boccaccio: *Decamerón* y Filocolo y Bandello en sus *Novelle*), las comedias de los dramaturgos del Siglo de Oro (Lope de Vega, Rojas Zorrilla, *Varios prodigios de amor*) y las narraciones de Matías de los Reyes y María de Zayas: *El imposible vencido*; y otra vertiente popular que siguiendo la línea de las leyendas, del relato de Zapata por su carácter legendario, un romance de pliego suelto y el romance transmitido oralmente ha llegado hasta nuestros días.

Flor Salazar comprobó en su artículo antes citado, lo que bien habían supuesto María Goyri³⁴ y Ramón Menéndez Pidal que el romance que se conserva tan abundantemente en la tradición oral actual³⁵ (cerca de doscientas versiones) proviene de un romance vulgar que debió circular ampliamente en forma de pliego suelto.

Sin embargo, la presencia de sentencias no es absoluta o exclusiva de los textos populares, las expresiones con valor normativo pueden estar también presentes en romances tradicionales, sobre todo cuando tratan temas escabrosos del ámbito familiar, como es el incesto. En la siguiente versión gallega de *Delgadina* la posibilidad provoca escándalo y asombro y no se da ninguna explicación del porqué, es algo que la comunidad rechaza y no hace falta hacer la prohibición explícita:

El rey tenía tres hijas, todas tres de guardia estaban,
y la más pequeña de ellas Delgadina se llamaba.

Un día, comiendo á mesa, su padre la reparaba:

– No sé qué tiene mi padre que mira pra nuestra cara.

32 Samuel Pepys Library, 6/142. Edward M. Wilson, "Samuel Pepy's Spanish chap-books. Part I, II, III", *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2:2 (1955), pp. 121-144; 2:3 (1956), pp. 229-268; 2:4 (1957), pp. 146-148.

33 Flor Salazar, art. cit., pp. 274-278.

34 "La difunta pleiteada", en *De Lope de Vega y del Romancero*, Biblioteca del Hispanista, Zaragoza, 1953, p. 34.

35 Sin embargo, cuando doña María Goyri en 1909 hizo su inteligente estudio sólo conocía 15 versiones en castellano, portugués y catalán de tradición oral.

– Miro para Delgadina, que ha de ser mi enamorada.
– ¡Válgame Dios de los cielos y la Virgen soberana
qué he de ser yo enamorada de un padre que me engendrara!

Delgadina (vv. 1-6). Muxía (A Coruña, Galicia), España. Mariana Martínez Liñeiro (55 años). Recogida por Jesús Bal y Gay y Eduardo Martínez Torner, hacia 1931³⁶.

En cambio en las versiones mexicanas se tiende a explicar el porqué de la prohibición en dos niveles: el ultramundano y el cotidiano de las relaciones familiares:

Cuando salieron de misa su papá le platicaba:

– Delgadina, hija mía, yo te quiero para dama.
– Ni lo mande Dios, papá, ni la Reina soberana,
son ofensas para Dios y traición para mi mamá.

Delgadina (vv. 7-10). México (Distrito Federal), México. Recogida por Raúl Hellmer, 1969³⁷.

La norma puede hacerse incluso más explícita y señalar desde el punto de vista de la propia Delgadina lo que implica la pretensión incestuosa del padre según la religión:

Delgadina se paseaba en una sala cuadrada
con un escudo en el pecho que de oro le relumbraba
Su padre el rey le decía: – Tú serás mi esposa amada.
Y ella le contestaba: – Jamás lo consentiría,
no lo permita mi Dios ni la reina soberana
que yo le ofenda a mi Dios de la noche a la mañana.

Delgadina (vv. 1-60). Valparaíso (Zacatecas), México. Recogida por Manuel Pinedo y Rebeca Pérez, 1946³⁸.

En este romance es claro que hay una expresión eufemística pues aunque se dice que el padre pretende a la hija como “enamorada” o “dama”, en realidad lo que pretende es tener relaciones sexuales. En este sentido no hay que olvidar que uno de los tantos factores que participan en la creación poética tradicional es el eufemismo. Braulio do Nascimento³⁹ ha señalado que, como es bien sabido, el eufemismo está ligado al tabú, es decir, a la sumisión ante una presión social vigente, y propone de tres formas de eufemismo en el texto literario: por elipsis; por sustitución; y por creación poética. En este caso se substituye la acción pretendida por el padre por una que puede ser equivalente, y que en líneas generales (si no se tratara del padre) no es una expresión violenta y sería aceptable. En algunos casos en este tipo de temas la censura del transmisor, por pudor o por la moral establecida, puede llegar a alterar incluso la lógica de la estructura narrativa o la coherencia temática.

A pesar del contenido temático escabroso y de la posición normativa que tiene el texto, el romance de Delgadina en muchos lugares funciona como juego infantil

36 *Romanceiro geral de Galicia, op. cit.*, pp. 294-295.

37 *Romancero tradicional de México, op. cit.*, p. 86.

38 *Romancero tradicional de México, op. cit.*, p. 100.

39 Véase Braulio do Nascimento, “Eufemismo e criação poética no Romancero tradicional”, *El Romancero oral*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Gredos, 1973, pp. 233-277.

diluyendo así su carga social. En este sentido no hay que extrañarse pues el tema también está presente en otros géneros tradicionales como el cuento y puede suceder lo mismo que en el romance que el motivo del incesto se diluya⁴⁰.

En el corrido, género baladístico, esto es de poesía narrativa, de gran vitalidad en México, la difusión por las grabaciones y los medios impresos ha sido muy importante y por ende la dilución de los límites entre lo tradicional y lo popular, posiblemente es por ello que frecuentemente encontramos que las sentencias o expresiones normativas son un recurso habitual, con cierto grado de independencia del estilo tradicional o popular del texto.

En los corridos se constata fácilmente, como es lógico, que la descripción es un recurso empleado como una síntesis, útil para subrayar el sentido global o los valores de un personaje determinado⁴¹. Desde luego se trata de valores que reconoce fácilmente la comunidad. Por ejemplo, la siguiente versión del corrido de Macario Romero, rebelde del siglo XIX, destaca por la acumulación de elementos descriptivos que corresponden al estereotipo del héroe popular:

Hay hombres que son valientes,
pero ninguno fue igual
a don Macario Romero
que tuvo triste final.
Era de buen corazón
y de buenos procederes,
siempre amigo de los hombres,
servidor de las mujeres.
Toda la gente admiraba
su nobleza y gallardía,
y en su caballo melado
dondequiera se lucía.
Era Macario Romero
un valiente guerrillero
que a las tropas federales
les hacía temblar el cuero.

*Macario Romero, Huejotzingo (Puebla), México.
Recogida por José Montes de Oca hacia 1912⁴².*

40 Incluso puede darse el caso que el romance se vuelva cuento y desaparezca el motivo. Antonio Lorenzo Vélez dice a propósito de una versión del romance recogida en Garganta de los Montes (Madrid) "En resumen, el texto presentado participa de una feliz unión entre el romance y el cuento. La inclusión de un motivo del cuento dentro del romance (episodio de las preguntas) posibilita la inteligibilidad de la narración posterior, sin la cual el cuento no tendría sentido. Por otra parte, la fina sensibilidad tradicional ha utilizado versos del propio romance como epílogo feliz de la narración. Es curioso cómo dos géneros tradicionales que tratan del tema del incesto entre padre e hija se unen en la conciencia colectiva a un nivel de estructura inconsciente para construir una composición donde el incesto apenas se deduce". "Delgadina: Un ejemplo de interacción Romance-cuento", *Revista de Folklore*, 55 (1985), p. 28.

41 Véase Aurelio González, "Descriptividad en el corrido tradicional", *Hommage Georges Baudot, Caravelle*, 76-77 (2001), pp. 495-505.

42 *El romance español y el corrido mexicano, op. cit.*, p. 436.

Pero esto no sólo es válido para los corridos de la primera época con el contexto del bandolero social o de los héroes revolucionarios, en los corridos actuales de los últimos años y temática absolutamente novelescos, también se describe al personaje en función de valores que asume la comunidad. Por ejemplo, en el siguiente corrido contemporáneo que tiene como personaje a Manuel Salcido, “el rey de todos los contrabandos”, la descripción también es el recurso que caracteriza sucintamente a Salcido:

Por ahí cuentan los galleros
que este gallo es muy jugado.
Azote allá en Sinaloa,
le pusieron por bragado
amigo de los amigos
y padre de los bragados.

El gallo de San Juan, Culiacán (Sinaloa), México. Interpretada por Indalecio Ayala. 18 de agosto de 1981⁴³.

Uno de estos rasgos reconocidos socialmente es, desde luego, la valentía, la que en algunos casos hay que atribuir a su pertenencia familiar, a la sangre que es el origen del individuo. Se trata de una refuncionalización del viejo concepto del linaje, ahora atribuido a personajes simples y sin alcurnia, incluso del mundo del delito. La posición del narrador cierra el sentido del texto con un valor normativo:

Fermín, un hombre valiente,
nunca se supo rajar,
[...]
Un veinticuatro de agosto,
Fermín la vida perdió,
Arévalo su apellido
muy en alto lo dejó,
hombre de sangre bravía
él siempre lo demostró.

La muerte de Fermín Arévalo. Interpretada por “Los Jilgueros del Arroyo”. 1985⁴⁴.

Fermín Arévalo empezó como estrella de rodeo en los años sesenta en Chihuahua. Posteriormente se convirtió en jefe de la droga en la zona de Ojinaga después de pasar una temporada en el penal de las Islas Mariás. Su prestigio se mantuvo hasta que fue asesinado el 24 de agosto de 1983 cerca de su rancho (famoso por sus caballos de carrera) por Pablo Acosta, también narcotraficante, y la gente de su banda.

Las expresiones de tipo normativo en el corrido muchas veces se integran en la despedida, ya que en ésta y en la introducción es donde es más evidente la presencia del narrador-transmisor, y por tanto es en estas partes donde se puede dar la clave de interpretación del texto o la lección moral. Estas expresiones pueden ser muy sencillas como la siguiente que cierra un corrido sobre Macario Romero, rebelde cristero muerto hacia 1878:

43 Luis A. Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México*, Universidad Nacional Autónoma de México-Plaza y Valdés, México, 1995, p. 114.

44 Chris Strachwitz y Jaime Nicolopoulos *The devil’s swing/El columpio del diablo. Corridos y tragedias de la junta de los Ríos*, Arhoolie, El Cerrito, CA, 2000., p. 23.

Y con ésta me despido
de purita decepción;
porque al cabo los que matan,
siempre matan a traición.

Macario Romero, Durango, México. Recogida por
José Ríos⁴⁵.

En un mismo tema o asunto corridístico podemos encontrar las dos maneras propositiva o normativa. Desde luego que esto tiene que ver con el estilo y el lenguaje del texto. Veamos estos dos corridos sobre Ignacio Parra:

Toditos los de Durango
de eso están agradecidos,
a Meraz lo quieren mucho
y lo tratan con cariño.
Parra ha pasado a la historia,
su tragedia ha sido triste,
la sociedad ha ganado
que ese vándalo no existe.
Que el Eterno le perdone,
que la tierra le sea leve,
y que vean los descarriados
cómo los malos se mueren.

Corrido de Ignacio Parra, Hoja suelta, Imprenta de
Antonio Vanegas Arroyo, México, 1905⁴⁶.

Es evidente el estilo rebuscado que quiere imitar a la literatura culta usando términos no habituales en la literatura tradicional y el cierre lapidario de afirmación de una moral que triunfa sobre el mal. El lenguaje es diferente en este otro corrido sobre el mismo personaje:

Hombre de mucha viveza,
según yo se lo comprendo;
le mocharé la cabeza,
para entregarla al Gobierno.—
Dice Francisco Morales:
“Puede ser que no sea así,
si usted le sigue más males,
primero me mata a mí”.

Ignacio Parra, Durango (Durango), México. Cenobio
Aguirre Valenzuela⁴⁷.

Otra posibilidad de las expresiones normativas es que tengan como referente comportamientos generales comúnmente aceptados como buenos y por tanto reconocidos como valores que podríamos llamar oficiales:

45 *El romance español y el corrido mexicano, op. cit.*, p. 441.

46 Higinio Vázquez Santana, *Canciones, cantares y mexicanos*, t. I, León Sánchez, México [1924], pp. 210-213.

47 Antonio Avitia Hernández, *Corrido histórico mexicano. Voy a contarles la historia*, 5 vols., Porrúa, México, 1997, t. I., 224-225.

Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel picacho,
anda, avísale a mis padres
que me mataron borracho.
Vuela, vuela, palomita,
párate en aquella higuera,
que consejos de una madre
debe atenderlos cualquiera.
Vuela, vuela, palomita,
párate en aquel reliz,
ya les canté a mis amigos
los versos de Reyes Ruiz.

Reyes Ruiz, Chihuahua, México. Recogida por Ignacio Asúnsolo⁴⁸.

El recurso de la expresión normativa es tan habitual en los textos de tipo popular que en muchas ocasiones cuando autores cultos tratan de dar un tono popular las emplean, aunque a veces el resultado no corresponde en lo más mínimo con lo que hace la tradición oral. Es el caso de la composición en forma de corrido sobre Emiliano Zapata de Armando Liszt Arzubide:

Señores, ya me despido,
que no tengan novedad.
Cual héroe murió Zapata
por dar tierra y libertad.
A la orilla de un camino
había una blanca azucena,
A la tumba de Zapata
la llevé como una ofrenda.

*De la muerte de Emiliano Zapata*⁴⁹.

Otro tipo de expresiones normativas son las explicaciones que se dan desde una perspectiva ideológica, religiosa o moral que obviamente debe corresponder a ideas firmemente arraigadas en la comunidad, tal como sucede en el siguiente corrido sobre el forajido pseudorevolucionario que asoló la región del Bajío entre 1912 y 1920:

Castigo a tanta vileza
por fin Dios le vino a dar,
y de epidemia española
Purépero lo vio enfermar.
Sin médico y sin amigos,
sin medicinas ni nada,
se agravó su enfermedad
y su fuerza vio acabada.
Envío a llamar a su madre

48 *Canciones, cantares y corridos mexicanos, op. cit.*, pp. 223-225.

49 Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954, pp. 81-85.

y entre sus brazos murió,
dejando horrible memoria
por los daños que causó.

*Chávez García. s. l.*⁵⁰.

Aunque muchas veces es el tema del texto el que lleva a usar un tono particular, esto nos absoluto pues podemos encontrar textos con un lenguaje tradicional y otros con un lenguaje que situamos como popular. Los siguientes textos nos muestran un tema similar: el hijo desagradecido, aunque con un desarrollo diferente y conclusión opuesta. En primer lugar tenemos el *Corrido del parricida*, en el cual en la despedida aparece la presencia del narrador con su reconvención moral y consejo normativo:

Tres arrieros que pasaron
por aquellos matorrales
hallaron huesos humanos
y un traje muy destrozado,
que fue lo que allí quedaba
de aquel hijo desastrado.
Ya con ésta me despido,
no se les vaya a olvidar,
señores tengan presente
lo que les vine a cantar,
y quered a vuestros padres
a quienes debéis honrar.

El parricida, hoja suelta publicada por Eduardo Guerrero⁵¹.

Por el contrario en el corrido de *El hijo desobediente* el tono pretende ser objetivo, constata el efecto de la maldición del padre, pero no saca una lección de ello, ni hace afirmaciones morales. Su tradicionalidad se reafirma al integrar el motivo viajero “no me entierren en sagrado” que aparece en varios romances y corridos:

Bajaron a un toro prieto
que nunca lo habían bajado,
lo bajaron de la sierra,
revuelto con el ganado.
Y a ese mentado Felipe
la maldición le alcanzó,
y en las trancas del corral
el toro se lo llevó.
– Me entierran en campo verde
donde me trille el ganado,
con un letrero que diga:
“Aquí murió un desgraciado.”

50 Alejandro Gómez Maganda, *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*, Miguel Ángel Porrúa-Gobierno del Estado de Guerrero, México, 1998, pp. 92-97.

51 *El corrido mexicano, op. cit.*, pp. 253-256.

Ya con ésta me despido,
que me lleve la corriente
y aquí se acaba el corrido
del hijo desobediente.

El hijo desobediente, Parras (Coahuila), México.
Recogido por Jesús Aguirre Martínez, 1938⁵².

La influencia del corrido en el romance en la tradición mexicana ha hecho que algunas versiones tradicionales de romances adopten una forma acorridada con diversas características de este género, entre ellas el uso de sentencias o expresiones normativas. He aquí algunos ejemplos de la presencia de este tipo de expresiones en versiones mexicanas del romance tradicional de *Bernal Francés*, conocido en México como el *Corrido de Elena*:

Vuela, vuela palomita, dale cuerda a tu reloj,
que a la desgraciada Elena su marido la mató.
– Vengan todas las casadas a tomar ejemplo de mí,
si no viven arregladas morirán como yo aquí.
ya con esta me despido de ver mi suerte tan buena,
aquí se acaba el corrido de la señorita Elena.

Bernal Francés (vv. 31-36), Juchitán (Oaxaca), México, Andrés Henestrosa (escritor) recogida por Héctor Pérez Martínez, antes de 1939⁵³.

En algunas versiones el consejo no está en la voz del narrador-transmisor sino en la del propio personaje de doña Elena, desdichada esposa de Bernal Francés:

– Tengan todas las casadas a agarrar ejemplos mil,
no hagan tontos a sus maridos, ni mueran como yo aquí.

Bernal Francés, vv. 25-26, El Charco (Oaxaca), México⁵⁴.

Este tipo de expresiones contrasta con otros finales de versiones americanas del mismo romance donde no aparece el tono normativo, ni el sentido ejemplar del texto, incluso el comportamiento del marido engañado es muy diferente en su arrepentimiento:

Llamarás a padre y madre, que te vengan a sentir,
llamarás a tus hermanos, que me vayan a seguir.
Yo me voy a entrar de fraile al convento ‘e San Agustín.

Bernal Francés (vv. 24-26). Matancilla (Illapel), Chile. Gregoria Collado, 55 años. Recogida por Julio Vicuña Cifuentes⁵⁵.

En la versión argentina del mismo romance los versos finales son un cruce con *Las señas del esposo* y tampoco contienen una expresión normativa:

52 *El corrido mexicano, op. cit.*, pp. 266-268.

53 La publica Vicente T. Mendoza en 1939 en *El romance español y el corrido mexicano, op. cit.*, pp. 339-340. Años después también la publica el propio Andrés Henestrosa en su antología, *Espuma y flor de corridos mexicanos*, Porrúa, México, 1977, p. 24.

54 *Romancero tradicional de México, op. cit.*, p. 67.

55 Julio Vicuña Cifuentes, *Romances populares y vulgares*, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1912, pp. 89-91.

Mañana por la mañana...
llamarás a tu padre y madre que te echen la bendición
y este puñal que aquí tengo se teñirá de carmesí,
y estos tres hijos que tengo para el rey se los mandaré
que le sirvan de vasallos y allí mueran por la fe.

Bernal Francés (vv. 14-18). Catamarca, Argentina⁵⁶.

Los corridos que podemos definir como de estilo popular básicamente desarrollan dos temas, uno que viene de tiempo atrás y que ha sido característico de la literatura de pliego suelto u hoja volante y que corresponde a crímenes (asesinatos, venganzas, suicidios, etc.) con una fuerte carga tremendista: *La arracada*, *La maestra de la escuela* o *El crimen de El Barretal*; y otro, mucho más reciente, que maneja tópicos, motivos y temas ya usados por la tradición, pero que ahora se desarrollan en el ámbito del narcotráfico como en el caso del corrido de *El "ruso" Zúñiga*, narcotraficante de Chicago. Otros ejemplos de estos textos, en los cuales se inserta muchas veces una moraleja explícita sobre el fin desdichado de los criminales, pueden ser *La carga blanca*, sobre el tráfico de droga a través de la frontera de México con Estados Unidos.

Es evidente que el corrido mexicano en la actualidad (y muy probablemente desde sus inicios, ya que está relacionado con el romance de pliego) pertenece al ámbito de la oralidad secundaria en el cual el papel de la imprenta, ya sea a través de hojas volantes, pliegos sueltos o cancioneros callejeros, ha sido determinante en la conformación y difusión del género.

Estas dos formas culturales, tradicional y popular, se apoyan para su transmisión en la oralidad y en la palabra impresa, y, aunque en diferente medida, a través de ellas la comunidad transmite y mantiene sus sistemas de valores, refuncionalizándolos para adecuarlos a las cambiantes circunstancias históricas. En ese sentido la literatura tradicional tiende a ser predominantemente conservadora (más no reaccionaria) ya que va a ser el vehículo idóneo para mantener los valores colectivos que garantizan con el orden establecido la permanencia de la comunidad. Esto no excluye que también los textos de esta forma de literatura puedan servir para cantar las luchas y aspiraciones de esa comunidad en los momentos de crisis. Por otra parte la literatura popular, por sus condiciones particulares de creación, recoge en muchísimos casos los intereses y valores de las clases dominantes aunque descontextualizados y adaptados a los esquemas generales aceptados por la comunidad rural o alejada de los grandes núcleos urbanos, de ahí su interés en ofrecer sentencias y demás expresiones normativas que dejen claro cuales son los valores y comportamientos aceptados.

BIBLIOGRAFÍA

- ASTORGA, Luis A., *Mitología del "narcotraficante" en México*, Universidad Nacional Autónoma de México/Plaza y Valdés, México, 1995.
- AVITIA HERNÁNDEZ, Antonio, *Corrido histórico mexicano. Voy a contarles la historia*, 5 vols., Porrúa, México, 1997.

56 Ismael Moya, *Romancero: estudios sobre materiales de la colección de folklore*, 2 vols., Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941, pp. 464-465.

- CALVO, Raquel, *Romancero general de Segovia*, Seminario Menéndez Pidal/Diputación Provincial de Segovia, Segovia, 1993.
- CATALÁN, Diego et al., *Catálogo general del Romancero pan-hispánico*, 3 vols., Seminario Menéndez Pidal/Gredos, Madrid, 1984.
- DÍAZ ROIG, Mercedes y Aurelio GONZÁLEZ, *Romancero tradicional de México*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1986.
- DO NASCIMENTO, Braulio, “Eufemismo e criação poética no Romancero tradicional”, *El Romancero oral*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal/Gredos, 1973, pp. 233-277.
- FINNEGAN, Ruth, *Oral poetry*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977.
- FRENK, Margit (dir.), *Cancionero folklórico de México*, 5 vols., El Colegio de México, México, 1975.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Grijalbo, México, 1990.
- GÓMEZ MAGANDA, Alejandro, *Corridos y cantares de la Revolución mexicana*, Miguel Ángel Porrúa, Gobierno del Estado de Guerrero, México, 1998. [1ª. ed. 1070].
- GONZÁLEZ, Aurelio, “Tradicionalización del romance de *La difunta pleiteada*”, en Juan Villegas (ed.), *Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos, Actas Irvine-92 Asociación Internacional de Hispanistas*, University of California, Irvine, 1994, t. V, pp. 33-44.
- _____, “Descriptividad en el corrido tradicional”, *Hommage Georges Baudot, Caravelle*, 76-77 (2001), pp. 495-505.
- GOYRI, María, “La difunta pleiteada”, en *De Lope de Vega y del Romancero*, Biblioteca del Hispanista, Zaragoza, 1953, pp. 7-59. [1ª ed del artículo en 1909].
- GUANCHE PÉREZ, Jesús, “¿El patrimonio de la cultura popular tradicional es realmente inmaterial o intangible?”, *El Catoblepas*, 19 (septiembre 2003), p. 10.
- _____, “Significación de la cultura popular tradicional”, *Revolución y Cultura*, 85 (1979), pp. 26-29.
- HENESTROSA, Andrés, *Espuma y flor de corridos mexicanos*, Porrúa, México, 1977.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, “Música popular de América”, en *Pedro Henríquez Ureña y su aporte al folklore latinoamericano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 1981, pp. 85-136.
- HORÁLEK, Karel, “Folk poetry: History and Typology” en *Current Trends in Linguistics*, vol. 12, *Linguistics and Adjacent Arts and Sciences*, Mouton, The Hague/Paris, 1974, pp. 741-807.
- JAKOBSON, Roman y Pietr BOGATYREV, “El folklore como forma específica de creación” en *Ensayos de poética*, trad. de J. Almela, Fondo de Cultura Económica, México, 1977, pp. 7-22. [1ª ed. del artículo: *Donum Natalicium Schrijnen*, Nimega-Utrecht, 1929].
- LORENZO VÉLEZ, Antonio, “*Delgadina*: Un ejemplo de interacción Romance-cuento”, *Revista de Folklore*, 55 (1985), pp. 26-30.
- MENDOZA, Vicente T., *El romance español y el corrido mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1939.
- _____, *El corrido mexicano*, Fondo de Cultura Económica, México, 1954.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española” en *Los romances de América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1939, pp. 52-87.
- _____, *Romancero hispánico*, 2 vols., Espasa-Calpe, Madrid, 1953.

- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, Diego CATALÁN y Álvaro GALMÉS, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, CSIC, Madrid, 1954.
- MOYA, Ismael, *Romancero: estudios sobre materiales de la colección de folklore*, 2 vols., Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1941.
- NAVARRETE, Carlos, “Romances y corridos del Soconusco”, en *Veinticinco estudios de folklore*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1971, pp. 195-207.
- ONG, Walter, *Oralidad y escritura. tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- ORTIZ GUERRERO, Armando Hugo, *Vida y muerte en la frontera. Cancionero del corrido norestense*, Hensa, Monterrey, 1992.
- SALAZAR, Flor, “La difunta pleiteada (IGER 0217). Romance tradicional y pliego suelto”, en *Estudios de folklore y literatura dedicados a mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, México, 1992, pp. 271-313.
- SALAZAR, Flor y Diego CATALÁN, *El Romancero vulgar y nuevo*, Fundación Ramón Menéndez Pidal/Seminario Menéndez Pidal, Madrid, 1999.
- STRACHWITZ, Chris y Jaime NICOLOPULOS *The devil's swing/El columpio del diablo. Corridos y tragedias de la junta de los Ríos*, Arhoolie, El Cerrito, CA, 2000. [disco].
- TRAPERO, Maximiano, *Romancero de la isla de La Gomera*, Cabildo Insular de La Gomera, La Gomera, 1987.
- VALENCIANO, Ana, *Romanceiro xeral de Galicia*, Centro de Investigacions Ramon Piñeiro/ Fundación Ramón Menéndez Pidal, Madrid/Santiago de Compostela, 1998.
- VÁZQUEZ SANTANA, Higinio, *Canciones, cantares y mexicanos*, t. I, León Sánchez, México [1924].
- VICUÑA CIFUENTES, Julio, *Romances populares y vulgares*, Biblioteca de Escritores de Chile, Santiago, 1912.
- WILSON, Edward M., “Samuel Pepy’s Spanish chap-books. Part I, II, III”, *Transactions of the Cambridge Bibliographical Society*, 2:2 (1955), pp. 121-144; 2:3 (1956), pp. 229-268; 2: 4 (1957), pp. 146-148.

SEÑAS DE IDENTIDAD

Oro Anahory-Librowicz

Université de Montréal
oro.anahory.librowicz@umontreal.ca

Resumen

Se definirán y analizarán los rasgos específicamente judíos de los cuentos sefardíes del norte de Marruecos, en particular los temas relacionados con el Midrash, las creencias religiosas y los valores culturales, las relaciones con el mundo no judío y la función del cuento en la cultura judía.

Cuenta la tradición judía que un día un rabino preguntó a sus discípulos cómo es posible saber cuándo termina la noche y el día amanece. Uno de los discípulos contestó:

- Será cuando se puede distinguir una oveja de un perro ¿no?
- Es una buena respuesta, dijo el maestro, pero hay otra más acertada.

Entonces otro discípulo respondió:

- Será cuando podemos distinguir una higuera de un olivo.
- Esa respuesta también es buena, dijo el maestro, pero no es la que yo esperaba.
- ¿Y cuál es? preguntaron los discípulos.
- Cuando miramos un rostro desconocido, el de un extraño, y reconocemos en él a nuestro hermano, en ese momento podemos decir que la noche termina y el día amanece¹.

A mediados de los años 90 empecé a contar cuentos tradicionales en público y lo que me atraía entonces y me sigue atrayendo ahora es el carácter universal de estos relatos, su manera de allanar la comunicación y de crear vínculos. Como implica aquel rabino, un cuento es un puente entre seres humanos diversos, entre diferentes culturas; es una manera entrañable y eminentemente humana y civilizada de comunicar mediante la palabra.

Paradójicamente, aquí voy a analizar los elementos de la narrativa sefardí que le confieren a ésta sus señas de identidad, o sea su carácter específicamente judío. Este estudio se basa en la colección de *Cuentos populares de los judíos del norte de*

¹ Sacado del sitio Cervantes (cvc.cervantes.es), apartado «Historias de debajo de la luna» y adaptado por la autora de este artículo.

Marruecos, publicada por Larrea Palacín en Tetuán en 2 tomos, en los años 1952 y 1953 respectivamente, una colección que totaliza 156 relatos comúnmente llamados *consežas* por los portadores de la tradición².

Aunque, por razones a las que aludiré más adelante, esta colección no es representativa de todos los temas del repertorio de los sefardíes del antiguo Protectorado español, tiene no obstante la amplitud y variedad suficientes para permitir un estudio preliminar de esta tradición.

La colección de Larrea se caracteriza por su carácter ecléctico ya que incluye relatos y motivos de la narrativa universal así como múltiples préstamos peninsulares, en particular andaluces, y cuentos de origen bíblico y talmúdico con motivos específicamente judíos. Este eclecticismo la asemeja a la tradición sefardí oriental, magistralmente estudiada por Reginetta Haboucha, Tamar Alexander y Matilde Koén-Sarano, por no citar sino a éstas.

Por su parte, Dov Noy ya hacía notar que los cuentos de origen marroquí recogidos en Israel por los colectores de la Israel Folktale Archives (IFA) a fines de los años cincuenta y principios de los sesenta, se pueden clasificar en dos categorías bien definidas: los relatos que provienen del *Talmud* y los de carácter universal³. Sería conveniente, en el futuro, establecer paralelos entre los cuentos recogidos por Larrea y los de la tradición judeo-marroquí en su conjunto, ya que comparten numerosos temas y motivos, a pesar de que los cuentos están relatados en diferentes lenguas (español, *haketía*, judeo-árabe, árabo-bereber y francés)⁴.

Sin embargo, extraña la ausencia de leyendas de *tsaddikim* (en hebreo, justos o santos) que realizan milagros y de cuentos de Johá en la colección de Larrea⁵. Quizá los informantes juzgaran aquéllos demasiado judíos para ser contados a alguien que no comparte las mismas creencias religiosas y éstos demasiado populares e incomprensibles, ya que el uso de la *haketía* suele formar parte íntegra de los relatos de Johá; esto constituye precisamente uno de sus principales alicientes tanto para el narrador como para el oyente que comparte el mismo código lingüístico. Ya el propio colector deja constar en su introducción al tomo I el recelo de los narradores en usar la *haketía*: «Débese a que el uso de la ‘jaquetía’ se restringe cada vez más, no sólo en el trato en público y con los españoles, sino en el seno mismo de las familias, que lo consideran un lenguaje incorrecto, y creen que los extraños se burlarán de él. Por esta causa, la tendencia general de los narradores ha sido prescindir de él y sólo a nuestras repetidas instancias han accedido a usarlo en sus relatos»⁶. Ésta es una reacción típica y natural de los hablantes de una

2 Por razones de espacio y de homogeneidad, no se incluye en el presente estudio la colección de cuentos recogidos por Juan Martínez Ruiz y editados en «Textos judeo-españoles de Alcazarquivir (Marruecos), 1948-1951.» *Revista de dialectología y tradiciones populares* 19 (1963): 78-115.

3 Véase su introducción a *Soixante et onze contes populaires racontés par des Juifs du Maroc*, Jerusalén, 1965, p. 9. Nótese que el repertorio de la IFA incluye cuentos de todo Marruecos, de los cuales los de la zona norte solo constituyen un pequeño porcentaje.

4 Además de la inmensa colección del IFA, se deben consultar dos fuentes indispensables para el estudio de la tradición judeo-marroquí: André Elbaz, *Folktales of the Canadian Sephardim*, Canada, 1982 y Haya Bar-Itzhak & Aliza Shenhar, *Jewish Moroccan Narratives from Israel*, Detroit, 1993.

5 Figura solo LP77, *Yohah*.

6 Larrea, I, p. v.

lengua dialectal y minoritaria que se estigmatiza ante el prestigio y el uso generalizado de la lengua normativa de los colonizadores.

En cuanto a los relatos sagrados, Larrea observa que «...el pueblo judío, algunas veces, pone reparos a comunicar su tradición... estos reparos se presentan cuando se trata de los cuentos que estiman como de la Ley, es decir, los relatos que proceden de la Sagrada Escritura... y ello por temor a la irrisión, con el consiguiente sacrilegio y profanación que puedan cometer los enemigos de su religión»⁷. Como colector, Larrea Palacín demuestra una sensibilidad y una empatía loables hacia la comunidad en la que lleva a cabo su investigación. Percibe que, por su identidad nacional y religiosa, o sea como español y cristiano, sigue siendo un extraño en el seno de la comunidad sefardí.

Se debe subrayar también el hecho de que los cuentos están relatados en una lengua a menudo muy prosaica y algunos de ellos resultan incoherentes porque omiten etapas de la narración. La transcripción deja también que desear por su inexactitud y la falta de comprensión de la lengua dialectal judeo-española. Asimismo el sistema de clasificación es inexistente: el colector confiesa haber publicado los textos en el orden en que se los contaron y los relatos no están agrupados por temas narrativos como hubiera sido deseable.

El presente bosquejo se propone destacar solo los aspectos judíos de este repertorio. Se entiende aquí por judíos aquellos temas y motivos de origen bíblico y talmúdico que se hallan exclusivamente en los cuentos judíos, dejando de lado los relatos que pertenecen a la narrativa folklórica universal y que los judíos comparten con sus vecinos⁸.

Este estudio se organizará según las siguientes categorías: los personajes más populares de la narrativa judía, los temas narrativos relacionados con preceptos bíblicos y talmúdicos y el tema de la convivencia con los no judíos. Sin embargo, se ha de advertir que a menudo las categorías aquí mencionadas van entrelazadas. Así, por ejemplo, en un cuento del rey Salomón, no solo el protagonista es un personaje sumamente popular en la narrativa judía sino que los temas narrativos también lo son.

1. Según los personajes más populares de la narrativa judía

Entre las figuras más populares del folklore judío figuran Eliyahu hanaví (el profeta Elías), el rey Salomón, Maimónides, Moisés, el Baal Shem Tov y Shalom Shabazi, un poeta y sabio yemenita. En lo que se refiere al folklore sefardí, se debe añadir a Johá y excluir al fundador del hasidismo (el Baal Shem Tov⁹) y a Shalom Shabazi¹⁰.

7 Idem, I, p. iii.

8 Por falta de espacio, no se estudiarán otros elementos menos palpables tales como el sentido del humor y la visión de un mundo en el que se perfila un sentido de fragilidad y vulnerabilidad, que son distintivos de la narrativa judía.

9 Parece haber un solo cuento de Marruecos en el que se alude al Baal Shem Tov. Véase A. Elbaz, "Mystic Knowledge" (núm. 54), *op. cit.*, p. 115-116.

10 En el prólogo a *Folktales of Israel*, Chicago, 1963, p. xiv-xv, Richard M. Dorson señala que, en el IFA, "... the prophet Elijah has attracted the most legends. The miracles and prophecies of Solomon, David, and Moses also win considerable attention. No less favored are Maimonides, the twelfth century Jewish sage, Rabbi Shalom Shabazi, an illustrious Yemenite poet, and the Baal-Shem Tov, celebrated founder of the

1.1. Eliyahu hanaví o el profeta Elías

Eliyahu hanaví, en el folklore judío, es un personaje entrañable, rodeado de misterio. Se presenta en momentos inesperados y bajo una apariencia, a menudo, sorprendente: anciano, mendigo, viajero, campesino, médico, estudiante, ladrón, esclavo, extranjero... Acude a ayudar al necesitado, al desvalido, a la viuda y a los niños; endereza entuertos e injusticias, ofrece hospitalidad, realiza milagros, recompensa al justo, castiga al malvado y trae esperanza y felicidad. Se dice que, antes de vivir en la Tierra, era un ángel; por eso, no se menciona su muerte sino que, según la tradición, Eliyahu subió al cielo en una carroza de fuego¹¹. El profeta está presente de manera simbólica en la circuncisión, en las bodas y en todos los momentos de la vida en los que el ser humano es vulnerable. Los cuentos de Eliyahu siempre contienen un mensaje moral, un mensaje de esperanza, que acompaña a los judíos en su anhelo de redención y en la espera del Mesías. De hecho, se le considera como el anunciador de la era mesiánica.

Se repertorian, en la colección de Larrea, nueve cuentos de Eliyahu hanaví: LP15 *La cuñada envidiosa*, LP38 *Liyau Agnavi y el pobre*¹², LP64 *La mujer caritativa*, LP71 *La niña calumniada*, LP75 *El Dios de los moros*, LP82 *Liyau Agnavi*, LP104 *Las preguntas a Dios*, LP122 *El castigo de la ambiciosa* y LP138 *Las habichuelas de Liyau Agnavi*.

En estos relatos, el profeta Elías cumple su función tradicional, es decir recompensa con riquezas a los desvalidos, por ejemplo un niño que va a buscar fortuna para su familia (LP15); en vísperas de la Pascua, o sea de *Pessah*, socorre a un hombre pobre cuyo hermano rico lo tiene olvidado (LP15 y LP38); realiza milagros para los que tienen fe en Dios mientras que castiga a quien carece de fe y al envidioso (suele ser la mujer del hermano rico) por su codicia (LP64 y LP122).

A mi parecer, *Las preguntas a Dios* (LP104) es el más interesante. Se trata de un pobre hombre que deja a su familia para buscar fortuna y, en el camino, se encuentra sucesivamente con un sabio que le da de comer, con una ciega que le ofrece hospitalidad y con una pandilla de ladrones que le amenazan. Cada uno de éstos tiene una pregunta para Dios y el pobre promete transmitir sus preguntas al Todopoderoso. Seguidamente, se encuentra con un viejo que debe ser Eliyahu hanaví quien le da las respuestas a las tres preguntas. El pobre le da las gracias y transmite las respuestas a cada uno y así recibe bendiciones, además de riqueza y oro, del sabio, de la ciega y de los ladrones. De este modo, el pobre halla su fortuna.

Este es un tema folklórico universal (AT460B y AT460*C)¹³, si se omite la intervención de Eliyahu, y el desenlace es feliz, ya que al final el pobre cumple su objetivo. Sin embargo, en la narrativa judía, una de las variantes más conocidas repertoriadas en el IFA es la del tonto que va a buscar fortuna y, como es tonto, deja escapar dos oportunidades maravillosas que se le presentan y acaba por ser devorado por un animal

eighteenth-century hasidic movement". Cabe señalar que, a principios de los años sesenta, el repertorio del IFA contaba con unos 1000 relatos, o sea una mera fracción de los 21000 textos repertoriados en esta inmensa colección en 1998, de modo que hoy habría que matizar la observación de Dorson.

11 II *Reyes* 2: 11.

12 El nombre está distorsionado, lo cual deja pensar que la narradora era una niña o una mujer, ya que éstas no solían saber el hebreo.

13 Véase A. Aarne y S. Thompson, *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, 1961.

(lobo, león, etc...). El IFA tiene variantes de este tipo narrativo, procedentes de Persia, Irak, Yemen y Afganistán. Las preguntas varían de una versión a otra. Pero lo que se retiene es el concepto judío de «ayúdate y Dios te ayudará», o sea que el deber de una persona consiste en actuar, en hacer todo lo posible para lograr un objetivo y no en esperar una ayuda o intervención divina.

Se advierten algunas incongruencias en tres de los cuentos. En LP64, donde la protagonista dice que se encontró con un viejecito «que era Dios». Esto es totalmente ajeno a las creencias judías ya que no se puede representar o encarnar la divinidad. Parece ser un aspecto cristiano o una incomprensión por parte del narrador, que querría decir más bien que el viejo era un mensajero de Dios, como se le suele caracterizar a Eliyahu hanaví. Podría ser que la narradora fuera una niña¹⁴. En LP75, el profeta se casa con la niña a quien rescató, hecho inaudito ya que Eliyahu es tradicionalmente un mensajero, una especie de ángel que viene a cumplir su misión y desaparece. Por último, en LP82, el profeta queda reducido a un personaje común y corriente, que pierde a un niño a quien debía criar y educar y después, cuando lo encuentra, se queda a vivir con la familia del niño. En estos tres relatos, se advierte una distorsión de la figura tradicional del profeta siendo ésta ya divinizada, ya vulgarizada y, por consiguiente despojada, hasta cierto punto, de su carácter judío.

1.2. Salomón, rey sabio, juez por excelencia y constructor del Templo de Jerusalén

En la colección de Larrea Palacín se repertorian diez relatos atribuidos al rey Salomón que ensalzan su sabiduría y su buen juicio. De éstos, siete provienen del *Midrash* que constituye una fuente inagotable de la narrativa popular judía¹⁵ (LP4 *El hermano ladrón*, LP105 *La adúltera descubierta*, LP106 *Las dos madres*, LP107 *El fuego apartado* y LP119 *El pobre y David*, que son dos variantes del mismo tema, LP121 *Los tres consejos de Salomón*, LP150 *El lugar del Templo*). Los tres restantes (LP120 *El salario del alañador*, LP125 *El hijo verdadero* y LP118 *El casamiento en el cielo*) son simplemente relatos que la tradición, en el curso de la historia, relacionó con el rey por ser que se le considera a éste como el juez por excelencia. El número 150 es el único que se refiere a Salomón como constructor del Templo, mientras que en los otros se destaca como juez. Los números 107 y el 119 llevan también el motivo del juicio dado por un niño, ya que Salomón es solo un niño cuando endereza una injusticia cometida por su padre David.

Los números 120 y 125 parecen ser narraciones con motivos folklóricos universales que los sefardíes judaizaron mediante un proceso definido por Eli Yassif como el primer nivel de judaización, el más superficial, que llama “retórico-técnico”¹⁶. Consiste en

14 En su introducción al tomo I, Larrea Palacín nos informa que «Los (cuentos) aquí recogidos han sido narrados en su mayor parte por mujeres de cierta edad, algunos por niñas y muy pocos por hombres» (p. iv).

15 El *Midrash* es un corpus importante de literatura rabinica que reúne comentarios muy diversos sobre la Biblia. Lo particular de estos comentarios es que aparecen bajo forma de narraciones o cuentos. La raíz *drash*, significa ‘investigar, buscar sentido’. En la tradición judía, se suelen analizar y reinterpretar constantemente los textos sagrados.

16 *The Hebrew Folktales. History, Genre, Meaning*, Indiana University Press, 1999, p. 273-276.

ambientar el relato en un medio judío al situarlo en un período específico de la historia judía o al hacer del protagonista una figura conocida del judaísmo. En nuestro caso, el rey Salomón actúa como justiciero (LP120) que incluso supera a su padre en sabiduría y rinde mejor justicia (LP125). Este proceso permite al narrador y a los oyentes de un grupo étnico o religioso determinado, identificarse mejor con el relato que adquiere así mayor legitimidad. Se aludirá al número 118 más adelante en el tema de la predestinación.

1.3. Maimónides¹⁷

A pesar de ocupar el segundo lugar en la colección del IFA, solo se documentan dos textos en la de Larrea: LP144 *El difícil remedio* y LP149 *Maimónides*. Se suele decir en hebreo que «Mi Moshé ‘ad Moshé lo cam que Moshé», lo cual significa que entre el profeta Moisés y Moshé ben Maimón, no surgió otro Moisés comparable a éstos. O sea que, en la tradición judía, se equipara a Maimónides en fama e importancia con el Moisés bíblico; así de gigantesca es su figura en la historia y la imaginación popular judías.

En la *Antología* de leyendas de Maimónides de Tamar Alexander y Elena Romero¹⁸, referencia obligatoria de los estudiosos de este tema, van editados 105 cuentos, de los cuales 75 son de fuente oral. Maimónides aparece como una figura heroica, capaz de curar todo tipo de enfermedades, de aliviar a los necesitados y de prevalecer contra sus enemigos gracias a su sabiduría, inteligencia y rectitud moral fuera de lo común. Son relatos que pertenecen a la categoría de leyendas de santos en los que el protagonista es una figura histórica y el narrador defiende la veracidad de su relato.

El primer cuento (LP144)¹⁹ utiliza un recurso conocido: primero pone en duda el diagnóstico de Maimónides y su capacidad de curar a un paciente para sorprendernos con un desenlace que refuerza la imagen del médico sabio por excelencia. Maimónides decreta que un paciente sufre de una enfermedad incurable. Milagrosamente el enfermo se cura al beber el veneno de una víbora mezclado con leche en casa de una mujer negra. Cuando el hombre curado vuelve al médico para reprocharle su incapacidad, éste adivina lo que le ha pasado y le detalla al paciente el remedio que le puede haber curado: la leche de una cabra primogénita mezclada con el veneno de una serpiente primogénita y administrada por una mujer negra también primogénita. Las condiciones para curarse eran tan remotamente realizables que el médico prefirió declarar que la enfermedad era incurable.

El segundo relato desarrolla un tema frecuente en el corpus de leyendas en torno al sabio, en particular, y en la narrativa judía en general: los celos suscitados por la fama de un judío y su puesto destacado en el palacio real y la calumnia de los celosos cuyo propósito es causar la desgracia o la muerte del objeto de sus celos. En este cuento, los médicos musulmanes se unen para urdir un complot contra el médico judío y poner en duda sus conocimientos: pretenden haber curado a un ciego de nacimiento, mientras que

17 En el IFA se documentan 125 relatos en torno al sabio, poniendo a éste en segundo lugar después del profeta Elías.

18 Érase una vez... Maimónides. Cuentos tradicionales hebreos, Córdoba, 1988.

19 Dos variantes de este cuento, con algunas diferencias, se hallan repertoriadas en la Antología citada más arriba, bajo los números LP20 El veneno salvador (1) y LP21 El veneno salvador (2).

Maimónides sostiene que no hay cura para semejante aflicción. Al final, se revela el engaño de los intrigantes y triunfa el médico judío. En este tipo de relato, que se basa sin duda en circunstancias familiares y recurrentes de la historia judía y en las tensiones causadas por la difícil convivencia entre los judíos y sus vecinos cristianos y musulmanes, la justicia acaba por triunfar y el judío es vindicado. Con el desenlace se realiza una especie de catarsis ya que el final del cuento satisface el deseo de justicia de una minoría perseguida.

2. Según los temas y motivos narrativos basados en principios bíblicos o talmúdicos

2.1. La predestinación y el libre albedrío

La creencia en el casamiento y en la muerte predestinados es de origen talmúdico y constituye el tema de numerosos cuentos judíos²⁰.

2.1.1. El casamiento predestinado

En el *Talmud* dicen que, cuarenta días antes de la concepción de un ser humano, una voz del cielo decreta cuál será la pareja de esa persona²¹. Esta poderosa imagen se expresa en los cuentos mediante un sueño, como en *La anunciada en sueños* (LP86). El tema del casamiento predestinado se sitúa casi siempre en un contexto conflictivo en el que los prometidos pertenecen a una clase social diferente, muchacha rica y novio pobre, y la madre de la novia se opone a la boda y hace todo lo posible para impedir el casamiento que se celebra ineluctablemente.

El novio predestinado (LP14), *La rica y la pobre* (LP30) y el cuento mencionado más arriba siguen una estructura narrativa prototípica: dos mujeres amigas o emparentadas, una pobre y una rica, dan a luz a un niño y una niña respectivamente. Prometen casar a sus hijos, pero la rica se arrepiente y trata de matar o de alejar al hijo de la pobre. El niño vuelve ya adulto, sin saber quiénes son sus padres, y los padres ricos le piden que se case con su hija. La boda se celebra y, al revelarse la identidad del muchacho, la suegra rica se muere de rabia. El castigo de la mujer consolida la creencia en la omnipotencia divina: una vez que Dios ha decidido quiénes están destinados a casarse, ninguna voluntad humana se puede oponer a este designio y los que lo hacen cortejan la muerte. En el número 86 mencionado más arriba, la trama narrativa se desarrolla de manera un poco diferente ya que los padres ricos se niegan, desde un principio, a que se cumpla el sueño. Difiere además de los otros dos por sus elementos peninsulares evidentes: el bautizo de la hija y los rasgos andaluces patentes en la lengua.

20 El motivo de la muerte predestinada se halla también en la narrativa universal.

21 Este concepto podría originarse en la historia de la Creación, en Génesis, ya que Adán y Eva son las dos mitades de una misma entidad; así cada ser humano tendría su otra mitad. Esta noción se popularizó en el mundo no judío: en español se dice comúnmente «mi media naranja» o «mi alma gemela»; en inglés, «my better half»; en francés, «ma chère moitié».

El casamiento en el cielo (LP118) es interesante. El rey Salomón recompensa a una madre y su hija, muy humildes, por su hospitalidad y les dice: «cuando su hija se vaya a casar no lo haga sin consultar antes conmigo»²². Sin embargo, la joven se casa sin consultar con el rey y él la castiga encerrándola en una torre el mismo día de su boda. Pero los novios acaban por encontrarse y piden que Dios los case. Al final Salomón admite que: «por muy rey que sea, y muy listo y muy sabio, no he podido impedir que os separéis, pues Dios con su divina justicia os ha unido para siempre»²³. Este desenlace no alaba la sabiduría de Salomón sino que relativiza su poder de juez frente al Juez Supremo y le hace reconocer sus límites humanos frente al poder divino²⁴. En realidad, el tema central de este relato no es la sabiduría del rey sino el casamiento predestinado, como lo indica el título.

2.1.2. La muerte predestinada

El tema de la muerte predestinada está difundido en toda la narrativa judía, en particular el motivo del novio cuyo destino trágico es morir el día de su boda. Haim Schwarzbaum explica que, en la creencia popular judía y no judía, los seres humanos están rodeados de espíritus maléficos (en hebreo, los *shedim* y *ruhót*) y éstos son particularmente activos en momentos cruciales del ciclo vital (el nacimiento, la circuncisión, la boda, la muerte y el entierro). El día de la boda, los espíritus están celosos del novio y quieren matarlo para sustraerlo a su felicidad y llevarse a la novia. En la narrativa judía, el novio se salva de la muerte al invitar a su convite de boda a un mendigo (el Ángel de la Muerte disfrazado)²⁵.

Este mismo motivo de la caridad que salva de la muerte constituye la temática del único cuento de nuestra colección que trata de la muerte predestinada, *La limosna* (LP29): una mujer, cuyo destino es morir picada por una culebra, evita la muerte al dar limosna a un pobre, ignorando por completo el alcance de su gesto²⁶.

2.1.3. El destino y el libre albedrío

En la tradición judía, el tema de la predestinación está íntimamente relacionado con el del libre albedrío. Lo notable es que la predestinación no equivale a una fatalidad y el ser humano puede tomar en manos su propio destino y cambiarlo, hasta incluso salvarse

22 Larrea, II, p. 116.

23 Idem, p. 120.

24 Haboucha hace notar que en el cuento «El pishkado de oro», el pez muestra más sabiduría que Salomón quien, a pesar de su fama de sabio, tenía una debilidad por las mujeres. Es interesante notar que, en la tradición judía, se suele presentar a los patriarcas y a los reyes como ejemplos de virtud, pero nunca como personas infalibles. No se los diviniza hasta ocultar sus límites humanos. Véase King Solomon and the Golden Fish, Detroit, 2004, p. 14.

25 Cf. Haim Schwarzbaum, *Jewish Folklore Between East and West*, ed. & int. by Eli Yassif, Ben Gurion University Press, 1989. “Predestined to Die on His Wedding Day”, p. 143-172.

26 *Idem*, «...charity is proved to be a potent factor in averting the fulfillment of destiny», p. 157. Es interesante señalar que la palabra *tsedaká* en hebreo significa justicia, o sea que dar limosna para asegurar un reparto más equitativo de las riquezas, está basado en el concepto de justicia. Es una obligación para el judío dar el 10% de sus ganancias a los más necesitados y es un derecho de éstos recibir esa «justicia». En cambio, el concepto cristiano de «caridad» (*caritas*, amor en latín) está basado en un sentimiento de compasión o empatía hacia el prójimo.

de la muerte mediante el cumplimiento de ciertos mandamientos divinos, tales como el estudio de la *Torah*²⁷, la caridad, la oración – la recitación de salmos, en particular – la fe en Dios, los actos de bondad hacia el prójimo y la *teshuvá*. En las oraciones de *Yom Kippur*, se dice que el destino de cada individuo se sella en aquel día solemne, pero también se añade que el arrepentimiento, el rezo y la caridad (en hebreo, *teshuvá*, *tefilá* y *tsedaká*) pueden anular el decreto divino.

Que la caridad está considerada en el judaísmo como una de las virtudes cardinales de un ser humano está ejemplificado en *La misba* (LP148), donde Eliyahu hanaví lleva a un hombre a Gan Edén, al Jardín del Edén, y le enseña muchas sillas de oro entre las cuales destaca una «que brilla como el sol» y otra a la que le falta una pata. La primera, explica el profeta, es de la mujer de este hombre que había dedicado siete años en repartir sus bienes entre los necesitados en una época de «sequía y carestía» mientras su marido estaba ausente; la otra es la del hombre porque dudó de su mujer y no hizo *mitzvot* como ella, o sea no cumplió los mandamientos divinos, principalmente el de dar limosna a los pobres²⁸. Para enmendarse, «(debes) casar a los huérfanos, hacer tefelimmes, consolar a viudas, y todo hacerlo y darlo de corazón, y entonces alcanzarás el mismo puesto que tu mujer»²⁹, le dice Eliyahu hanaví al marido. La otra cara de la medalla es que el hombre rico y avaro es una especie de monstruo que la tierra arroja de su seno (LP152, *Lo que ni la tierra quiere*).

El sino trocado (LP145) también desarrolla la temática del destino frente al libre albedrío y corrobora la creencia judía en el poder del arrepentimiento. A un *hajam* (en hebreo, sabio) le nace un niño que, según un decreto divino, tendrá siempre un mal sino. Después de varias desgracias y pruebas, algunas sobrenaturales, el muchacho consigue convencer a un asesino descreído que cambie de vida y se convierta en un buen judío. De esta manera, logra cambiar su propia mala suerte y consigue la felicidad. En el judaísmo, hacer que otra persona cumpla el mandamiento de dar limosna tiene mayor mérito que cumplirlo uno mismo. Si aplicamos este concepto a *El sino trocado*, pudiera ser que el mérito del protagonista, al lograr que su prójimo enmiende su conducta, sea superior al de arrepentirse uno mismo. En resumen, tanto en este relato como en el anterior, se le da una solución judía a un tema universal como es el conflicto entre el destino y el libre albedrío.

2.2. La justicia

El concepto de justicia es fundamental en la Ley judía: «La rectitud y la justicia son los dos fundamentos de Tu Trono» dicen los Salmos, refiriéndose al Trono Divino. En el V libro de la *Torah*, *Devarim*, dicen: «La justicia, la justicia profesarás para poder vivir

27 Concepto relacionado con el de la *Torah* como «árbol de vida» (*'etz hayim*, en hebreo). En la tradición judía, se cree que el Ángel de la Muerte no puede quitarle la vida a una persona que está estudiando la *Torah*. En un cuento marroquí de origen talmúdico recogido en Toronto en una versión judeo-árabe, el rey David consigue posponer su muerte mediante el estudio de la Ley. Véase A. Elbaz, *King David Matches Wits With the Angel of Death* (núm. 73), *op. cit.*, p. 143-144.

28 El motivo de la silla en Gan Eden a quien le falta una pata como símbolo de un pecado cometido, se halla también en *Los tres hajamin* (LP69).

29 Larrea, II, p. 236.

y tomar posesión de la Tierra que Dios tu Señor te ha dado»³⁰, o sea que para merecer la Tierra de Israel, los judíos deben abrazar la justicia. Por fin, según *Pirké Abot (Los preceptos de los padres)* 1:18, «Tres cosas sostienen el mundo: la justicia, la verdad y la paz».

2.2.1. El triunfo del humilde y del oprimido sobre el poderoso

Este tema es central en la narrativa judía ya que plasma una vivencia fundamental del judío de la diáspora: minoritario siempre, depende de la justicia ajena y de su rectitud, o las más veces, de su arbitrariedad; el recurso que le queda es su capacidad de triunfar ante la adversidad gracias a su propio ingenio.

Disponemos de once relatos con este tema, el más abundante de la colección. Diez de éstos, LP13 *Los dos hermanos*, LP15 *La cuñada envidiosa*, LP50 *El pobre y el rico*, LP65 *Los enanitos*, LP67 *Los tres regalos del negro*, LP78 *El cumplido de las feás*, LP88 *El cabrero*, LP101 *Los ladrones*, LP102 *El falso testimonio* y LP122 *El castigo de la ambiciosa*, cuentan todos, con algunas variantes, el relato de un hermano pobre y otro rico: en vísperas de la Pascua, o sea *Pessah*, el pobre no tiene dinero para comprar comida; el hermano rico no le ayuda y el pobre se aleja de la casa para encontrar comida o dinero; se encuentra con un viejecito, que puede ser el profeta Elías y éste le ayuda a hacerse rico. En algunas variantes el hombre debe superar tres pruebas distintas en las que muestra su espíritu de compasión y justicia; el hermano rico manda a la criada a darle restos de comida al hermano pobre; la criada descubre que ya no vive en su choza miserable sino en un palacio; la mujer del pobre invita a su familia a su casa y la cuñada envidiosa trata de descubrir el secreto de su riqueza; manda a su propio marido o a sus hijas a pasar las mismas pruebas que el hombre pobre para enriquecerse aún más, pero fracasa/n; la mujer se muere de envidia y de rabia, a menudo con todos sus hijos.

En LP132 *La bolsa hallada*, un rabino sabio logra desbaratar el plan de un hombre rico que pretendía engañar a un pobre.

2.2.2. La veneración de los justos (en hebreo, *tsaddikim*)

Extraña la ausencia de relatos de este género, que son numerosos y muy populares en el repertorio judío del sur de Marruecos³¹. Ésta es una de las diferencias más notables entre las comunidades del sur (árabo, bereber y francohablantes) y las del norte (hispanohablantes) y resulta comprensible, si se considera que el «culto de los santos» está íntimamente relacionado con la creencia árabo-bereber de los *marabouts*, hombres excepcionales que realizan milagros y son venerados como santos. Este caso de sincretismo religioso entre judíos y musulmanes era menos frecuente entre los sefardíes del norte del país, quizá debido a la distancia que mantenían los judíos respecto a sus vecinos musulmanes y a la influencia racionalista del pensamiento de Maimónides que guiaba la vida espiritual de dichas comunidades³².

30 *Jueces* XVI: 20.

31 Véase Haya Bar-Itzhak, “*Saint’s Legend*” as Genre in Jewish Folk Literature, Ph. D. Diss. (en hebreo). The Hebrew University, Jerusalén, 1987.

32 Para más detalles sobre los *marabouts* y el culto de los santos entre los judíos de Marruecos, véase A. Elbaz, *op. cit.*, p. 20-23.

A este propósito, debemos destacar el hecho que, en las antologías de cuentos judíos y no solo sefardíes, abundan los relatos de *hajamim* (sabios) y rabinos que hacen triunfar la justicia. Para los judíos, que han sido y siguen siendo víctima de persecuciones e injusticias, este tema tiene una vivencia y una resonancia muy particulares y, como la vida no les depara la medida de justicia a la que aspiran, es natural que la recreen en relatos ficticios mediante una justicia poética.

2.3. Enseñar un oficio

En *Aprended un oficio* (LP131), el rey presencia una escena extraña en la que un hijo saca el cadáver de su padre de la tumba y lo apalea una vez por día. Cuando le pregunta el rey por qué, el joven le dice que su padre no le enseñó ningún oficio. El rey le da dinero para que pueda aprender un oficio y después le acompaña porque piensa que, si algún día pierde su trono, él también necesitará tener una profesión; y así aprenden los dos a bordar, aunque éste sea tradicionalmente un oficio de mujer³³. Al final resulta que unos bandidos matan al joven y el rey se salva de la muerte gracias a que sabe bordar: le dice a los bandidos que vayan al palacio a vender sus paños bordados y pone un mensaje diciendo que está cautivo de los mismos mercaderes; el príncipe, su hijo, lee el mensaje y libera a su padre. Aunque el motivo del rey que se salva la vida gracias a que ha aprendido a bordar/tejer es un motivo de la narrativa universal, el rencor del hijo y la insistencia en aprender un oficio en este cuento vienen, sin duda, de la amonestación bíblica que una de las obligaciones que tiene un padre hacia su hijo es enseñarle un oficio. Efectivamente, en el *Talmud* dicen que “Un padre está obligado a circuncidar a su hijo, a redimirlo si es el mayor, a enseñarle la *Torah*, a encontrarle una esposa y a enseñarle un oficio... quien no enseña un oficio a su hijo es como si le enseñara a ser un bandido”³⁴.

2.4. El rescate de cautivos

El rescate de cautivos se considera una obligación en la ley judía. Maimónides afirma que es incluso más importante que repartir dinero a los pobres³⁵. En LP116 *Lo más agradable a Dios*, un hombre justo y piadoso le pregunta a Dios cuál será su compañero en el Jardín del Edén y Dios le contesta que un carnicero. Cuando el *tsaddik* trata de averiguar qué méritos tiene ese hombre para merecer tan digno lugar en el Cielo, se entera de que, entre muchas otras cosas, ha rescatado a una niña cautiva y esa acción le vale ya un puesto de honor en el mundo venidero.

33 Esto recuerda el tema romancístico de *Vos labraré un pendón* (MP120/CMPX3), donde la mujer de un hombre gastador salva a su familia de la ruina gracias a que sabe bordar.

34 *Talmud Bavli*, cap. 1, *Kiddushin*, Mesorah Publications, New York, 2001, p. 29a. La traducción es nuestra.

35 En la Edad Media, ciertas comunidades judías, como la de Alejandría, por ejemplo, imponían una tasa especial a sus miembros más pudientes para establecer un fondo destinado al rescate de cautivos. Esta obligación se refleja hoy día en la conducta del Estado de Israel, que se impone el deber moral de hacer todo lo que está en su poder para repatriar a sus prisioneros de guerra y rehenes.

3. Tema de la convivencia/confrontación entre moros, cristianos y judíos

Generalmente estos cuentos pintan al judío de manera positiva (honrado, leal, fiel...) y al no judío de manera negativa (malhonesto, traicionero, mentiroso...). El mundo externo es, a menudo, inquietante y azaroso y está sembrado de peligros y desafíos³⁶. Sin embargo se verá, a la luz del análisis siguiente, que hay diferencias notables en la percepción que el judío tiene del musulmán y del cristiano. Por consiguiente, se estudiarán por separado los cuentos que relatan episodios entre moros y judíos (diez) y entre cristianos y judíos (cuatro).

3.1. Musulmanes y judíos

3.1.1. Judío ayuda al rey

En *El hajam y el rey* (LP5) y *La reina infiel* (LP7), el judío muestra su lealtad hacia el monarca: en el primero, un *hajam* descubre un complot urdido por un moro³⁷ para matar al rey y salva a éste de la muerte; en el segundo, una niña judía le cuenta al rey la infidelidad de la reina. Los textos sagrados recomiendan al judío ser fiel y leal a su soberano y respetar las leyes del país en que vive³⁸. Sin embargo también le advierten que no se acerque demasiado al poder porque éste corrompe³⁹.

3.1.2. Judía engañada por un musulmán

En las sociedades tradicionales, uno de los tabúes más tenaces son las relaciones sexuales con miembros de otra religión. Bajo este aspecto, las comunidades sefardíes del norte de Marruecos, igual que las de Oriente, no son diferentes y se temía que una muchacha judía fuera víctima de seducción por parte de un cristiano o de un musulmán, ya que esto era considerado como una deshonor que recaía sobre todo el círculo familiar.

El traje embrujado (LP17) evoca este temor en el que se entrelazan elementos mágicos: un día de *Kippur*, una mujer se pone un traje embrujado que un moro, enamorado de ella, le vendió a su marido. Se va a casa del moro, sin saber lo que hace y va a ponerse a comer cuando se quita el traje, le vuelve el sentido y huye en una alfombrita mágica llena de libros de oro. Es significativo el que se haya situado la seducción involuntaria de la mujer el día de *Yom Kippur*, la fecha más sagrada del calendario judío. Parecería una admonición inequívoca ante una situación potencialmente peligrosa y hasta trágica.

Asimismo *El falso haján* (LP25), así como *La venganza* (LP74) y *El pretendiente vengativo* (LP98) que son dos variantes del primer cuento, manifiestan los mismos temores: el morito del horno se enamora de la hija de un *hajam* y se hace pasar por

36 Como lo señala R. Haboucha en su estudio de la narrativa sefardí de Oriente, es un mundo en blanco y negro, sin muchos matices. Véase *op. cit.*, p. xxviii.

37 Se utiliza aquí el término 'moro' tal como aparece en los cuentos y sin ninguna intención despectiva o peyorativa. Es la palabra que se utilizaba en Marruecos, tanto por cristianos como judíos, para designar a los árabes o musulmanes.

38 Cf. *Pirke Abot* 3: 2. De la admonición siguiente viene la costumbre de rezar en las sinagogas por el bienestar del gobierno y la clarividencia de sus representantes: «Ruega por el bienestar del gobierno porque, de no temerlo, el hombre se tragaría vivo a su prójimo».

39 *Idem*, 2: 3.

judío; se casa con ella y tienen 3 hijos. Un día, la mujer lo ve rezar como a un musulmán; entonces el *hajam* y su hija le piden ayuda a Dios. En caso de que ocurriera en la realidad una situación remotamente parecida, el judío sabe que dispone de muy pocos recursos legales para defenderse, ya que las autoridades del país defenderán al musulmán y a sus hijos considerados musulmanes⁴⁰. Por lo tanto, el único recurso que le queda es rogar a Dios que le saque de ese trance. En los tres relatos, Dios mismo castiga al seductor y a sus tres hijos de manera espectacular: la casa se derrumba sobre ellos y los mata.

3.1.3. Musulmán delata injustamente a un judío

En *Las tres pruebas del jalifa* (LP140), un moro viene a pedirle el alquiler a un judío la noche de sábado y éste no puede pagarle porque el día de *shabbat* es prohibido usar dinero; entonces el moro le denuncia al jalifa y éste le da al judío tres pruebas imposibles de realizar. El judío supera las pruebas gracias a su devoción; en cada caso, se pone a «meldar» o sea a rezar y Dios le ayuda. Lo que en los cuentos folklóricos de otras tradiciones se consigue mediante objetos que realizan milagros (3 cabellos, 3 pajitas...), en el cuento judío se logra gracias a la piedad religiosa: quien interviene no es un poder mágico, sino el Todopoderoso. O sea que estamos en un mundo de valores específicamente judíos. En este cuento, se destacan varios temas judíos: por un lado, recompensa a quien respeta el *shabbat* y tiene fe en Dios, y por otro lado, vulnerabilidad del judío frente a la hostilidad del mundo no judío y a la arbitrariedad de las autoridades.

La fe del hajam (LP151) es otro relato en el que se opone de manera maniqueísta la traición de un grupo de moros a la honestidad de un sabio judío. Lo que le salva a éste es su fe en el Todopoderoso. La declaración final: «No hay Ley más sagrada que la ley hebrea», pronunciada por un rey musulmán, resulta del todo inverosímil y manifiesta el punto de vista claramente judío de todo el relato. Por fin *Los tres hajamim* (LP69) agudiza la polarización entre musulmanes y judíos al relatar cómo unos moros matan a tres rabinos que no contestan a su saludo porque están rezando y no se debe interrumpir una oración. Mediante la intervención divina se castiga con la muerte a los culpables. Es interesante notar que, en este cuento, Dios manda tres palomitas al rey que no le dejan comer para alertarle que algo grave ha ocurrido. También hace que un espíritu se encarne en el cuerpo virgen de una muchacha virtuosa y sabia y el niño que le nace va a delatar a los culpables ante el rey. Lo que hubieran sido elementos sobrenaturales en un cuento no judío resultan ser señales divinas en el relato sefardí.

En el único cuento de Johá que figura en este repertorio (LP77 *Yohah*), las tensiones moros-judíos se ven bajo un punto de vista humorístico en el que el judío prevalece gracias a su ingenio.

En resumen, la visión del mundo musulmán que surge de estos cuentos, justificada o no, es la de un mundo amenazador y sembrado de peligros, en el que el judío se siente, a menudo, indefenso e impotente.

40 Según la ley coránica, los hijos heredan la religión del padre, mientras que en la ley mosaica heredan la de la madre.

3. 2. Relaciones cristianos y judíos

Los cuatro relatos que dan testimonio de la convivencia o confrontación entre cristianos y judíos son interesantes porque contienen elementos heterogéneos sino contradictorios: a veces amenazadores y siniestros y otras veces de armonía y amistad.

El incircunciso (LP95) y *El resucitado por amor* (LP103) tienen elementos de convivencia positiva. En el primer relato, una mujer judía debe llevar a su criatura al palacio real y una española le propone llevar a su hijo incircunciso en su lugar, para evitar así que maten al niño judío. El palacio del rey cristiano, que representa el poder, se perfila como un lugar hostil, reminisciente de la corte de Faraón, cuando éste ordena la muerte de todos los varones judíos recién nacidos. Aunque el padre de la criatura es ministro del rey, no está inmune de la calumnia ajena, ya que sus propios colegas lo delatan. Quien rehabilita la imagen de este mundo cristiano intrigante y adverso es la figura de la mujer española, generosa y desinteresada y el rey que, al final, castiga con la muerte a los intrigantes. El segundo relato cuenta una historia de amor entre una princesa cristiana y el hijo de un rabino, comparable hasta cierto punto a la de Tristán e Isolde o a la de Romeo y Julieta, salvo que la moraleja es eminentemente judía: la hija del rey se convierte voluntariamente al judaísmo haciendo así posible el amor entre los dos protagonistas. Al final del cuento, Dios resucita al amado que, separado de su esposa, había muerto⁴¹.

El limonero por testigo (LP147) trata del mismo tema (amor de una cristiana por un judío), pero en una vena muy distinta ya que el padre de la muchacha mata al judío que se niega a casarse con su hija porque son de religión diferente. En cambio, *El candelabro robado* (LP130) es la historia burlesca de un judío muy rico pero muy avaro, que roba el candelabro de oro de una iglesia para venderlo y repartir el dinero entre los pobres, cuando oye decir al cura que «El que dé dinero para los pobres, Dios se lo doblará»⁴². Pero, dentro de lo cómico, apunta la amenaza secular del representante de la iglesia: «Y mandó a echar un pregón que si dentro de tres días no aparecía el candelabro de oro, mataría a todos los judíos»⁴³.

En resumen, el judío siente afinidad por los españoles con quien comparte la lengua y ciertas costumbres, pero también desconfía de ellos y abriga cierto temor histórico por el recuerdo de la expulsión. Es conveniente precisar que en los años cincuenta, cuando Larrea Palacín realiza sus encuestas, los sefardíes de la zona norte de Marruecos se hallan en una encrucijada, en un período transitorio de su historia, fruto de cuatro décadas del Protectorado español⁴⁴ y de casi un siglo de educación francesa de la Alliance Israélite Universelle⁴⁵. Es una comunidad que está desgarrada en dos direcciones: por un lado, el

41 En otro cuento, LP81 *El niño y la gitanilla*, que es sin duda de origen andaluz, se introducen algunos elementos judíos, entre los cuales el más notable es la conversión de la gitana salvada por un 'niño' judío: «Y la gitanita fue tres veces a tefilá y se hizo hebrea, y se armaron las bodas» (Larrea, I, p. 243).

42 Larrea, II, p. 172.

43 *Idem*, p. 173.

44 Ante el fracaso del Tratado de Algeciras (7/4/1906), el 30 de marzo de 1912, el sultán Mulay Hafid, asediado en Fes, firmó el Tratado del Protectorado, que otorgó autoridad – aunque no soberanía – a Francia en la zona sur de Marruecos y a España en la zona norte.

45 La primera escuela de la AIU fue establecida en Tetuán en 1860, bajo la iniciativa de Adolphe Crémieux, y fue seguida de más de un centenar de escuelas en todos los países mediterráneos y de Oriente Medio.

peso de la venerable tradición judía y por otro, la corriente de modernidad representada por Francia y España. De allí la actitud ambigua de atracción doblada de recelo frente a los españoles. Esta misma ambigüedad se refleja en la narrativa sefardí y en particular en los cuatro relatos a los que se aludió más arriba.

Cabe añadir que la percepción diferente de los judíos con respecto al musulmán, por un lado, y al cristiano, por otro, también se explica por el alejamiento o la proximidad geográfica de dichas comunidades. Tradicionalmente, en Tetuán y en el resto de la zona norte de Marruecos, los musulmanes vivían en lo que se llamaba la morería o *kaisería* y los judíos obligatoriamente en la judería. Al llegar los españoles, se edificó en 1913 el Ensanche, que constituía la parte europea y moderna de la ciudad, donde se instalaron los españoles y que, poco a poco, empezó a poblarse de judíos ya que, bajo el Protectorado español, no había ley que prohibiera a los judíos morar fuera de la judería. Por primera vez los judíos tuvieron la posibilidad de salir del barrio en el que habían estado confinados durante siglos. Esta proximidad física favoreció y multiplicó los intercambios cotidianos entre judíos y españoles. Por otro lado, los musulmanes siguieron viviendo, en su gran mayoría, en la morería, separados de cristianos y judíos. A esto se añade el hecho de que la lengua vernácula de los sefardíes del norte de Marruecos, contrariamente a los del sur, no era el árabe sino el español y la *haketía*, lo cual no favorecía la comunicación con los musulmanes⁴⁶.

4. El desenlace

Junto al desenlace prototípico de la narrativa universal: “Y se casaron y vivieron felices” o “Y se quedaron todos felices y contentos”, figura en un buen número de cuentos sefardíes, tanto de Oriente como del Magreb, el final formulístico: “Ellos (se) quedaron con bien y nosotros también” o “Y ellos se fueron con bien y nosotros también”. En este desenlace queda plasmado uno de los valores máximos del judaísmo, el concepto de *shalom* o paz. Después del conflicto que constituye la esencia del cuento, se resuelve la tensión en la armonía de todos, de ellos y de nosotros. En el ‘nosotros’ va incluido el que cuenta el relato y los que le escuchan, el narrador y los oyentes, de manera que nadie quede excluido. Esta fórmula tiene su equivalente en el conocido desenlace de los romances sefardíes: «Otro día en la mañana, las ricas bodas se armaran» que, a su vez, pone de relieve otro valor supremo del judaísmo: el de la vida, que prevalece por encima de todo. Este final se sustituye a los desenlaces, a menudo sangrientos, del romancero hispánico: «Otro día en la mañana, la cabeza le cortara» en los que triunfa el código del honor que se lava con la sangre, o sea con la muerte del culpable⁴⁷.

Para concluir, este bosquejo preliminar de la colección de Larrea no hace sino confirmar lo que los estudiosos de la tradición ya saben de sobra: que a través de su

46 Es curioso notar que, entre los sefardíes de la zona norte, se solía designar a los españoles como ‘shajenim’ (en hebreo, vecinos), mientras que a los musulmanes se les decía ‘goyim’ (en hebreo, pueblos) que es una palabra genérica para designar a todo ‘no judío’.

47 Véase Oro Anahory-Librowicz, «Signes d’identité du romancero séphardi» in *Recherches sur la culture des Juifs d’Afrique du nord*, Jérusalem, 1991, p. LXVII.

patrimonio folklórico, cada pueblo o grupo étnico afirma sus valores y su identidad propia, pero también su pertenencia a la gran familia humana.

Aunque dedicamos este estudio a los rasgos judíos de la narrativa sefardí, se podría realizar otro sobre los temas universales que conectan esta tradición a la narrativa universal. Según Élie Wiesel, el único propósito del que cuenta un cuento es contarse a sí mismo. Se podría ampliar este concepto añadiendo que el repertorio narrativo de una comunidad determinada tiene como finalidad contar un cuento colectivo, el de su propio pueblo, reconociendo en éste lo que es universal y lo que es distintivo. Y así es como se puede reconocer el rostro de un hermano, el de quien deja de ser un extraño a partir del momento en que establecemos con él un diálogo, reconociendo lo que nos une y no lo que nos separa sino más bien lo que nos distingue, nuestras propias señas de identidad.

ENTRE LA TRADICIÓN Y LA IMPROVISACIÓN: LA DÉCIMA, UN NUEVO GÉNERO POÉTICO ORAL EN EL MUNDO HISPÁNICO

Maximiano Trapero

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias, España
mtrapero@dfc.ulpgc.es

Resumen

Una estrofa poética hay en el mundo hispánico, sobre todo en el ámbito de Canarias y de Iberoamérica, todavía poco conocida y estudiada, que comparte e integra las dos modalidades de la transmisión de la poesía oral: el de la tradición y el de la improvisación. Esa estrofa es la décima, fijada para la poesía "cultura" por Vicente Espinel a finales del siglo XVI, y que tuvo un proceso de popularización y folclorización desde el siglo XVIII hasta llegar a ser en la actualidad la estrofa preferida de toda la poesía popular de Iberoamérica. Pero por las múltiples funciones que cumple y por la multitud de formas que recibe, de ser una simple (aunque afortunada) estrofa de la literatura del Barroco se ha convertido en un nuevo género de poesía popular.

Menéndez Pidal y la poesía oral «improvisada»

Todos los estudios sobre la poesía oral española de género narrativo y de tipo tradicional están marcados por el magisterio de don Ramón Menéndez Pidal. Este me parece a mí un aserto absolutamente indiscutible, por mucho que después puedan hacerse matizaciones y puedan incluso citarse autores y opiniones que se desarrollaron al margen de la línea del pensamiento del gran filólogo español. Sería del todo imposible resumir en unas pocas líneas ese pensamiento, y del todo fuera de lugar sería pretender hacerlo aquí, en un foro que lo conoce bien. Pero a costa de la simplificación, podría decirse que sobre dos pilares muy firmes levantó Menéndez Pidal el gran edificio de sus estudios sobre la poesía oral española: sobre el carácter «tradicional» de esos cantos y sobre el poder de la memoria en la transmisión de los mismos. Por supuesto que a cada uno de esos pilares le pondría él mismo añadidos y arbotantes con que explicar la enorme complejidad de esa realidad de géneros, subgéneros y manifestaciones diversas que simplificamos con el sintagma de «poesía oral».

Un género poético estaba en España en plena vigencia en el tiempo en que Menéndez Pidal lo tomó como centro de sus reflexiones: el romancero, y desde él extendió su mirada a otros géneros poéticos precedentes, como los cantares de gesta, o paralelos, como la balada europea. Y de ahí que su teoría sobre la poesía narrativa de tipo tradicional interesase no sólo a los estudiosos del romancero, sino a todos los otros géneros poéticos narrativos orales.

Por otro lado, con bastante posterioridad, se desarrolló una llamada «teoría de la oralidad» que ha sido formulada principalmente desde la filología norteamericana y en inglés, y que desconoce las teorías de Menéndez Pidal, de la misma forma que ignora las manifestaciones de poesía (cabría ampliar el género al de literatura) oral españolas, o por mejor decir, pan-hispánicas, por cuanto no son sólo españolas sino hispanoamericanas, y hasta valdría mejor llamarlas iberoamericanas, pues también abarcan a Brasil y a las manifestaciones poéticas en portugués, que en esencia son las mismas que las manifestadas en lengua española; de tal forma que cabe hablar de una literatura oral «iberoamericana», en todo esencialmente unitaria, aunque manifestada en las diversas lenguas de la Península Ibérica y que se extendieron por todos los países de la América de lengua española y portuguesa.

Esa «teoría de la oralidad» tuvo sus pilares en las investigaciones de Milman Parry y Albert B. Lord sobre la poesía épica de los países sur-eslavos, y se desarrolló después con las reflexiones y aportaciones de autores como McLuhan, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan, Foley, etc., que, en su conjunto, manifiestan un cuerpo teórico admirable, original, capaz de explicar las diferencias que identifican a ese «producto» literario hecho con la lengua con que se habla, en contraste a la lengua que nace de la escritura. Pero – lo repetimos – lo ha hecho ignorando el patrimonio poético oral español y sobre manifestaciones literarias que a mí me parecen inferiores en diversidad y en intensidad poética a las que conforman la tradición pan-hispánica.

Pero, a la inversa, también debe decirse que desde el lado de la filología española, portuguesa e iberoamericana en general se han ignorado hasta fechas muy recientes las aportaciones de los autores de esa «teoría de la oralidad». De manera que posiblemente las dos formulaciones teóricas más importantes que se han desarrollado en el mundo occidental sobre la poesía oral se han hecho de manera independiente y sin querer saber la una de la otra. Y lo que es más triste, siguen sin encontrarse. Muy pocas «introducciones», no ya estudios completos, conozco yo que desde el lado de la filología española hayan querido explicar esa teoría de la oralidad y que lo hayan hecho además tratando de ponerla en relación con los estudios realizados sobre la poesía tradicional pan-hispánica. Un autor debe destacarse por encima de todos, por cuanto es un profundo conocedor de ambas tradiciones: Samuel G. Armistead, el único que ha explicado en español con cierto detalle los descubrimientos iniciales de Parry y Lord y el desarrollo de la teoría a la que dieron lugar (Armistead 1996: 15-34).

Todo ello queda dicho desde una visión muy simplificadora, para que sirva de introducción a lo que deseo explicar a continuación. Y con la manifestación expresa por mi parte de que me confieso pidaliano y de que profeso una admiración sin límites a quien ha guiado mis pasos en este campo de la investigación. Y si bien yo he explorado otros campos de la poesía oral no conocidos o no tratados por Menéndez Pidal, mis reflexiones también en ellos han estado siempre sustentadas en las ideas pidalianas, que para mí siguen siendo las

más firmes y las mejor formuladas sobre la poesía oral, lo cual no quiere decir, obviamente, que con ellas pueda explicarse el universo entero de ese complejo de géneros literarios.

En dos únicas ocasiones se acercó Menéndez Pidal al mundo de la poesía épica de la antigua Yugoslavia, y en ambas lo hizo de manera muy de pasada, aunque anunciando su propósito de volver sobre ella de manera más detenida¹. En la primera, en 1961, sin conocer más que indirectamente los estudios de Parry², para establecer las diferencias entre la canción tradicional occidental (cantares de gesta, romances y baladas) y la poesía épica balcánica, llegando a la siguiente conclusión: la canción tradicional occidental está basada en la repetición con variantes («vive en variantes») llegando a ser un «producto» colectivo, mientras que la poesía balcánica está basada en la improvisación («vive en la improvisación») siendo un «producto» poético individual (Menéndez Pidal 1961: 15). En este primer acercamiento, bien fuera por lo desconocido que le era entonces la canción épica yugoslava, bien fuera por la falta de lectura directa de los estudios de Parry, se pone muy de manifiesto la antinomia que para Menéndez Pidal supone la tradición poética occidental de la canción épica sur-eslava. Un romance español, dice Menéndez Pidal, después de seis siglos de vida oral, sigue siendo el mismo romance; por el contrario, una canción servía es distinta en cada recitación; y asegura que la forma de la transmisión de la canción sur-eslava es desconocida en la poesía oral occidental (ibid.: 15); el romance se basa en una recreación de un texto previamente fijado, mientras que la canción sur-eslava se basa en la improvisación; y «los dos términos *tradición oral* e *improvisación* se repelen», concluye Menéndez Pidal (ibid.: 16).

En el segundo acercamiento manifiesta ya desde el título Menéndez Pidal la opinión que tenía de la oposición existente entre los cantos épicos yugoslavos y los occidentales, y que ahora va a formular a partir del fundamental libro *The Singer of Tales* de Albert Lord, publicado unos años antes, en 1960. La posición teórica de Menéndez Pidal se detiene de nuevo en la controversia entre memoria e improvisación como formas alternativas y respectivas del canto occidental y del canto yugoslavo. La suya se decanta de manera contundente en favor de la memoria como esencia del poema oral, y para corroborarlo trae el ejemplo de cómo en los cantares de gesta medievales el poeta confiaba su canto a un juglar, «al cual exigía fidelidad verbal absoluta»; cualquier palabra cambiada era censurable: «*Erró el juglar*, decía el trovador» cuando aquél cambiaba una sola palabra del texto manuscrito; sólo que posteriormente, cuando el juglar dejó de ser un profesional (el cantor de romances, por ejemplo), éste gozó de una gran libertad de memoria (Menéndez Pidal 1965-1966: 204). No valora Menéndez Pidal muy positivamente la improvisación pura, como si fuera algo imposible de existir y un tanto contraria a la consideración del verdadero poeta. Dice Menéndez Pidal: «La creación poética con la improvisación se concibe muy bien entre poetas como los yugoslavos, que principalmente actúan ante un proletariado rural», pero pretender que Homero, cantor ante príncipes y ciudadanos ilustres, fuera también un

1 «Expondré aquí brevemente — dice Menéndez Pidal en su segundo artículo — mi impresión acerca del reciente libro de A. B. Lord, *The Singer of Tales*, 1962, esperando tratar el caso yugoslavo más ampliamente, sin limitarme a esta importante publicación» (1965-1966: 196-197).

2 El propio Menéndez Pidal confiesa que no conoce a Parry «más que de segunda mano», por las referencias que de él y de sus teorías sobre la poesía de Homero y de los cantores épicos yugoslavos hace McMillan (Menéndez Pidal 1961: 15).

improvisador, «no diré [que sea] un despropósito literario [...] diré sólo que es dejarse llevar demasiado por la afición especializada profesada hacia los cantores yugoslavos, tomándolos como modelo universal de poetas orales». Y concluye su reflexión: «¿Por qué poetizar rápidamente?» (ibid.: 201).

De esta actitud de Menéndez Pidal se desprenden varias cuestiones que conviene individualizar:

a) Parece como si Menéndez Pidal menospreciara la improvisación como forma de «poetizar», como si en la improvisación no pudiera haber verdadera poesía³.

b) Parece como si en los mecanismos de la reproducción de un canto oral estimara Menéndez Pidal que la memoria fuese un recurso más «natural» que la improvisación.

c) Con ello parece mostrarse que Menéndez Pidal no sólo no conocía de manera directa el fenómeno del canto épico de los *guslari* balcánicos, sino que desconocía del todo (o no las consideraba aquí) las otras tradiciones hispánicas de improvisación poética⁴.

Una actitud así, en un hombre que conocía tan profundamente la poesía oral de los pueblos de Europa y que había reflexionado con tanto tino sobre la poética en que se basaba, extraña sobremanera desde las alturas que ahora miramos el fenómeno entero de la poesía oral, pero no en el tiempo en que Menéndez Pidal escribió sobre ello. Y en su tiempo, y sobre todo desde España, la poesía llamada «tradicional» no es que lo abarcara todo en el campo de la poesía oral, pero sí que lo encubría todo, lo ensombrecía, tal era la fuerza con que vivía el romancero y las cualidades poéticas e históricas que lo adornaban. Si Menéndez Pidal hubiera vivido en Hispanoamérica hubiera conocido otra realidad y sin duda hubiera formulado sus tesis con unas perspectivas más amplias, pero vivió en España y en la tradición poética española dentro del campo de la oralidad todo se quedaba pequeño al compararse con el romancero. Y cuando Menéndez Pidal fue a América, en Chile, en Perú y en Cuba se dedicó también a recoger romances y no conoció la otra espléndida realidad de poesía improvisada existente en esos países y en todos los otros países del Continente. En ninguno de los relatos de sus viajes americanos he encontrado la más mínima alusión a este tipo de poesía, ni siquiera a la décima. Que desconociera las muestras de poesía popular improvisada existentes en España, puede explicarse por el ámbito tan recluso en que vivían y por el grado de modestia con que se manifestaban, pero no en América, donde la poesía improvisada tenía ya entonces mucha más fuerza que el romancero. Así que ese silencio de Menéndez Pidal sólo puede explicarse desde un efectivo desconocimiento del fenómeno improvisatorio, apoyado por el silencio que desde el ámbito de la investigación y de la literatura escrita existía sobre él, o por una actitud personal de cierta desconsideración hacia él como fenómeno literario.

3 Es muy significativo respecto a la valoración que Menéndez Pidal tenía de la poesía improvisada el siguiente párrafo: «Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al uso; la vemos bajo su complejo de admirable frivolidad. Desde este punto de vista, la improvisación toma como base del poetizar es un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores valencianos o versolaris vascos, capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema» (1965-66: 200).

4 Porque la poesía épica sur-eslava no es, ni mucho menos, pura improvisación; y las manifestaciones de poesía improvisada del mundo hispánico que cita (la de los payadores argentinos, versadores valencianos y versolaris vascos) no son de las mejores que podrían citarse en cuanto a los valores poéticos de que se sirven de ordinario, pero aún así pueden hallarse en ellas extraordinarios valores de verdadera poesía.

Con todo, si bien lo miramos, tampoco es tan sorprendente esa actitud de Menéndez Pidal. Eso ocurrió a principio de la década de los 60, cuando no se había publicado ni una sola línea sobre la poesía improvisada de España, ni siquiera de la de América (y si algo de allí se había publicado lo más probable es que no llegara al conocimiento de Menéndez Pidal), cuando empezaba a darse a conocer en Europa el «descubrimiento» de la poesía épica sureslava... desde el otro lado del Atlántico. Y tampoco es tan sorprendente si consideramos que aún hoy mismo la «academia» entera de España, de América y de Europa, salvo muy contadas excepciones individuales, sigue ignorando la existencia de esa poesía oral improvisada, y que a pesar de contar con una teoría tan bien elaborada, sustentada en tan múltiples y sobresalientes testimonios, sigue apartada de los planes de estudio universitarios y de las ocupaciones ordinarias de la investigación filológica y literaria. Bien sabemos los que aquí estamos que reuniones científicas como esta de Belgrado pueden contarse con los dedos de las manos, y que a ellas asistimos más como personas individuales que como miembros de una colectividad investigadora bien asentada y representada en las aulas universitarias de nuestros respectivos países. ¡Qué de extraño tiene si aún hoy yo tengo que presentar a la décima en un foro como este como un «nuevo» género poético oral!

Entre la reproducción y la improvisación

Pero considerar la improvisación pura o la memoria fidelísima como las dos maneras respectivas y excluyentes en que se manifiestan las tradiciones poéticas orales de la épica del sur de los Balcanes y de la canción occidental europea nos parece que es establecer una antinomia del todo inexistente en el mundo real en que esas tradiciones viven. En la poesía oral popular no se da ninguno de esos dos extremos de manera exclusiva y en estado puro, sino todos los grados intermedios que se quiera considerar, según las tradiciones que se examinen. Un alto grado de re-creación define a la canción épica sur-eslava, pero sobre unos esquemas bien fijados en la tradición, sobre un «esqueleto estable», según lo definió Menéndez Pidal (1965-66: 199). Bien se sabe, por su parte, que en la canción española de tipo tradicional (los romances, el cancionero) opera en primer lugar y como fuerza más poderosa, la memoria, pero sin poder olvidar que en cada una de las actualizaciones de ese canto se producen variantes propias de una iniciativa individual. Existe en la transmisión del poema narrativo tradicional una permanente tensión entre la fidelidad a la memoria del modelo aprendido y las variaciones propias (consustanciales) de la re-creación de ese «texto»⁵. Esas variantes pueden ser de cuatro tipos, según explicó el mismo Menéndez Pidal precisamente en el primero de sus dos estudios que estamos valorando aquí (1961: 18-19):

a) variantes *de expresión*, que son las más frecuentes y características, propias de cada «usuario» en cada recitación, pero que no pasan de esa circunstancia momentánea, pues no se tradicionalizan (o muy raramente lo hacen);

5 «Poema sin texto» llamó Diego Catalán al romance tradicional, y en verdad que eso es, si por texto entendemos una formulación fijada (sea en la escritura, sea en la memoria) e inamovible. De manera análoga, Bertrand Bronson dijo que la balada no era un texto, sino «una entidad fluida soluble en la mente» (cit. por Valenciano 1992: 35).

b) variantes *por descuidos o libertades de la memoria*, tales como la omisión de versos, el trueque en el orden de éstos, las contaminaciones entre varios romances o motivos folclóricos, etc.; éstas variantes sí llegan a tradicionalizarse si son afortunadas;

c) variantes *de retoque*, como son las modificación del sentido de un verso, la adición de versos para explicitar mejor una secuencia, la creación de detalles para hacer más vivo el relato, etc.; suponen estas variaciones un primer «autor» que improvisa, o más bien medita y elabora su retoque, por lo que si esos retoques son afortunados se tradicionalizan; y

d) variantes *de refundición*, que alteran la estructura del relato y producen una versión nueva del poema; suponen un «autor» que no improvisa sino que reelabora el poema; pueden hacerse tradicionales (menos ahora, pero sí en época antigua cuando el romancero vivía entre gentes «cultas», como es el caso de varios romances trovadorescos de Encina, de Lope, etc.).

En el otro extremo, en la poesía más improvisada que pueda concebirse también hay «tradición» y memoria⁶. Tradicional es la forma estrófica en que se improvisa, propia y peculiar de cada lugar; tradición es también el género folclórico con que se canta, y los períodos musicales en que se organiza el poema cantado, y los instrumentos musicales con que se acompaña, y las agrupaciones estructurales de las unidades estróficas; y a la tradición pertenece asimismo el lenguaje formulario que el poeta usa de continuo; hasta su estilo personal está forjado como fruto de una tradición específica. Y a una memoria excepcional debe confiar el bardo o trovador su repertorio de «fórmulas» poéticas, en función de tropo literario, con las que irá tejiendo su particular versión de un canto tradicional. Fundamentales resultan ser estas fórmulas en la épica de los *guslari* serbios, según demostraron Parry y Lord; importantísimas son también en el romancero tradicional español, según han estudiado Ruth H. Webber (1951) y Diego Catalán *et al.* (1984), y muy características lo son también en la décima improvisada de los países hispanoamericanos, aunque este extremo esté aún por estudiar.

Y valga decir que la oposición memoria/improvisación, con las limitaciones que acabamos de señalar, no opera sólo entre la distinción del canto narrativo occidental y la épica popular de los pueblos sueslavos, sino que se da en cualquiera de las tradiciones individuales que se considere, y por supuesto también en la tradición hispánica, como veremos con detenimiento más adelante. Lo cual, en el fondo, fue reconocido por el propio Menéndez Pidal: «La canción oral – dice – tiene fijeza y estabilidad fluidas; admite variantes, no al prototipo fluido, sino variantes entre los muchos cantores: la variante es la fluidez misma» (1965-1966: 205). Aunque es claro que el modelo poético que Menéndez Pidal tenía delante cuando formuló este «poético» aserto fue el del canto «memorial» de la tradición peninsular (español y portugués) y no el del canto épico de la tradición sur-eslava (y menos las múltiples formas de poesía improvisada que existen en el mundo hispanoamericano).

6 Y bien saben todos los poetas repentistas que la memoria es tan importante como el don de la improvisación, y no se cansan de decirlo de continuo.

Un nuevo género de poesía oral desconocida en el mundo hispánico

Poesía «memorial» acabamos de decir, calificativo que debemos también a Armistead (1996: 25), y que nos parece una muy buena denominación para poder distinguir los dos grandes géneros de poesía oral y popular que viven hoy en el mundo hispánico, en cada uno de los cuales opera con las dosis de prioridad que en cada caso particular pueda determinarse la memoria y la innovación, nunca de manera excluyente. Distinción afortunada y del todo necesaria es esa, pues, en efecto, un nuevo género de poesía oral hay que considerar en el panorama general de las tradiciones populares de los pueblos hispánicos, el de la poesía improvisada, hasta hace muy pocos años absolutamente ignorada, no porque no existiera sino porque era del todo desconocida (o desconsiderada). Tan nueva y tan desconocida era que creo debe tenerse como pionero en todo el mundo hispánico el Simposio Internacional que sobre la décima (como una modalidad de poesía improvisada) organizamos en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1992, entiéndase desde un ámbito universitario y con el propósito de analizar científicamente ese fenómeno. ¡En 1992!, ayer mismo. Y tanto que el encargado de pronunciar la conferencia inaugural de ese Simposio, justamente por ser el mejor conocedor del panorama entero de la poesía oral en el mundo hispánico, el sabio Samuel G. Armistead, hubo de declarar a la poesía improvisada como «la cenicienta, la oveja negra, de la literatura oral» (1994: 42).

Mucho se ha andado (corrido diría yo) en ese campo desde aquel tan próximo y tan lejano a la vez 1992. Se han sucedido los simposios, se han convocado congresos aquí y allá, se han organizado festivales de repentismo en todo el mundo y se les ha dado publicidad, se han constituido asociaciones de poetas improvisadores y de estudiosos de ese fenómeno a nivel local, nacional e internacional, etc. Y sobre todo: empieza a contarse con una bibliografía considerable que facilita el conocimiento del fenómeno más allá de su pura presencia: se han publicado las actas de varios de esos simposios y congresos, se han editado bastantes muestras de verdadera poesía improvisada, ya fuera en controversia o en diálogo poético, se han multiplicado de una manera asombrosa las grabaciones en casetes y CD de muestras auténticas de poesía improvisada, han aparecido varios libros de divulgación sobre la décima y sobre la improvisación en general, y han llegado ya al papel impreso algunas investigaciones sobre este fenómeno de mucho calado intelectual (entre otras, Díaz-Pimienta 1998, Garzia, Sarasua y Egaña 2001, y Campo Tejedor 2006). Y como absoluta novedad hay que dar cuenta de las primeras experiencias que se están ensayando en el campo del aprendizaje del verso improvisado, con métodos específicos, en varios lugares (País Vasco, Cuba, Baleares, Murcia, Canarias...), con resultados espectaculares. De tal manera que hoy podemos contemplar un panorama sobre la poesía improvisada en el mundo pan-hispánico (e incluso del mundo occidental) muy distinto del que podíamos ver hace tan sólo 15 años. Hasta asombra pensar cómo una realidad tan diversa y esplendorosa como la que de verdad hay hoy (y había antes) en España, en Portugal y en todos los países iberoamericanos pudo permanecer absolutamente oculta, silenciada en los ámbitos de la filología y de la investigación universitaria. Con razón puede calificarse, por tanto, como «arte nuevo» de la improvisación poética.

El romance y el corrido eran los dos subgéneros que Armistead englobaba dentro del calificativo de «poesía memorial»; aunque yo creo que mejor sería decir el *romancero*

y el *cancionero*, como los dos grandes géneros de la poesía «tradicional» española, puesto que el corrido (mexicano en su origen, pero universal ya) debe considerarse, en nuestra opinión, como un subgénero derivado del romance, como lo son también otros subgéneros poéticos modernos, tales como la habanera cubana, el tango argentino o el vallenato colombiano.

Romancero y *cancionero* han sido los dos géneros «tradicionales» de la poesía popular española, los dos únicos en los que se ha fijado la investigación hispánica e hispanista, sin duda por la calidad literaria intrínseca que tienen, pero también por estar encerrados en ellos las manifestaciones de poesía más persistentes y duraderas de toda la literatura española y no menos por haber sido objeto de estudio de los más eminentes filólogos y punto de reflexión de muchos hombres de alto pensamiento. Y con todo merecimiento, pues el romancero español no tiene parangón entre los grandes *corpora* de la literatura oral conocida en el mundo. Y su importancia es mayor cuando consideramos el hecho de que es una poesía que no ha cesado de vivir nunca, que quizá haya estado latente, oculta a la mirada de los estudiosos, pero viva y pujante en los labios del pueblo hasta el presente. Que se manifestó esplendorosa en los siglos áureos, porque el sentir cortesano gustó de ella y la aplaudió, pero que se mantuvo callada – recogida en su propia modestia – antes y después, y que ha llegado hasta hoy repartida por todos los países de habla hispana.

La poesía improvisada en el mundo hispánico

En otro lugar nos hemos detenido en señalar las regiones y lugares de España en los que existe una verdadera tradición repentística, señalando las características que distinguen a cada una de ellas (Trapero 2002), lo mismo que hicimos con Iberoamérica (López Lemus y Trapero 2001: 179-195).

Por señalar sólo las tradiciones que están verdaderamente asentadas y que permanecen vivas, en España debemos señalar, en primer lugar, el *bertsolarismo*, por la pujanza e importancia sociocultural que tiene en todo el País Vasco, a nosotros nos parece que sin parangón posible en ningún otro territorio conocido (Aulestia 1990, Zavala 1996, Sarasua 2000, Garzia, Sarasua y Egaña 2001). Está también muy vivo el *trovo* en la región de Murcia, y específicamente en la comarca de Cartagena y La Unión (Roca 2000, Bonmattí 2000); sin embargo, está más decaído el *trovo* alpujarreño (Criado 1994, Campo Tejedor 2006), cuando en épocas pasadas tuvo mayor práctica y estuvo más extendido por todas las comarcas de las Alpujarras granadinas y almerienses. Cierta resurgir tiene ahora el *glosat* en Baleares, sobre todo en Mallorca, en donde llegó casi a extinguirse, y en donde en cada isla la improvisación se practica con formas poéticas y musicales diferentes (Sbert 2000, Munar 2004). Nuevo resurgir tiene también el *cante de poetas* de la región del Genil (en la zona de confluencia de las tres provincias andaluzas Málaga, Granada y Córdoba), por el ánimo que le ha dado en los últimos años el Festival de Villanueva de Tapia (Galeote 2005). Casi perdida llegó a estar la tradición de la *regueifa* en Galicia (Blanco 2000), ahora con iniciativas oficiales y particulares para mantenerla y reforzarla. Y el *punto cubano* fue una tradición muy arraigada popularmente en todas las islas del archipiélago canario; a esa etapa le siguió un casi abandono general, quedando

sólo de manera plena en la isla de La Palma (Trapero 1994a); hoy sin embargo hay un claro resurgimiento de la tradición improvisadora canaria y empieza a tener una presencia casi constante en todos los ambientes, tanto en los populares como en los de convocatoria más restringida.

Otras manifestaciones de poesía improvisada hay en otros lugares de España, mucho más limitadas en el espacio y más restringidas en su práctica, como el *cantar a picadillo* en las montañas occidentales de Santander (Christian 1998 y 2000), el *chacarrá* en el Campo de Gibraltar (Ruiz 2000), las cuartetos y ovillejos en Brihueva y otros pueblos de La Alcarria (Caballero 1996), los *corrantes* en las provincias de Lérida y Tarragona, las *albaes* de la huerta valenciana, la *jota* improvisada en el bajo Ebro (Ferré Pavía 2004), etc.

Es por lo que respecta a España, pero también Portugal tiene importantes y hermosas tradiciones de verdadera poesía improvisada, como las que se practican en el norte (los *cantares ao desafio* del Alto Miño) y en el sur (la *décima* y la *cuadra* en el Algarbe) del continente, y en sus dos archipiélagos atlánticos: los *despiques* de Madeira y las *cuadras* y *sextillas* de las islas azorinianas de San Miguel y Terceira (Lima 2000).

En la América hispana puede decirse que la poesía improvisada vive en todo el continente, también en Brasil. Pueden hacerse precisiones distinguidoras respecto a la vitalidad y a la importancia sociológica que tiene en cada país, incluso respecto a las formas de practicarse y a las funciones principales que en cada lugar cumple, pero una unidad superior se impone en todo el continente: la forma estrófica que se usa de manera absolutamente mayoritaria, la *décima*⁷.

La *décima*, un género integrador

A los dos géneros viejos y propiamente «tradicionales» de la poesía popular española, el romancero y el cancionero, ha llegado a sumarse otro: la *décima*, mucho más joven, sin duda, pero que tanto es poesía narrativa como poesía lírica, y que, por tanto, ha llegado a configurarse como el «tercer género» de la literatura pan-hispánica de tipo popular. La *décima* nació – valga recordarlo – como una simple estrofa, como una nueva «rima» (así la bautizó su creador Vicente Espinel), y esa condición fue la que tuvo en sus primeros cultivadores (Lope, Calderón...) y la que ha seguido teniendo en la literatura, vamos a llamarla «cult», escrita. Pero es en el ámbito de la literatura popular y oral en donde la *décima* adquiere la categoría de género literario. Es en la tradición oral en donde la *décima* se convierte en el *tercer género literario* de la poesía popular, en un «género integral»,

7 Sobre la *décima* y la improvisación en América la bibliografía es muchísimo más abundante, tanto en visiones generales como particulares de cada país, como de Chile (Dannemann 2000), de Cuba (Feijóo 1961, Orta Ruiz 1980, Linares Sabio 1994 y 1999, López Lemus 1995, 1997 y 1999, Díaz-Pimienta 1995 y 1998), de Ecuador (Hidalgo 1990), de Venezuela (Salazar 1991, Novo 1999), de Colombia (Peñín 1997), de Puerto Rico (Jiménez de Báez 1964, Córdova Iturregui 1994), de México (Mendoza 1957, Jiménez de Báez 1994, Nava López 1994), de Argentina y Uruguay (Zabala 2000), etc. Aparte hay que mencionar las «actas» de congresos y festivales sobre la *décima* y el verso improvisado celebrados últimamente (Trapero ed. 2004; *La décima popular en Iberoamérica*, 1995; Hernández Menéndez ed. 1999; Novo y Salazar 1999; Trapero, Santana y Márquez 2000). El libro individual más importante sobre el género improvisatorio en *décimas* es el de Díaz-Pimienta (1998). Y sobre la *décima*, en general, como género de poesía popular, los estudios de Clotelle Clarke 1936, Cossío 1944, Pérez Vidal 1965, Armistead 1994, Trapero 1996 y Trapero coord. 2001.

múltiple en sus diversas manifestaciones y que recorre temáticamente el universo entero de la vida del hombre, sea tanto en la esfera individual como colectiva.

En rigor, puede decirse que la décima no desempeña una función verdaderamente nueva en el campo de la poesía popular; ningún género o subgénero poético en que hoy pueda clasificarse una décima estaba antes vacío de expresión poética, ni siquiera en el terreno más novedoso de la poesía improvisada, pues es evidente que antes de nacer la décima ya existía ese género, y, muy posiblemente, los lugares en donde en la actualidad se improvisa en cuartetos o en quintillas o incluso en pareados, etc., sean testimonios más arcaicos del arte universal e intemporal de la improvisación. De todas formas, en el panorama actual de la poesía popular iberoamericana, el papel más sobresaliente que cumple la décima es, sin lugar a dudas, el de ser el metro predilecto de la improvisación. Tan importante ha sido la aportación de la décima a esta modalidad de poesía, que con razón puede decirse que la décima cubre hoy, prácticamente el panorama entero – y desde luego, el que lo hace con la mayor altura poética – de la poesía improvisada del mundo hispánico.

En la otra dimensión, la de la poesía «memorial», la décima ha venido, unas veces, a suplantar los usos que en tiempos antiguos cumplía en cancionero y el romancero, y otras veces ha venido a renovarlos y a reforzarlos. La décima, convertida ya en poesía popular, tanto sirve para expresar un sentimiento personal e íntimo como para narrar cualquier acontecimiento que haya conmovido el interés general. Así, la décima ha venido, por una parte, a sumarse a la tradición de la lírica popular, y a competir, por otra, con el romance, como poesía narrativa.

La décima como poesía narrativa

Por lo que respecta al género narrativo, la décima ha suplantado la función noticiera del romance. Hoy puede decirse que aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, los acontecimientos modernos – digo – en Hispanoamérica y en Canarias, están escritos en décimas, no en romances. El ejemplo más popular que puedo citar es una composición hecha a raíz del *Hundimiento del Valbanera*, un barco que con más de 500 pasajeros, emigrantes con destino a Cuba, se hundió sin dejar rastro, víctima de un huracán, en la travesía entre Santiago y La Habana, en 1919, después de haber salido de Barcelona y de haber hecho escala en varios puertos peninsulares y canarios. El acontecimiento conmovió sobremanera tanto a Cuba como a Canarias, puesto que algunos de los que iban en el barco se salvaron al desembarcar en Santiago y pudieron contar después los detalles de aquella odisea. El relato de la tragedia se puso de inmediato en verso. La composición, en décimas, nació en Cuba; a Canarias la trajeron los emigrantes canarios de retorno. Lo curioso es que, después, en Canarias se hizo otro relato del suceso en verso romance, y que ahora uno y otro viven juntos en la tradición oral, aunque sean las décimas las más extendidas. Así dice la primera estrofa del relato en décimas:

Septiembre, día memorable
de mil nueve diecinueve,

el público hoy se conmueve
en un caso irremediable.
La familias apreciables
de alta y de baja esfera
preguntan por donde quiera
todo el día sin cesar
si se sabe en qué lugar
ha parado el Valbanera.

El ejemplo concreto del *Hundimiento del Valbanera* viene a demostrar que la nueva épica popular, en Hispanoamérica, nace ya en décimas, no en romances. Pero otra dimensión hay del dominio absoluto de la décima en Hispanoamérica que resulta más llamativo, el de la conversión en décimas de relatos que nacieron y vivieron antes en metro romance. Los ejemplos que podría traer aquí en apoyo de este hecho son innumerables, pero citaré sólo uno, el de la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia, ya comentado en otro lugar (Trapero 1996: 56-58). En efecto, hay constancia de que entre los libros e impresos que llegaron a América iban muchas «resmas» con la historia de Carlomagno y la portentosa batalla entre Fierabrás y Oliveros y que una vez allí se extendió «como mancha de aceite» por todo el continente, como tan expresivamente dijo el mexicano Vicente Mendoza. Pero aquel romance de pliego carolingio ya no vive en forma de romance, sino que se ha transformado en un relato en décimas, y además en forma de «glosa», según ha podido recogerse en la tradición oral de Argentina, Chile, Colombia, Venezuela, Puerto Rico, Cuba, México y Brasil. Así dice una décima glosada de Puerto Rico:

Oliveros malherido
se fue donde Carlomagno:
– Yo quisiera ser armado
y pelear con mi enemigo.
En Mamionda lo he sentido
con miles provocaciones,
y ya que tú no respondes
yo le voy a responder:
que hasta morir o vencer
toda la vida anda el hombre.

La décima como poesía lírica

Más parcelas cubre la décima como género lírico. En este terreno, la décima no ha suplantado a los otros metros (la cuarteta sigue siendo la estrofa predominante de la canción lírica), pero convive con ellos en plenitud de uso y de funciones. Las interferencias y las mixturaciones entre la lírica tradicional y el nuevo metro de la décima son, en este caso, más que casos innumerables, una verdadera constante. Lo son, en primer lugar, los casos en que una copla (una cuarteta) tradicional se desarrolla y se transforma en décima, y lo hace de manera tan armónica que pareciera que nació siendo ya décima, como ésta recogida en Canarias:

*No hay mal que por bien no venga
ni bien que su mal no traiga,
edificio que no caiga
ni cosa que fin no tenga.*
No hay nada que se mantenga
con el paso de los años
y hasta los mismos engaños
dejan paso a la verdad
para ver con claridad
los tremendos desengaños.

Pero es más importante la constante de la creación de nuevas décimas sobre el campo temático – amplísimo, totalizador – de la lírica tradicional. Cualquiera que sea el *Decimario* local, regional o nacional que tomemos como fuente, cuando éste sea bien representativo de la tradición popular del lugar, encontraremos en él incontables y «ejemplares» ejemplos para cada caso.

La décima cubre ya por completo el campo universalizador de la lírica popular. Tanto sirve para la declaración y expresión del amor más gozoso, como para el lamento más dolorido:

Amor gozoso

Yo me atrevo a ser pintor
y pintarte una azucena;
pintarte la luna llena
y el resplandeciente sol.
También te pinto una flor
en manos de un jardinero,
y te pinto el mundo entero
sin nada que ponderar:
pero no podré pintar,
mi niña, lo que te quiero.
(Tradicional de Canarias)

Amor dolorido

Yo no canto para naide
ni naide me ponga asunto,
yo canto para un difunto
que anda penando en el aire.
Yo canto por un desaire
que me ha dado una mujer:
ella me empezó a querer
y luego se arrepintió:
las penas que me dejó
¡qué malas son de tener!
(Tradicional de Canarias)

Sirve igualmente tanto para la expresión seria y sentenciosa, como para la expresión jocosa y festiva:

Lírica sentenciosa

Si la experiencia viniera
junto con uno a este mundo
ni por un solo segundo
la indecisión existiera.
Entonces la vida fuera
una gloria, una fortuna;
pero es tan inoportuna
que siempre se está ocultando
y al fin se aparece cuando
ya no hace falta ninguna.
(Tradicional de Cuba)

Lírica festiva

Sale el niño de la escuela
y apenas pone su nombre:
– Papá, cuando yo sea un hombre
me casaré con mi abuela.
– Hijo, tú no consideras
que eso es una tiranía,
que resulta villanía
casarte tú con mi madre.
– ¡Y siendo tú mi padre
te casaste con la mía!
(Trad. de Cuba, rec. en Canarias)

En décimas se manifiesta también la función lúdica del lenguaje y en décimas se expresan modernamente las historias de animales y las razones disparatadas:

Al derecho y al revés

Vivo no jardim brilhante
vivo no brilhante jardim
és constante e nã tens fim
nã tens fim e és constante.
Eras dos cantores amante
eras amante dos cantores
da atenção era os primores
os primores da atenção era
as flores na primavera
na primavera as flores.
(Trad. del Alentejo, Portugal)

De animales y disparates

Yo he visto un cangrejo arando,
un zorro tocando un pito,
muerto de risa un mosquito
al ver un burro estudiando.
Un buey viejo regañando
a una ternerita flaca
sentada en una butaca
que de risa estaba muerta
al ver una chiva tuerta
remendándose una hamaca.
(Original de Cuba, rec. en Canarias)

En décimas se hacen, asimismo, adivinanzas, tanto sea en una sola décima o, lo que es más llamativo, en serie y hasta en «glosa», como la siguiente, recogida en la tradición de Canarias, pero que es originaria de Cuba (la solución: el huevo):

*No soy sangrado ni vivo,
ni muerto ni amortajado,
ni estoy vivo ni estoy muerto,
ni despierto ni dormido.*

1

En el estado que yo
son pocos los que se encuentran,
que me pusieron en venta
y a mí nadie me compró.
Un caballero salió
a venderme en el partido,
a mí nadie me ha querido
mirándome en este estado,
en sangre todo bañado
sin ser sangrado ni herido.

3

Ojos tengo y nada veo,
oídos y nada entiendo
y por ser fatal mi suerte
ni yo mismo me comprendo.
Vivo por estar viviendo,
sólo por andar a diestro,
mas la vida es el abierto
que estoy en mi propia caja
cubierto con una mortaja,
ni estoy vivo ni estoy muerto.

2

Yo no sé lo que es vivir
siendo hijo de la muerte
y por ser fatal mi suerte
me hallo dispuesto a morir.
Porque de tanto sufrir
hoy me veo en este estado,
en un lugar estrechado,
de un blanco paño vestido,
ni despierto ni dormido,
ni muerto ni amortajado.

4

Yo no puedo estar sentado
ni tampoco caminar,
pero no me han de encontrar
caído ni levantado,
de rodillas ni acostado,
ni alegre ni entristecido.
Todo el que me preste oído
todas las señas le doy:
les advierto que no estoy
ni despierto ni dormido.

En la función de glosa, la décima ha alcanzado la máxima extensión y las mayores alturas poéticas, hasta el punto que decir «glosa» en la literatura popular de muchos países hispanos (México, Venezuela, Colombia, Puerto Rico..., incluso en el Alentejo de Portugal) es lo mismo que decir cuarteta glosada en cuatro décimas. En fin, la décima se ha convertido en género epistolar, en prólogo laudatorio, en epílogo conclusivo y en glosa de cuanto merecía glosarse. Una última función he descubierto recientemente de la décima, totalmente desconocida para mí hasta entonces, la de servir como planto funerario, sustituyendo en esto a las endechas medievales.

Naturalmente que no se usa por igual la décima en unas y en otras manifestaciones, como tampoco lo hacen los otros géneros y subgéneros de poesía popular. Creo que sigue siendo el de la lírica festiva (sea en sus muy diversas manifestaciones de sátira, burla, demostración del ingenio o simple jocosidad) el terreno en el que la décima predomina, tal cual, desde un principio, la catalogó Lope de Vega.

Función intermedia entre lo narrativo y lo lírico puede considerarse una serie de composiciones en décimas, de muy amplia difusión en la tradición oral, que representan una controversia entre contrarios, como las que entablan los números cuatro y tres, el talento y el dinero, el trigo y el dinero, las estaciones del año o los colores⁸.

La función fundamental de la décima como «canto a lo divino»

La expresión «canto a lo divino» tiene en Hispanoamérica una significación muy precisa. No es general, pero sigue estando muy viva en países como Chile, Colombia y Venezuela, y hasta se oye también en Puerto Rico, Argentina y México; y contrasta con su ausencia total en Cuba. El canto «a lo divino» se refiere a toda expresión musical basada en textos de temática religiosa; naturalmente no siempre ni necesariamente en décimas, pero sí predominantemente. La expresión contraria no es exactamente «a lo humano», que también existe, pero que tiene una restricción semántica, referida sólo a la temática amorosa. Lo que se opone a la modalidad del canto «a lo divino» es un complejo de cantos y de temáticas muy diversas que en cada país se expresa de varias formas, como canto «a lo humano», «por historia», «por geografía», «por literatura», «en contrapunto» o, específicamente en Chile, «a lo poeta».

8 Incluso, si bien no en la integridad de sus textos, la décima está presente también en el teatro folclórico hispanoamericano (también en el canario), pudiéndose citar como ejemplos más sobresalientes las *Posadas* y *Pastorelas* de México, las representaciones de *Moros y Cristianos* de Chile, ciertos autos de Navidad (tanto de pastores como de Reyes) de Canarias, etc. Un caso muy llamativo concerniente a este tema quiero comentar. En Cuba se había perdido la tradición de los autos de Navidad, siendo seguro que en siglos pasados también existió. Pues en la Navidad de 1997, posiblemente como acto preparatorio de la próxima visita que habría de hacer el Papa a la isla caribeña, el Obispo de La Habana quiso reinstaurar aquella vieja y hermosa costumbre. Para ello pensaron en un texto nuevo, aunque debiera estar impregnado de tradición. Y encargaron el texto a Alexis Díaz-Pimienta. La elección no pudo ser más acertada: Alexis nunca había visto autos de Navidad, pero se inspiró en las *pastorelas* mexicanas y su genio hizo lo demás. Su *Pastorela de la Habana Vieja*, representada con muchísimo éxito y, lo que es más importante, con asentimiento mayoritario y entusiasta en múltiples lugares de la capital, viene a restaurar un espíritu de tradición vieja perfectamente tamizado por problemas, personajes y situaciones modernas. Y la pastorela cubana se hizo, naturalmente, en décimas.

Pues papel fundamental ha tenido la décima en Hispanoamérica en la propagación de la religión y en la formación de un devocionario popular. Bien se sabe que, en un principio, fue práctica evangelizadora de los misioneros españoles, pero con el tiempo se ha configurado en tradición auténticamente popular, en la que los autores y «actores» no son ya los «ministros de la Iglesia», sino los feligreses, es decir, el pueblo llano y entero. La temática del «canto a lo divino» es variadísima, pues tanto abarca los relatos sobre hechos y personajes del Antiguo Testamento, propiamente «bíblicos» (la creación del mundo, la creación del primer hombre, el pecado original, Caín y Abel, la historia de Moisés y la salida del pueblo judío de Egipto...) como los hechos del Nuevo Testamento (toda la vida de Cristo y los «hechos» todos de los Apóstoles). Pero además, un conjunto incontable de composiciones que forman lo que podríamos llamar «el devocionario» en que se integran los cantos dedicados a las Vírgenes de advocación local o nacional (la de Guadalupe, la del Carmen, la Candelaria...); a los santos, a determinadas celebraciones muy arraigadas en el calendario festivo (la Cruz de mayo, la Navidad, la Pasión...), a la devoción por las almas del Purgatorio y la advertencia del Juicio Final; en fin, a las prácticas religiosas de los Mandamientos y de la tradición eclesiástica⁹. Finalmente, también suelen considerarse «a lo divino» composiciones en décimas de carácter sentencioso y moral, referidas, por ejemplo, a la brevedad de la vida, al poder igualatorio de la muerte, etc., en las que siempre hay un componente religioso que advierte de una vida eterna conforme a la práctica de la virtud en esta vida terrenal, tal como la siguiente décima que forma parte de una serie con pie fijo, recogida en la tradición de Canarias:

¿Para qué quieres, mujer,
esa pompa, esa grandeza
si cuando menos lo piensas
la vida vas a perder?
¿Para qué quieres, mujer,
esa riqueza elevada,
esa casa dibujada
y orgullosa en el vestir,

9 Incluso, si bien no en la integridad de sus textos, la décima está presente también en el teatro folclórico hispanoamericano (también en el canario), pudiéndose citar como ejemplos más sobresalientes las *Posadas* y *Pastorelas* de México, las representaciones de *Moros y Cristianos* de Chile, ciertos autos de Navidad (tanto de pastores como de Reyes) de Canarias, etc. Un caso muy llamativo concerniente a este tema quiero comentar. En Cuba se había perdido la tradición de los autos de Navidad, siendo seguro que en siglos pasados también existió. Pues en la Navidad de 1997, posiblemente como acto preparatorio de la próxima visita que habría de hacer el Papa a la isla caribeña, el Obispo de La Habana quiso reinstaurar aquella vieja y hermosa costumbre. Para ello pensaron en un texto nuevo, aunque debiera estar impregnado de tradición. Y encargaron el texto a Alexis Díaz-Pimentel. La elección no pudo ser más acertada: Alexis nunca había visto autos de Navidad, pero se inspiró en las *pastorelas* mexicanas y su genio hizo lo demás. Su *Pastorela de la Habana Vieja*, representada con muchísimo éxito y, lo que es más importante, con asentimiento mayoritario y entusiasta en múltiples lugares de la capital, viene a restaurar un espíritu de tradición vieja perfectamente tamizado por problemas, personajes y situaciones modernas. Y la pastorela cubana se hizo, naturalmente, en décimas.

Un caso «gráfico» puede ilustrar la entraña en que, desde antiguo, vive la décima en el devocionario popular de México. En el Estadio de Michoacán, en el hall del Hotel Villa Montaña, de Morelia, existe un gran retablo que representa a un sacerdote en el momento de alzar, con un monaguillo tocando las campanillas; arriba la Sta. Trinidad, y en los lados, abajo, cuatro orlas, dos a cada lado, con sendas décimas, sobre el 'tema' de la devoción a la misa y el cumplimiento que todo cristiano debe a los Mandamientos de Dios y de la Iglesia.

si te vas a convertir
en polvo, ceniza y nada?

El caso más extraordinario que conozco relativo a la presencia de las décimas en el canto «a lo divino» es el de Chile. Allí, un sacerdote llamado Miguel Jordá ha publicado más de una docena de libros en los que la Biblia entera, el Evangelio, el Catecismo, la historia de la Iglesia, las devociones locales, la visita del Papa a Chile, etc. están puestos en décimas. Muchas de esas décimas son originales del propio Padre Jordá, pero otras son populares, anónimas, algunas tradicionales, sabidas, recitadas y cantadas por todos. «En estos últimos años – leemos en uno de esos libros – nuestros cantores populares han ido entregando este tesoro escondido que guardaban celosamente en su memoria y en sus cuadernos y hoy podemos constatar con sorpresa que lo que ellos cantan, en conjunto, es todo lo que aparece en la Biblia. O sea, ellos son portadores de una «Biblia Popular», de la Palabra de Dios encarnada en los moldes de nuestra cultura» (Jordá 1979: 706). Los libros del Padre Jordá han tenido tanto éxito y están teniendo tal difusión, que podrá ocurrir que dentro de poco la religión en Chile se estudie en verso y que los niños aprendan el catecismo en décimas, igual que hicieron hace cinco siglos los primeros convertidos indígenas.

La décima improvisada, un nuevo estilo poético

Posiblemente, nunca antes en la historia de la literatura en lengua española – si consideramos el conjunto de los pueblos hispanos – una estrofa ha servido para tanto y ha sido utilizada por tantos; ni siquiera el romance y la cuarteta, aunque haya que decir que esta su formidable dimensión no se corresponde con el registro escrito, sino con su naturaleza oral. La décima se ha convertido en cúmulo, suma y complejo en que cabe el universo entero de la poesía popular; y lo que es más importante, abierto hasta lo inverosímil de la creación individual, tanto sea en las anchas aunque limitadas posibilidades de las variantes de la tradición, cuanto más en el océano sin límites de la poesía improvisada.

Es cierto que las interferencias entre los géneros tradicionales viejos y la décima son muchas, y éste es un asunto que merece estudios largos y detenidos; y es cierto también que los «préstamos» tomados por la décima del romancero y del cancionero son innumerables, tanto en el nivel más abstracto de la temática y de la ideología puestas «en verso», como del nivel más concreto, del propio lenguaje.

Tanto es oral el romancero como la décima improvisada, pero representantes ambos de muy distintos lenguajes y «estilos» orales. Cualquiera que ponga un poco de atención podrá advertirlo. Por ejemplo, al oír, por una parte, el romance de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* de labios de un canario de La Gomera y, por otra, las décimas improvisadas por los cubanos Naborí y Valiente en su famosa controversia de Campo Armada (Naborí y Valiente 1997). En el romance gomero nos encontraremos con un tipo de lenguaje rancio, representativo de una cultura arcaica, cuyos contenidos (históricos, literarios, semánticos, etc.) aparecen expresados generalmente en clave y que, por tanto, deben ser descifrados. Presenta la expresión un fuerte carácter formulaico, y el texto

se organiza en un plano de estructura dramatizada, con intervención directa de sus personajes y un rápido estilo narrativo; y sin embargo, aparenta ser un lenguaje «natural», popular. Este último aspecto es uno de los más llamativos, hasta el punto que ha servido para caracterizarlo como tal género literario, inconfundible. En efecto, el romancero es la «voz de todo un pueblo», y por tanto debe ser expresado con la misma lengua que el pueblo usa de continuo, hecha tradición, es decir, norma colectiva. El lenguaje del romancero pesa, tiene carga semántica acumulada, filosofía vital de generaciones y de culturas sucesivas; por eso tiene tal poder. Por el contrario, en las décimas de Naborí y Valiente, lo que encontramos es un lenguaje «hecho con literatura», lleno de eso que llamamos «recursos literarios», es decir, de artificios artísticos; lenguaje con predominio de la función poética, más para evocar que para referir, y, por tanto, más cerca de la lírica que de la narrativa. Abundan los términos neológicos, las novedades expresivas, como fruto del genio individual. Este carácter de lenguaje nuevo, renovador, es sobresaliente en la décima, lo que justamente hace que la «improvisación» se convierta en poesía, es decir, en expresión artística original de un sentimiento universal.

En cuanto al lenguaje poético se refiere, y aunque parezca contradictorio, la décima memorial está más cerca del lenguaje de la poesía tradicional que de la poética de la décima puramente improvisada. Sin embargo, la «poética» de ésta está más cercana (porque las reproduce) de la estética, de la métrica y de la poética de la poesía del Barroco y del Romanticismo – la que, generalizando, se considera «clásica», además, naturalmente de la tradicional – que de la poética moderna. Por eso los poetas actuales de tendencia, vamos a llamarla «modernista», se sienten tan alejados de la décima. Y justamente por la fijeza de la estructura métrica de la décima, se sienten tan cercanos a ella los de gusto popular. Y no es sólo el verso, la rima y la métrica fija; son también los aspectos musicales de la expresión, los que le hace ser más voz para oír que letra para leer; y es también el predominio de los temas «clásicos» desde el punto de vista, además, de los clásicos.

Período «aédico» de la décima

Menéndez Pidal (1968: II, 16-19 y 199-202) distinguió dos momentos fundamentales en la vida del romancero oral: el período *aédico* (centrado básicamente en los siglos XV y XVI), en el que nació la mayor parte – o al menos el núcleo más representativo – de los romances que luego se convertirían en tradicionales, y el período *rapsódico*, posterior, en el que los romances se fueron recreando al gusto de los tiempos y de los hombres que los repetían¹⁰. Estos dos períodos podrían aplicarse a todos los tipos de poesía popular. Bien es verdad que no hay un único momento *aédico*, sino muchos, todos, pues siempre están naciendo nuevos textos que se incorporan al gran río de la tradición; y que tampoco los momentos *aédico* y *rapsódico* se dan de manera sucesiva, pura e independiente, pues es lo común que convivan y se mezclen en un mismo tiempo: la poesía nace y empieza a vivir en la tradición.

10 «El romancero tradicional — dice Menéndez Pidal refiriéndose a las fechas en que esto escribía — está en una época de mera conservación, carece de creatividad, siendo rarísimo el caso de un romance o corrido nuevo que llegue a tradicionalizarse» (1965-66: 198).

Pues así como el romancero tuvo su tiempo *aédico* principal en los finales de la Edad Media y en el pleno Renacimiento, y el cancionero que hoy vive en la tradición popular lo tuvo un poco más tardío, desde finales del siglo XVI, el género de la décima popular está ahora en pleno período *aédico*, en el momento de su creación, constituyéndose como género poético con características propias, diferenciales, al lado de los otros géneros poéticos populares, pero éstos ya en estado decadente (el romancero casi moribundo), mientras la décima improvisada nace pujante, con la fuerza de todo nuevo ser, y con tan grande caudal que hasta nos parece imposible encauzarlo todo y conocer sus múltiples cursos.

Como Martín Fierro, todo poeta repentista puede decir con él, que si se pone a cantar no tiene cuándo acabar: «las coplas le van brotando/como agua de manantial».

Los estudiosos que siguieron en la línea iniciada por Parry y Lord sobre los cantos épicos de los países balcánicos nos han venido descubriendo un mundo cada vez más amplio de manifestaciones de poesía improvisada, insertadas plenamente en las tradicionales populares, vivas y funcionales, de otros ambientes culturales y de otros pueblos muy ajenos a los sur-eslavos: en las islas Fidji, en Turquía, en Chipre, en Grecia, en Creta, en el país de Gales, en Rusia, en Japón, en África (entre los beduinos del Sahara meridional y entre los bereberes del Alto Atlas)... Y se demostró que la figura de los *guslari* de los países balcánicos no eran milagrosas pervivencias de un pasado remoto, sino que figuras paralelas a los bardos eslavos (y comparables al mitificado *guslar* de Montenegro, Avdo Mededovic) podían encontrarse, por ejemplo, entre los *bertsolariak* vascos, entre los *dengbej* kurdos, entre los *pytaris* chipriotas, entre los *rimadores* cretenses, entre los *payadores* argentinos y chilenos, entre los *galeronistas* venezolanos, entre los *decimistas* cubanos o mexicanos o entre los *repentistas* de cualquier país iberoamericano. Ya lo advirtió José Martí a finales del siglo XIX, él que tan bien conocía la tradición repentística de su país, Cuba, y de toda Hispanoamérica: «¿A qué leer hoy a Homero en griego cuando anda vivo, con la guitarra al hombro, por el desierto americano?» (cit. Feijóo 1984: II, 55). La dimensión poética que la décima improvisada tiene en la actualidad en América, más aún, la importancia de la función social y cultural que la décima cumple en los pueblos de América es tan formidable que, posiblemente, no tenga parangón en ninguna otra parte del mundo. Y esa es una realidad a la vista de quien quiera verla. Una realidad que tiene su fundamento en una estrofa de diez versos llamada décima.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMISTEAD, Samuel G. (1994): «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 41-69.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1996): «Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima», en TRAPERO, *El libro de la décima*, 15-34.
- AULESTIA, Gorka (1990): *Bertsolarismo*, Bizkaixo, Foru Aldundia.
- BLANCO, Domingo (2000): «La poesía oral improvisada en Galicia: las *regueifas*», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed. 2000), 339-352.
- BONMATTÍ LIMORTE, Casimiro (2000): «El trovo del Campo de Cartagena (Murcia)», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 371-392.
- CABALLERO BARRIOPEDRO, Jesús (1996): *¡Buen pie para una cuarteta! (Historias de*

- Brihue*), Madrid: Compañía Literaria.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del (2006): *Trovadores de repente*. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de La Alpujarra. Salamanca: Diputación Provincial/ Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril.
- CATALÁN, Diego (con la colaboración de J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano y Sandra Robertson (1984): *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico. Teoría General*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal.
- CARRIZO, Juan Alfonso (2002): *Cantares hispanoamericanos* (intr. y revisión de Olga Fernández Latour de Botas). Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- CLOTELLE CLARKE, Doroty C. (1936): «Sobre la espinela», *Revista de Filología Española*, XXIII, 293-304.
- CÓRDOVA ITURREGUI, Félix (1994): «Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 73-85.
- COSSIO, José María de (1944): «La décima antes de Espinel», *Revista de Filología Española*, XXVIII, 428-454.
- CRIDO, José (1994): «La décima popular en La Alpujarra», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 201-216.
- CHRISTIAN, Williams A. (2000): «Verso improvisado en las montañas occidentales de Cantabria», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 405-418.
- CHRISTIAN, William A. (1998): *Trovas y comparsas del Alto Nansa*, Santander, Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria.
- DANNEMANN, Manuel (2000): «Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 39-50.
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis (1998): *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (prólogo de Maximiano Trapero). Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa.
- ESPINEL, Vicente (1980): *Diversas rimas* (ed. e introducción de Alberto Navarro González y Pilar Navarro Velasco). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FEIJÓO, Samuel (1961): *La décima popular*. La Habana: Biblioteca del Capitolio Nacional.
- GALEOTE, Manuel (2005): «*El Carpintero*», un maestro andaluz de la poesía improvisada. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- GARZIA, Joxerra, Jon SARASUA y Andoni EGAÑA (2001): *El arte del bertsolarismo: Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Euskal Herriko Bertsosale Elkarte/Bertsolari Liburuak.
- HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed.) (1999): *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima)*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- HIDALGO, Laura (1990): *Décimas esmeraldeñas*. Madrid: Visor.
- INDIO NABORÍ [Jesús Orta Ruiz] y Ángel VALIENTE (1997): *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado* (edición y prólogo de Maximiano Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1964): *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 87-109.
- JORDÁ, Miguel (1978): *La Biblia del pueblo*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.

- JORDÁ, Miguel (1979): *Puebla en Décimas*. Santiago de Chile: Conferencia Episcopal de Chile.
- La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II festival iberoamericano de la décima)*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- LIMA, Paulo (2000): «O estado da decima no sul de Portugal e sua contribuição para a historia oral», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 215-226.
- LINARES SABIO, María Teresa (1994): «Funciones y realizaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba», en TRAPERO, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 111-132.
- LINARES SABIO, María Teresa (1999): «Hipótesis sobre el origen de las tonadas de punto cubano», en HERNÁNDEZ MENÉNDEZ (ed), 159-166.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1995): *La décima. Panorama breve de la décima cubana*, La Habana, Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1997): *Décima e identidad (siglos XVIII y XIX)*. La Habana: Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1999): *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio y Maximiano TRAPERO (2001): «Geografía actual de la décima», en TRAPERO coord. 2001: 179-195.
- LORD, Albert Bates (2000): *The Singer of Tales* (con un CD que recoge versiones auténticas de sus grabaciones de campo). Harvard University Press. Edición de Stephen Mitchell y Gregory Nay.
- MENDOZA, Vicente T. (1957): *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1961): «Sobre las variantes del código V4 de Venecia», *Cultura Neolatina*, XXI, 11-19.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1965-6): «Los cantores épicos yugoslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31, 195-225.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968, 2ª ed.): *Romancero Hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa Calpe (2 vols.).
- NAVA LÓPEZ, E. Fernando (1994): «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 289-309.
- NOVO, M. Teresa y Rafael SALAZAR (ed.) (1999): *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Fundación Tradiciones Caraqueñas.
- NOVO, Teresa (1999): «Antecedentes de la décima hispana y su expansión por América», en M.T. Novo y R. Salazar (ed.), 11-48.
- MUNAR, Felip (2004): «La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià: Un reto de futuro», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donostia-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 257-263.
- ORTA RUIZ, Jesús [*Indio Naborí*] (1980): *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.
- PEÑÍN, José (1997): *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, CONAC.
- PÉREZ VIDAL, José (1965): «La décima popular», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI, 314-341.
- ROCA, Ángel (2000²): *Historia del trovo (1865-1975)*. Cartagena-La Unión [e.a.].

- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2000): «Poesía e improvisación en el folclore de Gibraltar (Cádiz)», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 457-472.
- SALAZAR, Rafael (1991): *La décima musical en Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- SARASUA, Jon (2000): «El bertsolarismo vasco», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 473-480.
- SBERT, Miquel (2000): «La poesía improvisada en Baleares: *Els glosadors*», en TRAPERO, SANTANA y Carmen MÁRQUEZ (ed.), 481-492.
- SEIBEL, Beatriz (1988): *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, Biblioteca de Cultura Popular.
- SOKOLOVA, Larisa V. y Rafael GUZMÁN TIRADO (2004): *El folclore de los pueblos eslavos*. Universidad de Granada.
- SUBERO, Efraín (1991): *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Ed.
- TRAPERO, Maximiano (1994a): «El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias», en *Trapero* (ed.) *La décima popular en la tradición hispánica*, 141-174.
- TRAPERO, Maximiano (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas/Cabildo Insular de G.C./Unelco.
- TRAPERO, Maximiano (2002): «La poesía improvisada y cantada en España», en *La palabra: Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 95-120.
- TRAPERO, Maximiano (coord.) (2001): *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (ed.) (1994): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del simposio internacional sobre la décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas/Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES (ed.) (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y ACADE.
- VALENCIANO, Ana (1992): *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig* (ed. B. Garza Cuarón e Y. Jiménez de Báez). México: El Colegio de México, 33-40.
- WEBBER, Ruth H. (1951): *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*. Berkeley-Los Ángeles: University of California Press.
- ZABALA, Abel (2000): «Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 273-288.
- ZAVALA, Antonio (1996): «Bosquejo de historia del bersolarismo» y «El bersolarismo», en *Auspoaren auspoa I*, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa Argitaldaria, 109-254 y 255-282, respectivamente.

PRESENTATION FORMULAS IN SOUTH SLAVIC SONG

David F. Elmer

Harvard University
delmer@fas.harvard.edu

Abstract

In the field of Classical studies, new perspectives on the nature and structure of the Homeric text have been opened up by the technique of discourse analysis, especially as practiced by Egbert Bakker (see especially Poetry in Speech, 1997). Bakker's analyses draw attention to the decisive role of performance; the key to his approach is an understanding of the linguistic means employed by the performer to mediate between his consciousness and that of his audience.

This paper explores the broader consequences of Bakker's work by analyzing specific techniques for managing narrative progress in the epic discourse of South Slavic singers. I pay particular attention to moments that place extra demands on the consciousness or attention of the audience: for example, the appearance of new characters not prepared for by the preceding narration, or spatial movement from one place to another. Such moments of discontinuity have an inherent potential to produce a jarring effect on the listener's consciousness. The singer ameliorates this danger by appealing directly to the listener, in effect warning him or her to pay extra attention. Textual examples are taken from the unpublished recordings and transcriptions contained in the Milman Parry Collection of Oral Literature at Harvard University.

Appeals to the listener are a common feature of South Slavic oral poetry and of oral poetry in general, and thus tend to be taken for granted. My analysis reveals that acknowledgement of the listener's awareness can actually serve a very specific discursive function in the management of narrative. Furthermore, my discussion leads to several broader conclusions and reflections. Firstly, it must be stressed that there is no general 'grammar' common to South Slavic tradition as a whole for managing such moments of discontinuous progression. The specific techniques each singer employs are a matter of his own personal epic 'idiolect'. Nevertheless, these techniques can be understood as

manifestations of a general phenomenon, the intensification of the performative relation between performer and hearer. Finally, my paper returns to the Homeric text with comparative reflections inspired by the analysis of South Slavic material.

I intend to examine what at first glance appears to be a rather unremarkable feature of South Slavic oral tradition, namely, the direct appeals to the audience that frequently occur in the narrative songs of the region. Direct address to the listener is of course an exceedingly common feature of very many performance traditions, and for that reason it is likely to strike us as indeed unremarkable in the case of the epic songs I will be considering. I will argue, however, that patterns of direct address in fact have an important discursive function, at least in the epic idiolect of Halil Bajgorić, the singer on whose songs my analysis is based.

I am interested in certain recurring expressions Bajgorić uses to direct his audience's attention to particular characters or events in his narrative. The most important of these is the expression *kad evo ti*, which has a number of formulaic variants. This expression translates approximately into English as "here you are". Its normal usage can be illustrated with the following lines from Bajgorić's song *Ženidba Bećirbega Mustajbegova* (PN 6699, ll. 181-84):¹

sidje Djulić na avliju kletu
pa otvori na avliji vraata
kad evo ti careve gazije
na doratu konju kosatome.

Djulić goes down to the accursed courtyard
and opens the courtyard gates –
when – here you are! – the sultan's hero
on his long-maned bay horse.²

Ti is the dative of the second personal pronoun, "you", and *evo* is a proximal deictic marker, something like Italian *ecco*. It is deictic because it *points* to something available to the perception of the addressee – deixis means "pointing" – and it is proximal because it points to something which is near rather than far.³ Each word encodes in itself a direct appeal to the addressee. *Evo ti* is an expression one would use when presenting someone with an object, say, a book or a glass of water. For this reason, I refer to this formula as a "presentation formula". Bajgorić's epic idiolect includes variant expressions with the *distal* deictic marker *eto*, for pointing to more distant objects; these too are presentation formulas, and figure into my analysis. Finally, I will direct some comments to another expression that is *not* a presentation formula, but which makes an equally direct appeal to the listener: this is the expression *a da vidiš*, which can be roughly translated as "you should have seen" or "just look!" All of these expressions, it must be emphasized, are visual: they appeal expressly to the addressee's senses, and they place the object of reference within his or her perceptual sphere. In the context of performance, this perceptual sphere is the "mind's eye" of the listener; the formulas under consideration are the means by which the singer directs his audience's mental gaze.

1 Throughout this paper I refer to texts by the number assigned to them in the archives of the Milman Parry Collection of Oral Literature. Numbers preceded by "PN" (for "Parry Number") indicate texts collected by Milman Parry, while those preceded by "LN" (for "Lord Number") indicate texts collected by Albert Lord. The Milman Parry Collection of Oral Literature is housed in Room C of Widener Library at Harvard University.

2 In translating passages from PN 6699, I have made use of Foley 2004.

3 For an introduction to the "poetics of deixis" in the context of ancient Greek epic tradition, see Bakker 2005: 71-91.

I have selected for analysis all seven of the epic texts that Bajgorić, a native of Stolac in Hercegovina, provided to the collecting team of Milman Parry and Albert Lord in June of 1935, and both the texts he provided to Albert Lord in 1950.⁴ These nine texts, which total about 5,370 verses, are the following:⁵ PN 6693. *Marko Kraljević i Nina od Koštuna* (Marko Kraljević and Nina of Koštun). 360 lines. Dictated, June 12, 1935.

*PN 6695a. *Marko Kraljević i Nina od Koštuna* (Marko Kraljević and Nina of Koštun). 464 lines. Sung, June 13, 1935.

PN 6696. *Paše udaraju na Koštun* (The Pashas Attack Koštun). 311 lines. Sung, June 13, 1935.

*PN 6697. *Alijaga Stočević i crni arapin* (Aliaga of Stolac and the Black Arab). 207 lines. Sung, June 13, 1935.

PN 6699. *Ženidba Bećirbega Mustajbegova* (The Wedding of Mustajbeg's son Bećirbeg). 1030 lines. Sung, June 13, 1935.

PN 6702. *Boj na Osijeku* (The Battle of Osijek). 1072 lines. Dictated, June 13, 1935.

PN 6703. *Halil Hrnjica izbavlja Bojičić Aliju iz tamnice od Kotara bana* (Halil Hrnjica Rescues Bojičić Alija from the Prison of the Ban of Kotar). 638 lines. Dictated, June 13, 1935.

*LN 81. *Boj na Osiku* (The Battle of Osijek). 828 lines. Recited, June 7, 1950.

*LN 83. *Alijaga Stočević i crni arapin* (Aliaga of Stolac and the Black Arab). 459 lines. Recited, June 7, 1950.

Bajgorić's corpus provides an ideal object of analysis for a number of reasons. In the first place, his *Ženidba Bećirbega Mustajbegova* has recently been published in an excellent edition by John Miles Foley (Foley 2004), and the recording is available on the Internet.⁶ Unlike most of the Parry Collection's singers, therefore, Bajgorić has at least some broader currency. More importantly, however, Bajgorić's corpus includes both sung texts and texts that were recited⁷ or dictated.

This diversity of performance circumstances is important because we are examining a feature of Bajgorić's discourse that relates directly to the circumstances of the performance. When I first began my investigation, I formulated the hypothesis that, because presentation formulas explicitly involve the audience, they would be more frequent in those texts that approximated a real performance – that is, the sung as opposed to the dictated or recited texts – because in singing Bajgorić would be more aware of his performative relation to his auditors. Subsequent analysis tended to confirm this hypothesis. Figure 1 shows the frequencies of presentation formulas in Bajgorić's texts, expressed as occurrences per 1000 lines. Although there is no hard and fast rule –

4 I have excluded two additional songs from my analysis because they are either incomplete or unusable. These are PN 6695 and LN 84. The former is a *proba* or "test" for the recording of PN 6695a: Parry routinely had his singers perform the first few lines of a song in order to make sure his recording equipment was functioning properly. The recording of LN 84, a version of *Marko Kraljević i Nina od Koštuna* recorded by Lord in 1950, was not of sufficient quality to allow either Lord or subsequent researchers to transcribe the text.

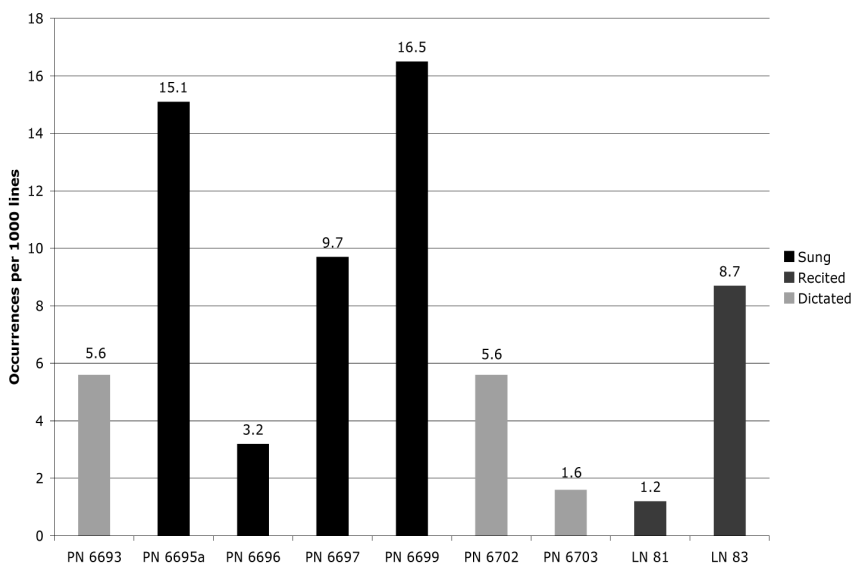
5 I have indicated with an asterisk (*) texts that are currently available online through the website of the Milman Parry Collection (<http://chs.harvard.edu/~mpc>).

6 At <http://www.oraltradition.org/zbm>.

7 By "recited" I mean a text that was recorded (not taken down by dictation), but not delivered in the manner of an actual performance, i.e. sung with instrumental accompaniment.

PN 6696 (sung) exhibits a lower frequency than two of Bajgorić’s dictated texts, while LN 83 (recited) approaches the frequencies of the sung texts – nevertheless there is an observable tendency toward higher frequencies in the sung texts.⁸

Fig. 1. Frequency of Presentation Formulas



The bias in the distribution of presentation formulas is what we should expect, if we suppose that the sung texts reflect something closer to the circumstances of a “normal” performance than the dictated or recited texts. Nor is it difficult to understand the reasons for this bias. Wallace Chafe has identified second-person references such as those under consideration as symptomatic of the kind of “involvement” that generally characterizes oral discourse (Chafe 1982: 46). This “involvement” is naturally most apparent when contrasted with the “detachment” of written discourse, but, in a separate paper, Chafe has shown that the contrast between involved and detached language can be just as useful in distinguishing different kinds of oral discourse. Relatively more involved modes of speech – those that feature a high degree of interaction between speaker and hearer – are characterized by the presence of devices for “ongoing monitoring and feedback”, relatively detached modes by their absence (Chafe 1981: 141-42). Presentation formulas and the attention-getting *a da vidiš* serve precisely this monitoring function: they are things “the speaker may do... to prod the listener into noticing and acknowledging the flow of information” (Chafe 1982: 47). As such, they are relatively more at home in

8 The values shown in Figure 1 reflect only those presentation formulas spoken in the voice of the narrator. I have not included presentations uttered by characters within the narrative, since these do not impinge directly on the relation between performer and audience. Nevertheless, at the end of my paper I will point out that even those presentation formulas embedded within the characters’ speech can resonate with the performative context and thereby contribute to nuanced discursive and aesthetic effects.

the very involved mode of communication which is sung performance.⁹ Anyone who has participated in an authentic *guslar* performance will understand that the singer is constantly monitoring the reactions of his audience and seeking ways to capture their attention, through modulation of the sung or instrumental melody, variations in tempo, eye contact, etc.¹⁰ By contrast, dictation and, to a lesser extent, recitation are relatively more detached modes of performance. This is especially true of dictation. Parry's method of collecting songs by dictation was to seat the singer in some quiet place with his native assistant, Nikola Vujnović. The singer would recite verses one by one, pausing to allow Vujnović to write them down. Parry's photographs show the singers rather carefully observing the movements of Vujnović's pen: obviously the singer is monitoring the production of a text, not the involvement of his interlocutor in the narrative.¹¹

Because presentation formulas involve a deictic gesture, and therefore appeal to a particular point of view on the narrated events, they can usefully be considered in terms of a second set of theoretical concepts, in addition to Chafe's "involvement" and "detachment". In 1959, Émile Benveniste proposed a distinction between two "plans d'énonciation différents", which he termed *discours* and *histoire*. *Discours* can be defined as that mode of utterance that "presupposes a speaker and an addressee, and in the former the desire to influence the latter in some manner" – there is an obvious connection here to Chafe's "involvement". In *histoire*, by contrast, the speaker disappears; events "seem to narrate themselves". That is to say, there is no discernible relation between the narrated events and any particular moment of narration, no linguistic trace of the presence of speaker or listener. *Histoire* is confined to writing, and is arguably made possible only by writing, while *discours* includes both speech and the many kinds of writing that, like speech, presuppose the interaction of a speaker and a listener, an "I" and a "you" (Benveniste 1959: 70-73).

The distinction between *discours* and *histoire* is especially evident on the level of deixis. In essence, what Benveniste showed was that *discours*, linguistically anchored to the moment of utterance, proceeds from the point of view of the present shared by speaker and addressee. On the other hand, in the pure *histoire* of certain kinds of writing, the narration proceeds objectively, as it were without a narrator, and without the mediation of a point of view in the present. That is not to say, however, that such narration lacks a point of view: subsequent researchers have shown that the point of view of *histoire* is defined by the narrated events themselves (cf. Le Guern 1986, Basset 1989). That is, the notions of "here" and "now", "near" and "far", are defined by the characters and events

9 For application of many of Chafe's ideas to the oral epic tradition represented by Homeric poetry, see Bakker 1997.

10 This is a point that was brought home to me when I attended the performance of the Albanian *lahutar* Isa Elezi in Peć in August, 2003. (*Lahuta* is the Albanian word for the *gusle*. The epic songs of the Rugova Mountains belong to a tradition that is cognate with the traditions of the South Slavs.) Elezi made very effective use of melody, tempo, and eye contact in involving his audience in his song. The recordings in the Milman Parry Collection provide good documentation of the singers' manipulation of the musical aspects of performance. It is important to note that one often observes a modulation of melody or change in tempo at a point in the song where one might expect to find a presentation formula.

11 For Parry's collecting methods, see Lord 1954: 7-11. These pages contain excellent reflections on the "problem" posed by the absence of an audience in dictation, a problem which Parry managed to overcome by using his recording apparatus to capture a more or less normal performance (see esp. pp. 8 and 10).

within a narrative, not by an external narrator. Deictic cues, therefore, are oriented with respect to the moment of utterance in the case of *discours*, but with respect to some point of reference internal to the narrative in the case of *histoire*.

The consequences of Benveniste's distinction for narrative deixis have been confirmed and further developed by cognitive scientists investigating the psychological processing of narrative. Their approach, called Deictic Shift Theory, posits that, in narratives that lack an explicit narrator, the center of the deictic field – the “origo”, or point of reference with respect to which “here” and “now”, “near” and “far” are defined – “is not the ‘speaker’ of the text but the experiencing character within the story world” (Galbraith 1995: 25).¹² In other words, the deictic center, which in discourse is defined by the moment of utterance, is shifted into the world of the story in the case of written, fictional narratives.¹³ Moreover, the deictic center shifts *within* the world of the story as it is progressively redefined by the unfolding events: there is not one deictic center, but as many as the writer contrives to establish.

The different deictic characteristics of performed utterances (Benveniste's *discours*) and the pure narration of (written) *histoire* are of immediate relevance to the presentation formulas we will shortly be examining. In the first place, the very appeal to the audience is enough to show that, in the case of these performed narratives, the deictic center is firmly anchored in the performance: we are dealing with a preeminent example of *discours*. Characters and events can be presented – can be made present – to the audience because “here” and “now” are features of the performance, and not of the spatial or temporal framework of the narrated events. Moreover, we will find that presentation formulas tend to occur at moments at which our attention is being shifted from one character or place to another – that is, moments at which, in pure *histoire*, the deictic center would shift in accordance with Deictic Shift Theory. In fact, such presentations mark an analogous shift on the level of *discours*. This is not so much a shift of the deictic center, since the center is always fixed by the moment of utterance, but a shift of the narrated world vis-à-vis that center. To use a somewhat fanciful image, it is as if the performance were a fixed lens through which the audience were invited to view a film strip depicting the events of the narrative. Presentation formulas shift that film strip, advance it, and bring a new character, place, or event into focus. They reorient the participants in a performance by placing these new story elements at the center of their attention.

To broaden the film metaphor, we might describe the function of presentation formulas in terms taken from the cinema. Such formulas mark discursive shifts – thus falling into the general category of discourse markers – and articulate the movement in discourse from one point of focus to another. This process of shifting and the resulting articulations can be thought of cinematographically as like the cuts of montage or as a kind of zooming in on a particular feature of a larger scene.¹⁴

12 For a complete introduction to Deictic Shift Theory, see Duchan, Bruder, and Hewitt 1995.

13 For a comparable deictic shift in the ancient Greek historian Thucydides, see Bakker 2005: 154-76.

14 An interesting question is whether the reverse process of “zooming out” similarly requires a conscious shift, or whether the epic idiom can accomplish this broadening of perspective simply by elaborating contiguous details. I thank Anna Bonifazi for suggesting to me the cinematographic metaphor; her own contribution to

In Bajgorić's epic idiolect, the *evo ti* presentation formula serves precisely the function of a cinematographic cut. This is well illustrated by the lines I cited earlier, which I now give with slightly more context (PN 6699, ll. 180-85):

skoči Djulić, izmet mu učini	Djulić jumps up, performs the service for him,
sidje Djulić na avliju kletu	Djulić goes down to the accursed courtyard
pa otvori na avliji vrata	and opens the courtyard gates –
<u>kad evo ti</u> careve gazije	when – <u>here you are!</u> – the sultan's hero
na doratu konju kosatome.	on his long-maned bay horse.
Pade momak begu u avliju...	The young man arrives in the beg's courtyard.

In this passage, the initial focus is on Mustajbeg's son Djulić as he descends from his father's tower to open the gate for Đerđelez Alija. But at line 183, Bajgorić shifts focus to Đerđelez, the hero, as he enters the courtyard. The camera has cut from one character to another. The formula *kad evo ti* marks the appearance of a new figure on the scene, and directs the audience to shift focus from Djulić to Đerđelez.

We find a similar moment somewhat later in the song when Bajgorić suddenly "cuts" from Đerđelez's conversation with Mustajbeg to Mustajbeg's brother Mehmedaga as he arrives outside the tower (PN 6699, ll. 278-88):

tad zavika careva gazija:	Then the sultan's hero begins to shout:
"ja ću, beže, u svatove poći".	"I will go, beg, to the wedding party".
U tom vaktu i u tom govoru	At that moment, as they are speaking –
<u>kad evo ti</u> brata Mehmedage	<u>here you are!</u> – Mustajbeg's brother Mehmedaga,
na njegovu debelu gavranu	on his stout black horse.
pravo ide uz rosnu livadu	He goes straight up the dewy meadow,
pravo ide pod begovu kulu.	he goes straight to the beg's tower.
U avliji konja razjašijo,	He dismounted his horse in the courtyard,
mladji njemu konja prifatije .	a youth took his horse.
<u>Evo</u> momka na kulu bijelu	<u>Here</u> is the young man at the white tower,
<u>evo</u> nosi hegbe sa mrkalja...	<u>here</u> he carries his black mount's saddlebag...

Here the shifting function of *kad evo ti* has left its mark on the syntax, in the anacolouthon between lines 280 and 281.¹⁵ The shift in focus involves not just a "cut" from one mental image to another, but a syntactic "cut" as well. Bajgorić uses a series of deictic markers – *evo ti* in 281 followed by the repeated *evo* in 287 and 288 – to keep our attention focused on Mehmedaga until he can be introduced into the frame that is the main center of interest, the ongoing conversation about the prospective wedding of Mustajbeg's son. Evidently, Bajgorić is keenly aware that he has briefly left one stage of action in order to track events unfolding on another. He uses the repeated *evo* to keep our gaze on the secondary stage until Mehmedaga can join the main group, and the two scenes coalesce into one.¹⁶

this volume is not irrelevant to my argument here.

15 The anacolouthon is less strongly felt because functionally *kad evo ti* is nearly equivalent to "there appeared". Nevertheless, the presentation takes the place of the finite verb we would expect to follow l. 280: the slightly jarring effect of the syntax goes hand in hand with the sudden shift to a new object of interest.

16 Alternatively, we might say that the repeated *evo* marks Mehmedaga's gradual progress toward the main stage of action, Mustajbeg's room. That is, in accordance with the technique I discuss next, Bajgorić is using deictic

Line 287 exemplifies an important secondary usage of the deictic markers *evo* and *eto*. We have so far seen examples where the presentation formula “cuts” from one character to another. Variants of this formula can also serve to articulate movement through space, tracking a single character and cutting from one scene of action to another. In line 287, Mehmedaga moves only from the courtyard to the tower, but Bajgorić’s songs are filled with clearer examples. Compare the following instance from his *Marko Kraljević i Nina od Koštuna* (PN 6695a, ll. 260-64):

kad to začu Kraljeviću Marko	When Kraljević Marko heard this
i prečita knjigu od matere	and read the letter from his mother,
pa on dobra pritište šarina	he mounted his fine piebald horse,
<u>pa evo ga</u> turskome Stambolu	<u>and here he is</u> at Turkish Stambol,
pa upade caru na odaju...	he arrives at the sultan’s hall...

The variant formula *pa evo ga* shifts the scene of action very suddenly from the Arabian border to Istanbul, where Marko Kraljević travels to ask the sultan for a release from military service. In this case the sudden shift across great distances emphasizes the remarkable speed with which Marko completes his journey: it is important to note that, in addition to their discursive function, presentation formulas can convey meaningful information.

The cuts Bajgorić makes by means of these presentation formulas involve varying degrees of displacement, but generally speaking they are always relatively major shifts in perspective. *Evo ti* and its variants therefore indicate a certain discontinuity in the narrative. When shifts of a less radical nature are required, Bajgorić tends to use a different formula, but one which likewise appeals to the audience’s perspective: this is the *a da vidiš* formula I mentioned earlier. If *evo ti* corresponds to a cinematographic cut, *a da vidiš* represents a more continuous movement, something like the zooming in on a particular detail or the panning of the camera from one side to another. Bajgorić tends to use this formula when he wishes to switch focus from one subject to another that is in immediate contact with the first. The switch in focus is less noticeable because the narrative itself leads in that direction. So, for example, in the following passage, also from the *Ženidba*, which describes the most involved ritual moment in the song, the moment at which the wedding party actually takes possession of the bride (PN 6699, ll. 603-8):

Aj! Djeveri na noge skočiše	Aj! the sponsors jumped to their feet,
ej! Zlatiju curu prifatiše	ej! they took the maiden Zlata,
digoše je na konja bjelana.	they raised her onto the white horse.
<u>A da vidiš</u> ličkog Mustajbega	<u>But just look</u> at Mustajbeg of the Lika:
puno hegbe prosipaše zlata	he poured out his saddlebag full of gold,
sve daruje prijatelje svoje...	he presents gifts to all his friends...

Bajgorić “pans”, so to speak, from the bride to the father-in-law as he performs his part of the ritual. This switch from one character to another is less abrupt than what we have seen in previous cases, because at this moment in the ceremony the bride and father-in-law are a closely associated pair.

markers to shift focus from one place to another. It is highly unusual for *evo* to mark such fine degrees of movement. The repeated use of the deictic is indicative of Bajgorić’s acute awareness of the telos of Mehmedaga’s journey: he is trying very deliberately to connect this new character with the main thread of the narrative.

Later in the song we find the same formula being used to zoom in on an individual detail within a broader picture. Bajgorić shifts our attention from the army as a whole to one particular figure within the army, Buljubaša Mujo, as he asks the chief of the wedding party, Osmanbeg, for directives (PN 6699, ll. 723-31):

<p>Kad su prvi na Mezevo bili polju pola vojska pritisnula redom vojska Baturića bana, namjestili od boja topove u turbeta grla okrenuli. Kad su Turci na Mezevo bili sastavili, redom iskupili. <u>A da vidiš</u> buljubaše Muje dje ovako Mujo progovara...</p>	<p>When the first Turkish troops arrived at Mezevo, the army covered half the plain, the ranked army of Baturić ban. They positioned their war cannon, they turned their muzzles toward the tombstones. When the rest of the Turks arrived at Mezevo, they assembled, ordered themselves in ranks – <u>but just look</u> at Captain Mujo, where Mujo speaks thus...</p>
---	---

A da vidiš in line 730 suddenly zooms in for a close-up view of what is going on in one particular part of the army. This is a logical, and so relatively continuous, movement; but it nevertheless marks an important point of articulation within the narrative, since it initiates a new sequence of action. Mujo’s question prompts Osmanbeg to isolate the bride from the rest of the army and establish a second, rearguard camp for her protection. This is an important point: the shifts in focus signalled by appeals to the audience often coincide with boundaries between distinct units of action.¹⁷ In other words, Bajgorić’s explicit demands for the audience’s attention often mark the beginning of a new action or sequence of actions that is continuous internally but in a certain sense discontinuous from what precedes.¹⁸

The articulation of the epic’s action, however, is not solely a matter of discontinuity. Actions and sequences of actions are the building blocks of the epics, so that the articulation of action becomes a means of flagging the formal structure of a song or its elements, that is, a way of signposting progress and thus continuity. Since any larger unit within a song tends to be analyzable as a sequence of smaller parts, marking the individual parts can also serve to outline the larger unit they compose. In this way, the very discourse markers we have thus far examined in terms of discontinuity can also be used to establish the formal unity of large segments of discourse. I will cite several examples in which Bajgorić uses presentation formulas to delimit some of the most prominent formal structures in his songs.

17 Generally speaking, the most formulaic expressions in the South Slavic epic idiom often serve to initiate new units of theme or action. Thus the next major unit in Bajgorić’s song begins with one of the most formulaic lines in his repertoire: [*a kad*] *svanu i ogranu sunce* (l. 745). From the singer’s perspective, it is obviously advantageous to have at one’s disposal ready-made formulas to serve as the “glue” between discourse units. But any adequate understanding of the performance must also view it as a communicative act, and assess the function or effect of these lines from the audience’s point of view. From a communicative perspective, it is tempting to think of these formulaic incipits in terms of Chafe’s “light subject constraint” (1994: 85-92). If formulaic expressions are “lighter” in semantic content than non-formulaic ones, such expressions can serve as useful “starting points” in the sense developed by Chafe (1994: 82-92).

18 Conversely, we can observe an avoidance of presentations and *a da vidiš* formulas in passages that strive for an impression of continuous, fluid action. This is above all true of battle narratives. The complete absence of any direct appeal to the listener in the climactic battle scene of PN 6699 is a sign that Bajgorić wants to present the action of the battle as vividly and fluidly as possible, without the jarring effect of “cuts”. The first “cut” after the battle – to Bećirbeg (*kad evo ti bega Bećirbega*, l. 999) – actually marks the end of the fighting.

The catalogue of heroes as they arrive at Mustajbeg's tower in preparation for the expedition is, for a Homerist like myself, the most epic moment in Bajgorić's corpus (PN 6699, ll. 390-405, 448-53):

stade begu sila dolaziti:
a evo ti paše sa Budima
dje on vodi pet hiljada druga
pet hiljada druga dovodijo.
Kad evo ti silna Osmanbega
i on vodi dvanaes' hiljada.
Kad evo ti Biščević Alije
i on vodi stotinu momaka.
Kad evo ti buljubaše Muje
i on vodi pe' stotin' momaka.
Dok evo ti Topalova sina
i on vodi pet hiljada druga.
Kad se sila iskupila bila
pa stadoše svate razbrajati
koliko je kičeni' svatova
sve je društvo, samo Tale nema...

...
Sve gotovo, samo Tale nema.
Dok evo ti budaline Tale
na kulašu konju kosatome
a uzd'o ga šarenom uzicom
a na njemu pa ni sedla nema
vet' gunjinu samu prebačijo...

Each individual entry is marked by a presentation, including the emphatically postponed entry for Tale, which is incorporated into the larger structure by means of the presentation formula. By thus marking each entry, Bajgorić establishes the catalogue as a unified segment of discourse with a well-articulated structure. This structure is in fact an important element of the song's architecture: it provides the framework for an earlier scene, in which Mustajbeg writes to each of these heroes in the same order, and it is reproduced in an attenuated form on other occasions.¹⁹

In Bajgorić's song *Boj na Osjeku* we find a similar structuring device, but this time making use of the presentation formula in its spatial aspect. The progress of the hero, Osmanbeg, is marked by presentations as he stops at each of several locations (PN 6702, ll. 605-8, 618-19, 631-34):

pa eto ga na tabiju prvu
đe mu taraf leže Osičana
ima njija dvanaes hiljada
dobri trista od rata topova...

...

The beg's forces began to arrive,
and – here you are! – the pasha from Budim,
where he leads five thousand comrades,
five thousand comrades he brought.
When – here you are! – powerful Osmanbeg,
and he leads twelve thousand.
When – here you are! – Biščević Alija,
and he leads one hundred young men.
When – here you are! – Captain Mujo,
and he leads five hundred young men.
Then – here you are! – Topalo's son,
and he leads five thousand comrades.
When the forces had gathered
and they began to count the wedding party,
how many were the fine wedding guests,
the whole company is there, only Tale is lacking...

Everything is ready, only Tale is lacking.
Then – here you are! – budaline Tale
on his long-maned dun horse.
He reigned it in with a motley string,
and on it there wasn't even a saddle,
but he threw on only a course blanket...

And there he is at the first bastion
where his division of Osijek men is stationed:
there are twelve thousand of them,
three hundred fine war cannon...

...

19 Sequence of letters: ll. 306 ff. Cf. also the sequence of heroes who pass the disguised Baturić ban at ll. 625 ff.

eto bega na drugu tabiju
đe mu bjehu heratli spahije...

There's the beg at the second bastion,
where his division of spahijas was...

...
pade beže na treću tabiju
đe no bjehu Arnauti ljuti
Arnauti kako vatra živa
po broju i za dvanes hiljada...

...
The beg arrives at the third bastion
where his fierce Albanians were –
Albanians like living fire,
over twelve thousand in number...

Osmanbeg's forces are divided into three distinct units. As the beg visits each of his three units, his progress is marked by the phrases *pa eto ga* and *eto bega*; the omission of the presentation formula in the case of the third unit is part of the singer's strategy for emphasizing the special status of this third unit (something like the postponement of Tale in the previous example). As in the previous example, the structure outlined by these presentations is formally important, because it determines the way in which the subsequent battle narrative unfolds.

Perhaps the most simple and at the same time most elegant example of the formally significant deployment of a presentation formula comes from Bajgorić's dictated version of *Marko Kraljević i Nina od Koštuna*. There is only one occurrence of the *evo ti* formula in this song (PN 6693, ll. 191-94):

sjede Marko pod žutu naranču
sjede Marko i opočinuo
kad evo ti careva telala
traži telal Kraljevića Marka.

Marko sat beneath the yellow-green orange tree,
Marko sat and rested.
When – here you are! – the imperial messenger,
the messenger seeks out Kraljević Marko.

The presentation formula marks the arrival of a very minor character – an imperial messenger – but this is an event of considerable formal importance. For this messenger, who summons Marko back to his home in Prilep, which has been ransacked by Nina of Koštun, is the exact counterpart of the initial messenger who had summoned Marko to the Arabian frontier, and thereby exposed Marko's home to danger. These two messengers not only articulate the action of the story; they also demarcate its two thematic poles of foreign and domestic. It may seem incongruous that our attention is so forcefully drawn to a minor character who immediately disappears from the narrative – that is, until we realize that this is the very moment when the structure of the song emerges clearly into view. The presentation formula marks the appearance of this structure as much as anything else.

I hope to have demonstrated that, in the epic idiolect of Halil Bajgorić, direct appeals to the listener serve a number of important discursive functions. They provide a signal to the audience that the singer is switching to a new point of focus, and so assist listeners in tracking the unfolding action. When used to delimit actions that belong to a larger series, they also help to establish the outlines of this larger discursive unit. My last example will show that these techniques are in fact not confined to the idiolect of this one particular singer. Moreover, and more importantly, it will show that the poetics of deixis – which is in essence the manipulation of distance in space and time from the performance – is not restricted to the narrator's voice, but can also involve the internal, quoted speech of the characters. Both voices can combine to produce sophisticated aesthetic effects.

In the last decades of the 19th century, Andro Murat, a young seminarian from the island of Šipan (near Dubrovnik), collected from his mother Kate the song of Ivo

Senjanin's misfortune, *Huda sreća Iva Senjanina* (printed as no. 10 in Perić-Polonijo 1996: 116-19). After an initial dialogue between Ivo and a girl of Senj, Murat's epic-flavored ballad relates the defeat of Ivo's army – and the death of his son Tadija – in a series of three messenger speeches. The arrival of each messenger is marked by the same presentation formula with which we are now very familiar. I reproduce here a generous portion of the text (ll. 47-84, 98-116):²⁰

još su oni u riječi tako,	They are still speaking thus	
<u>kad evo ti</u> Đure Senjanine.	when – <u>here you are!</u> – Đuro Senjanin.	
Jedva igra pod sobom dorina	Scarcely does his bay horse pace beneath him,	
niz konja je glavu prevjesio	he has hung his head along the horse's back, 50	
vas u crnoj krvi ogreznuo.	he has been entirely drenched in dark blood.	
Govori mu Senjanine Ivo:	Ivo Senjanin speaks to him:	
“O moj pobre Senjanine Đuro,	“O my brother in God Đuro Senjanin,	
to ko te je tako izranio?	who has wounded you so?	
Nijednoga dobra ne vidio.	May he not see a single good. 55	
Đe je, Đuro, silna vojska moja	Where, Đuro, is my powerful army	
i Tadija, drago d'jete moje?”	and Tadija, my dear child?”	
Njemu Đuro jedva progovara:	Đuro scarcely answers him:	
“Prođi me se, pobratime Ivo.	“Pass me by, brother in God Ivo.	
A moj pobre, kazat' ti ne mogu.	Ah my brother in God, I cannot tell you. 60	
Na meni je trides' ljut'jeh rana	I bear thirty fierce wounds,	
na konju mi trides' i četiri.	my horse bears thirty-four.	
Pobro dragi, n'jesu rane male	Dear brother in God, these aren't small wounds,	
neg' je svaka od pedi junaške.	but each one is a heroic foot in length.	
Za mnom ide Senjanine Vide	Vido Senjanin is coming behind me, 65	
on će tebi kazati pravednu;	he will tell you rightly;	
mene pusti, dragi pobratime,	let me go, dear brother in God,	
pusti mene b'jelu dvoru momu.	let me go to my white manor.	
Da bi meni Bog i sreća dala	May God and fortune grant	
da živ Đure b'jelu dvoru dođem	that I may come to my white manor alive, 70	
da bi moje ja puštio duše	that I may give up my spirit	
na kriocu drage ljubi moje”.	in the arms of my dear love”.	
S tez'jem Đure prođe naprijeda	With difficulty Đuro passes on,	
<u>kad evo ti</u> Senjanina Vida.	when – <u>here you are!</u> – Vido Senjanin.	
Nosi jadan Senjanine Vide	He is carrying, wretched Vido Senjanin, 75	
nosi jadan desnu u lijevoj	he is carrying, wretched one, his right arm in his left,	
pod njim doro na tri noge skače.	his bay horse hops on three legs beneath him.	
Govori mu Senjanine Ivo:	Ivo Senjanin speaks to him:	
“Pobratime Senjanine Vido,	“Brother in God Vido Senjanin,	
to ko te je tako izranio?	who has wounded you so? 80	
Nijednoga dobra ne vidio.	May he not see a single good.	
Đe je, Vide, silna vojska moja	Where, Vido, is my powerful army	

20 I am grateful to Dušan Sretenović for suggesting improvements to my translation.

i Tadija, drago d'jete moje?"	and Tadija, my dear child?"	
Njemu Vide jedva progovara...	Vido scarcely answers him:...	
...	...	
S tez'jem Vido pođe naprijeda	With difficulty Vido passes on,	
<u>kad evo ti</u> Mata Senjanina	when – <u>here you are!</u> – Mato Senjanin,	100
dobro igra pod sobom dorina,	his bay horse prances well beneath him,	
n'jesu Mata rane dopadnule.	no wounds have fallen upon Mato.	
Govori mu Senjanine Ivo:	Ivo Senjanin speaks to him:	
"Dobro doš'o, Senjanine Mato.	"Welcome, Mato Senjanin!	
Đe je, Mato, silna vojska moja	Where, Mato, is my powerful army	
i Tadija, drago d'jete moje?"	and Tadija, my dear child?"	105
Govori mu Senjanine Mato:	Mato Senjanin answers him:	
"Pobre dragi, od Senja Ivane,	"Dear brother in God, Ivan of Senj,	
rad' bi tebi bolje kazat' glase	gladly would I tell you better news,	
ma ne mogu neg' kako je pravo	but I cannot but speak the truth;	
a ti primi ove za najbolje.	take it as best you can.	110
Sva je tvoja vojska izginula	Your army has perished entirely,	
i Tadija, drago d'jete tvoje:	and Tadija, your dear child:	
<u>eno ti ga</u> u gori zelenoj	<u>there you are!</u> – on the green mountain	
mrtav Tade drumu pokraj puta.	is Tadija, dead beside the highway.	
Na njemu je vrane i gavrane	On him are crows and ravens,	115
piju crne oči Tadijine.	they are drinking Tadija's dark eyes.	

As in the case of Bajgorić's songs, the presentation formula serves a dual purpose: it "cuts" cinematographically from one subject of focus to another, and it articulates the song according to its three primary structural components, the three messenger speeches. The repeated presentations also place at the center of the audience's attention the pathos-filled spectacle of the wounded, dying soldier.

The emotional power of the final revelation of Tadija's fate depends on the interaction of the last messenger's words with the pattern of presentation established by the narrator's voice. At line 113 the last messenger "points" to Tadija's corpse using a variant of the presentation formula that employs not just the distal deictic marker *eto*, but *eno*, which refers to something that is actually absent, inaccessible to the participants in the moment of utterance. The pathos of these words lies in the distance that separates Ivo from his son, who is now lost to him forever. And we, too, as members of the audience, can feel the depth of that pathos by virtue of the deictic field established by the narrator's presentations. By means of the repeated *evo ti*, the narrator has repeatedly brought before our eyes the survivors of the battle. But now the survivors of the battle can only gesture toward Tadija as someone unrepresentable, permanently lost even to the characters within the narrative, let alone to the audience as spectators of that narrative. Moreover, we must always keep in mind that, in performance, the words of the characters are pronounced by the voice of the performer, and so in a sense speak as much to us, as audience members, as to their intended addressees within the song. Thus, when the performer quotes the words of the messenger, we cannot help but feel the distance encoded by *eno* just as much as Ivo. If Tadija is now unbearably distant from Ivo, he is equally distant from us and the time

and place of performance. The artful evocation of this distance makes our sense of Ivo's loss all the more vivid and immediate.

BIBLIOGRAPHY

- Basset, Louis. 1989. L'augment et la distinction discours / récit dans l'Iliade et l'Odyssée. In *Études homériques: séminaire de recherche sous la direction de Michel Casevitz*, 9-16. Travaux de la Maison de l'Orient no. 17. Lyon: G.S. – Maison de l'Orient méditerranéen.
- Benveniste, Émile. 1959. Les relations de temps dans le verbe français. In *Bulletin de la Société de Linguistique de Paris* 54: 69-82.
- Bakker, Egbert J. 1997. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca: Cornell UP.
- _____. 2005. *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies.
- Chafe, Wallace. 1981. Differences Between Colloquial and Ritual Seneca or How Oral Literature Is Literary. *Reports from the Survey of California and Other Indian Languages* 1: 131-45.
- _____. 1982. Integration and Involvement in Speaking, Writing, and Oral Literature. In *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, ed. Deborah Tannen, 35-53. Norwood, N.J.: Ablex Pub. Corp.
- _____. 1994. *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*. Chicago: U of Chicago P.
- Duchan, Judith F., Gail A. Bruder, and Lynne E. Hewitt, eds. 1995. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. Hillsdale, N. J.: Lawrence Erlbaum Associates.
- Foley, John Miles. 2004. *The Wedding of Mustajbey's Son Bećirbey as Performed by Halil Bajgorić*. FF Communications no. 283. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.
- Galbraith, Mary. 1995. Deictic Shift Theory and the Poetics of Involvement in Narrative. In Duchan, Bruder, and Hewitt 1995, 19-59.
- Le Guern, Michel. 1986. Notes sur le verbe français. In *Sur le verbe, sous la direction de S. Rémi-Giraud et M. Le Guern, avec L. Basset, J. Blanchon, N. Dupont, M.-M. de Gaulmyn, D. Seelbach*, 9-60. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Lord, Albert Bates, ed. 1954. *Serbocroatian Heroic Songs. Novi Pazar: English Translations*. Cambridge: Harvard UP.
- Perić-Polonijo, Tanja, ed. 1996. *Narodne pjesme iz Luke na Šipanu*. Zagreb: Matica Hrvatska.

DISCOURSE MARKERS IN HOMERIC POETRY

Anna Bonifazi

*Harvard University*¹
bonifazi@fas.harvard.edu

Abstract

The proposed paper argues that some ancient Greek particles occurring in the Homeric poems work as discourse markers. 'Discourse markers' denotes here single words and short lexical phrases that signal the kind of relations a speaker perceives between different parts of discourse; in a word, they convey a procedural meaning (examples are, in English, "what else?", sentence-initial uses of "anyway" and of "so"). Not differently from speakers in daily conversations, storytellers and epic singers diachronically do use discourse markers (cf. for example, certain German "aber" without any adversative force in the brothers Grimm's fairy tales; "mo" in Neapolitan dialect tales; "niman" in Nahuatl old poems).

Some adverbs in the Iliad and in the Odyssey do not contribute to the propositional content of the sentence but, rather, they mark some moves in the epic performance such as the beginning of a new narrative section, the singling out of individuals and the emotional relevance of special instants of the tale. Far from being metrical fillers, they enhance the meta-narrative participation of the teller and the involvement of the audience by facilitating the processing of the discourse by the latter and by anchoring their utterance to the 'I, here and now' of the performance.

The considered discourse markers are Homeric "autar", "au", "aute" and other "au" -derivatives. Beside their pragmatic functions some cognitive activities concerned with visual imagery are arguably involved: what is going to be narrated requires not only coherent performative steps but also mind's eye shifts within the imaged visual setting of the reenacted events.

¹ I thank the audience of the AELO Conference for the comments, and David Elmer for an exchange on Serbo-Croatian expressions paralleling the ones discussed here. The results presented in this paper are part of a broader research project on pragmatic aspects of archaic Greek literature, funded by the European Commission through a Marie Curie Outgoing International Fellowship (contract MOIF-CT-2005, n. 8030).

In this paper I argue that some ancient Greek particles and adverbs occurring in the Homeric poems work as discourse markers. What are discourse markers? In everyday language we use adverbs and adverbials that relate to the manner of communication underlying a certain sentence. In Discourse Analysis and in Pragmatics a special attention is paid to the words' meaning that convey the speaker's attitude towards what is said. These words typically do not contribute to the propositional meaning of the sentence (for example, if I say "Sadly, John's mother died last night", the adverb "sadly" conveys my sadness and sympathy towards what happened to John, and it does not affect the meaning of the proposition "John's mother died last night").

According to several scholars, discourse markers designate the entire group of words and phrases having any pragmatic function – including "you know", "oh", "I mean"). Here I am adopting a narrower definition of them: by discourse markers I mean adverbs, adverbials and other lexical phrases that specifically signal either where the discourse is going to or where it comes from (e.g., English "to begin with", "what else?", some uses of "anyway"). As Lenk (1997) asserts "one of the most prominent functions of discourse markers is to signal the kind of relations a speaker perceives between different parts of the discourse". Their meaning is called "procedural meaning".² The next two examples illustrate the difference between a propositional adverb and a procedural adverb:

[1] I was sick, so I stayed in bed.

[2] John is sick. So, let's start. (from Dijk 1979)

While the function of "so" in [1] is connecting two states of affairs (i.e., being sick and staying in bed) by expressing a relation of cause, the function of "so" in [2] is the fact that the properties of the communicative context allow the chairman of the meeting (the presumable speaker here) to perform the next speech act ("let's start"). Very important features that characterize "so" in [2] is that it is a sentence initial adverb, and it is intonationally marked (which means that it includes a higher pitch level and a longer pause before and after).

I have recently collected instances of the use of discourse markers in texts that presuppose an oral performance and represent stylized forms of discourse beyond Homer. For example, in the transcription of fairy tales in the dialect of Naples, Italy, *mo* works as a discourse marker introducing a new narrative section. A typical usage may be exemplified as follows: "and the kid set off. So, (*mo*) on his way he encountered a very old man". Needless to say, these kinds of words are quite often ignored in translations in standard Italian.³ Some German *aber* ("but") in the written version of the Brothers Grimm's fairy tales sometimes has the function of pure discourse marker connecting different narrative sections as well. For instance, at the beginning of *Rosebud* we read about the wonderful gifts by the fairies to the young princess, and about the terrible curse by the non-invited fairy regarding the princess' death by means of a spindle. The king, therefore, is told to command to burn any spindle in the kingdom. Then, the text goes on: "An dem Mädchen *aber* wurden die Gaben der weisen Frauen sämtlich erfüllt" ("but the gifts of the wise Ladies [the fairies]

2 Cf. Rouchota (1998).

3 The material my observations are based on is drawn from Simone (1994).

were all fulfilled to the girl”). A final example is the word *niman* in Meso-American ancient narrative poems in Nahuatl. *Niman* seems to work as a temporal or spatial adverb that introduces a new narrative section.⁴ The Serbo-Croatian expressions *pa da videš* David Elmer discusses in his paper (cf. the current volume) have a quite similar function.

As for Homer, I am arguing that some adverbs in the *Iliad* and in the *Odyssey* do not contribute to the propositional content of the sentence but, rather, they mark some moves in the epic performance⁵ such as the beginning of a new narrative section, the singling out of individuals and the emotional relevance of special moments of the tale. Far from being mere metrical fillers, they enhance the meta-narrative participation of the teller and the involvement of the audience by facilitating the processing of the discourse and by anchoring their utterance to the ‘I, here and now’ of the performance. Before illustrating the uses of the discourse markers I focus on, it is important to show that some of the so-called “particles” in ancient Greek work as discourse markers, in that being discourse markers is their *raison d’être*.

[3] (...) but [Achilles’ anger] gave their bodies to be delicate
feasting of dogs, of all birds; *de* (= let’s say) the will of Zeus was accomplished

(...) αὐτούς δε ελώρια τευχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσι τε πάσι, Διός δ’ ἐτελείετο βουλή

(...) *autous de helōria teukhe kunessin*
oiōnoisi te pasi, Dios d’(e) eteleieto boulē

(*Iliad* 1.3-4; the primary speaking ‘I’)⁶

This passage from the first lines of the *Iliad* includes the most frequent particle we have in Homeric language, that is *de* (more than 12,000 occurrences). Since particles are multifunctional by definition, I do not claim that the discourse marker function of *de* is just one. What I argue is that *de* – in its various discourse marker functions – overall has a procedural meaning, and that this procedural meaning can not be reduced to the adversative value “but” or to the continuative value “and”. In [3] the first sentence says that Achilles’ anger tragically caused many deaths among the Achaeans; they could not bury the corpses, so that the bodies became the meal of dogs and birds. The second sentence says: Zeus’ will was accomplished. What connects these two sentences is *de* (actually, “d” + the elision of “e”); *de* does not convey the reason or the effect, or any contrasting result in confronting the Achaean unburied corpses (on the one hand) and the fulfillment of Zeus’ will (on the other hand); rather, it introduces a new and different discourse act.⁷ The speaker does something different from saying “this and that happened;” he actually stops the telling of the actions and makes a comment, a distinct statement. *De* marks this metanarrative switch.

Another very frequent ancient Greek particle is *gar*, commonly defined as an explicative particle. Its most recurrent translation is “because” or “for” introducing a

4 Cf. Montes de Oca Vega 2005.

5 The term “move” is borrowed from Roulet et al. (1985); shortly, it indicates a discourse unit that expresses a specific communicative intention; it may consist of one or more acts.

6 Each Homeric passage is introduced in translation first, then in the original Greek and in the transliterated version. If not indicated differently, English translations are all adapted from Lattimore (1951 and 1967).

7 By discourse act I mean the smallest unit of verbal communicative behavior. Cf. Hannay and Kroon 2005.

causal clause. However, also in English “because” serves multiple purposes, such as, for example, connecting two discourse acts. If I say “Are you free tomorrow night? Because I got an extra ticket for the concert I told you about”, the conjunction “because” is actually explaining the reason why I asked “are you free tomorrow night”. Something similar happens at the very beginning of the *Odyssey*:

[4] Even so he [Odysseus] could not save his companions, hard though he strove to; *gar* (= why am I saying that? because in fact) they were destroyed by their own wild recklessness, fools, (...)
 ἀλλ’ οὐδ’ ὡς ἐτάρους ἐρρύσατο, ἰεμένους περ·
 αὐτῶν γάρ σφετερήσιν ἀτασθαλίησιν ὄλοντο, νήπιοι, (...)
all’ oud’hōs hetarous erussato hiemenos per;
autōn gar spheterēsīn atasthaliēsīn olonto, nēpioi, (...)
 (*Odyssey* 1.6-8; the primary speaking ‘I’)

The first utterance says that Odysseus could not save his companions; a second utterance concerns the fact that the companions, “fools”, provided for their own destruction. I am claiming that *gar* has not the function of establishing a causal link between Odysseus missing the salvation of the companions and the companions providing their own destruction, but, rather, it has the pragmatic function of establishing a causal link between the assertion “Odysseus could not save his companions” and the reading according to which the companions did all by themselves. My view is that by means of *gar* the omniscient comments of the primary speaking ‘I’ fill the gap between the two separate behaviors, namely Odysseus’ striving and the companions’ choices. Not by chance the comments end with “fools”, which in turn becomes the trigger of the following discourse act, that is, what the companions’ recklessness essentially consisted in.

A general assumption could conclude this first part of the paper, which is about the intersection between particles and discourse markers. Notionally, ancient Greek particles are short (possibly monosyllabic) words that can hardly be defined as adverbs and, generally speaking, they are irrelevant to the propositional meaning of a sentence. I am arguing that all of them are irrelevant to the propositional meaning because they are relevant to the pragmatic meaning of the sentences that include them. Moreover, the specific role some of them have is to convey a procedural meaning, that is, some of them work as discourse markers (discourse markers actually may include also clusters of particles and different lexical expressions).

* * *

In what follows, the attention is going to be drawn on three markers that share the same etymology, namely the IE root **au-* (whence also Lat. *aut* and *autem*). I have selected *autar*, *au* and *aute* because, besides their procedural meaning, all of them prompt some cognitive activities concerned with visual imagery. I am arguing that they convey not only what I call pragmatic continuity, but they also – and mainly – convey visual discontinuities; more precisely, they mark different kinds of visual shifts, zooms, and flashes. These cinematographic metaphors rest on a basic process enhanced by the Homeric epic, which is the so-called “cinema in the mind”, that is, the spectators and the

performer visualize the mythical deeds in a series of shots “appearing” to them as the narrative unfolds.⁸ Beyond and before some discourse markers, other linguistic devices mark Homer’s visuality, including deictic markers and evidentials.

Autar – usually not considered in translation at all – is a discourse marker primarily involved with the beginning of new narrative sections. This basic function is so important in the flow of Homeric narration that it can mark even the beginning of entire embedded stories or songs. It typically establishes a new setting, that is, a series of related actions that do not share with the previous setting the time and/or the place. Very often the gap between the two settings is temporal, and this is verbally made explicit by the occurrence of a temporal marker after *autar*.⁹ However, *autar* does not have the function of reinforcing the temporal gap; conversely, it suggests a visual shift – by the mind’s eyes, of course – that is needed at that moment from the recipients.

[5] (...) and [the fifty-two young men] hoisted the white sails and set them, and they anchored her deep enough in the channel. *Autar* (= So,) after that they made their way to the great house of wise Alcinous.

(...) ανά δ’ ιστία λευκά πέτασσαν.

ύψου δ’ ἐν νοτίῳ τήν γ’ ὄρμισαν· *αὐτάρ* ἐπειτα
βάν ρ’ ἴμεν Ἀλκινόοιο δαΐφρονος ἐς μέγα δῶμα.

(...) *ana d’ histia leuka petassan,*

hupsou d’ en notio tēn g’ hormisan; autar epeita

ban hr’ imen Alkinooio daiphronos es mega dōma

(*Odyssey* 8.54-56; primary speaking ‘I’)

This passage shows that the speaker (the performer) helps the audience to visually shift from the harbor where the Phaeacian young men are finishing to set up the ship to carry Odysseus home to the way towards the Phaeacians’ ruler Alcinous, which will be the location of what happens in the next 50 lines. The fifty-two young men are the same subjects in both places, but the performer and the listeners mentally shift from one setting to another one. This is the procedural meaning of *autar* in this case.¹⁰ It is important to notice that *autar* occurs immediately after an important metrical caesura: this fact fits with the hypothesis of a performative break preceding it; it could have been associated with a special pitch in the voice, or a deep breath before, or a specific gesture, or a specific facial expression (I remind the reader of the sentence “So, let’s start” in [2]). In that way, the speaker shows that he is who has the control of the coherence between the different sections; he is who handles the different threads of the story. From now on I will refer to this as a sign of pragmatic continuity. Homeric *autar* is quite frequently followed by a first person pronoun. In those cases it draws the attention of the listeners to the source of

8 On visual aspects of Homeric narrative, see in particular Bakker 1997: 86-111. On the idea of ‘cinema in the mind’ cf. also Minchin 2001: 25.

9 About one third of the occurrences of *autar* in the *Odyssey* and in the *Iliad* work in this way.

10 *Autar* introduces a new setting that is meant to be the only one for a long part of the subsequent narration at the very beginning of *Od.* 14 (*αὐτάρ* ὁ ἐκ λιμένος προσέβη τριηξαν ἀταρπὸν / χωρον ἀν’ ὕληεντα δι’ ἀκρίας “As for Odysseus, he left the harbor and ascended a rugged / path, through wooded country along the heights”). At the end of book 13 both Athena and Odysseus are supposed to be on the same Ithacan shore. The closure of book 13 regards Athena, who decides to go to Sparta to reach Telemachus, while the very beginning of book 14 concerns Odysseus’ way and what happens to him. The narrative and visual shift conveyed by *autar* is here particularly clear.

the utterance; it causes a zoom effect that isolates the new target from the previous take, as in the following line, which remarkably occurs at the end of 11 Homeric Hymns:

[6] *Autar* me (= as for me), I will remember you as well as the rest of the song.

αὐτάρ ἐγὼ καὶ σεῖο καὶ ἄλλης μνήσομ' αἰοιδῆς

Autar egō kai seio kai allēs mnēsom' aoidēs.

(*Hymn III to Apollo* 546, *Hymn IV to Hermes* 580,
Hymn VI to Aphrodite 21 and more; the primary speaking 'I')

“As for me” implies also “look at me, now, zoom in on me”. As such, it marks the crucial transition between the previous telling and the ‘dismissal’ of the teller himself, which is explicitly self-referential (as in the closure of many fairy tales in different cultural traditions, by means of expressions such as “and they stayed there, and I stayed here”).

In the following example I report an instance in which *aute* allows for zooming in on individuals singled out from a plurality of persons. The prominence is primarily visual.

[7] Of these *aute* (= zoom in, now), the leader was the Gerenian horseman, Nestor

τὼν αὐθ' ἡγεμόνευε Γερήνιος ἱππῶτα Νέστωρ

tōn *auth'* hēgemoneue Gerēnios hippota Nestōr

(*Iliad* 2.601; the primary speaking 'I')

It is interesting to note that the catalogues of the Achaean and the Trojan contingents in *Iliad* 2 include 23 entries (out of 45) that introduce the leaders of military groups by means of *au*, *aute* or *autar*.

So far, the discourse markers I am focusing on have the function of prompting the visual (and narrative) shift from a setting to a different one, or of prompting the zoom in on the speaking 'I', or prompting the zoom in on a single person isolated from a plurality.

A further function is to mark the visual shift from an item to a parallel one (what is on one side and what is on the other side), as in the following passage:

[8] (...) on his chest Odysseus

fell; and the people *au* (= shift and look at the other side of the imagined frame), gazed upon them and wondered

(...) ἐπί δέ στήθεσσιν Ὀδυσσεύς

κάππεσε· λαοὶ δ' αὐθ' ἑυντό τε θάμβησάν τε

(...) *epi de stēthessin Odusseus*

kappese; laoi d' au thēeunto te thambēsan te

(*Iliad* 23.727-28; the primary speaking 'I')

The passage refers to a fight between Ajax and Odysseus as part of the funeral games in honor of the Achaean hero Patroclus. *Au* allows for the external audience to visualize the Achaean spectators as spatially shifted, literally “on the other side” with respect to the fighters Odysseus and Ajax who are “on one side”.¹¹ While *de* generically

11 These functions are to be connected with one of the original meanings proposed for *au*, that is, “on the other hand”.

introduces a different discourse act, *au* specifies that a visual shift is required. The cognitive activity of shifting to parallel focuses – both in visualization and in memory – is arguably implied by *au*-discourse markers also in lists and in genealogies. Formulas indicating turn-taking in Homeric conversations often include *autar*, *au* and most of all *aute*, as in the very frequent wording “And to him/her, X *aute* said...” My reading is that *aute* suggests a visual shift from interlocutor A to interlocutor B, the latter being the parallel focus.

[9] Then aute (= shift to side of the interlocutor) the lord of men Agamemnon answered him

Τόν δ' αὐτε προσέειπεν ἀναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων·

Ton d' aute proseieipen anax andrōn Agamemnon

(*Iliad* 19.184; the primary speaking ‘I’)

The informational order in ancient Greek reflects the visual shift step by step: the sentence begins with a pronoun referring to interlocutor A who just ended his/her speech (*ton*); then, *aute* suggests the visual shift from interlocutor A to interlocutor B; finally, the name of interlocutor B is introduced as a parallel focus.

The last function of *au*-discourse markers I would like to mention is the mark of ‘flashes’. Such a mark concerns a special kind of discontinuity, namely the recognition of a crucial moment in which something remarkable happens. The visual component consists in a higher cognitive investment in ‘seeing’ that particular instant, as if a flash would be snapped with the purpose of fixing that moment.

[10] In truth you [Hector] were their [of the Trojans] high glory of victory while you lived. Now au (= Oh, I am seeing and I am realizing this) death and fate have closed in upon him.

ἦ γάρ καί σφι μάλα μέγα κῦδος ἔησθα

ζῶός ἐών· νῦν αὐ θάνατος καί μοίρα κικάνει

ē gar kai sphi mala mega kudos eēstha

zōos eōn; nun au thanatos kai moira kikhanei

(*Iliad*. 22.435-36; Hekabe)

The sentence “now death and fate reach him” occurs at least three times in the *Iliad*.¹² Here the mother of the main Trojan hero Hector is lamenting the death of her son, just killed by the main Achaean hero Achilles. *au* in this case is much more than an adversative “but” contrasting Hector alive and Hector dead; it rather expresses the acknowledgment, the recognition and the experience of something the speaker knows very well about. The presence of the temporal adverb *nun*, “now”, which is a zero-point mark like ‘I’ and ‘here’, reinforces the participation and the involvement of the speaker in the *hic et nunc* of the utterance.

To conclude: discourse markers express the kind of relations the speaker perceives between different parts of the discourse. Discourse markers usually occur in sentence initial position. Ancient Greek *de* and *gar* work as discourse markers. The procedural

12 Cf. also *Il.* 17.478 and 672 (about Patroclus dead).

meaning of some ancient Greek particles in particular (*autar*, *au* and *aute*) rests on the visual discontinuities existing between different sections of the epic narration. They work as ‘road-signs’ of discourse and prompt specific cognitive activities related to visual imagery: shifting between different kinds of takes (or shots, either in a change of scene or in a change of focus), shifting between less and more detailed depictions (zooming in) and shifting between ordinary moments and extraordinary moments of the narration (flashes). By means of these markers both the performer and the audience, who re-see in their mind’s eyes the mythical events as they are re-enacted in the ongoing performance, are helped in processing the visualization of the next focus of narration.

BIBLIOGRAPHY

- Bakker, E. J. (1997): *Poetry in Speech: Orality and the Homeric Discourse* (Ithaca and London, Cornell University Press).
- _____ (2005): *Pointing at the Past. From Formula to Performance in Homeric Poetics* (Washington, D. C., Center for Hellenic Studies – Harvard University Press).
- Dijk, T. van. (1979): “Pragmatic Connectives”, *Journal of Pragmatics* 3, 447-456.
- Foley, J. M. (1999): *Homer’s traditional art* (University Park, Pennsylvania State University Press).
- Hannay, M. and Kroon, C. (2005): “Acts and the relationship between discourse and grammar”, *Functions of Language* 12 (1), 87-124.
- Kroon, C. (1995): *Discourse Particles in Latin. A Study of nam, enim, autem, vero and at* (Amsterdam, J. C. Gieben).
- Lattimore, R. (1951): *The Iliad of Homer* (Chicago, Chicago University Press).
- _____ (1967): *The Odyssey of Homer* (New York, Harper & Row).
- Lenk, U. (1997): “Discourse Markers”, in *Handbook of Pragmatics online* (<http://www.benjamins.com/online/hop/>).
- Minchin, E. (2001): *Homer and the Resources of Memory. Some applications of cognitive theory to the Iliad and the Odyssey* (Oxford and New York, Oxford University Press).
- Montes de Oca Vega, M. (2005): “The role of particles in Nahuatl narrative texts”, paper presented at the IX International Pragmatics Conference, Riva del Garda, July 10-15th, 2005.
- Rijksbaron, A., ed. (1997): *New Approaches to Greek Particles* (Amsterdam, J. C. Gieben).
- Rouchota, V. (1998): “Procedural Meaning and Parenthetical Discourse Markers”, in *Discourse markers. Description and Theory*, eds. A. H. Jucker and Y. Ziv (Amsterdam and Philadelphia, J. Benjamins), 97-126.
- Roulet, E. et al. (1985): *L’articulation du discours en français contemporain* (Berne and New York, Lang).
- Rubin, D. C. (1995): *Memory in Oral Tradition. The Cognitive Psychology of Epic, Ballads and Coming-out Rymes* (Oxford and New York, Oxford University Press).
- Schiffin, D. (1987): *Discourse Markers* (Cambridge, Cambridge University Press).
- Simone, R. de (1994): *Fiabe campane. I novantanove racconti delle dieci notti*. Turin, Einaudi (2 vols).

ATTRIBUTES OF WINE IN SERBIAN DECASYLLABIC FOLK POEMS

Miroslav Topić, Petar Bunjak

University of Belgrade
pbunjak@infosky.net

Abstract

The paper deals with the question of "permanent" epithet in Serbian oral tradition. In the first part the attributes of wine in decasyllable epic from the classic edition of Vuk Karadzic's collection are classified by frequency. The lack of permanence of those epithets is illustrated by the individual preferences of four main Karadzic's singers: Milija, Rasko, Tesan Podrugovic and Filip Visnjic. The second part provides a review of the most interesting solutions in Polish translations of Serbian literary folklore, from both 19th and 20th century.

We approached the issue of wine attributes in Serbian folk poems through studying some other phenomena. The focus of our research attention was geared toward metrical aspects related to the rules of constructing Serbian folklore asymmetric decasyllable, observed in the mirror of equimetric Polish translations.¹ The material presented here is part of our broader studies on lexical and metric formula of Serbian folk decasyllable 4+6² and its correlates in relevant Polish translations of the XIX and XX century.

The motif of *wine*, i.e. of *drinking* wine, is very frequent in Serbian folk epic poetry, and it would often appear as exposition cliché as well. This frequency of use and its function of an epic marker made the motif of wine one of the recognizable constituents of lexical and metric formula. Thus – beside wine “without attributes” and its drinking – in different metric conditions, as formulae and formulaic expressions, there will also

1 The project *The Problems of Reception of Serbian Folklore in Polish Environment*, within the macro-project *Serbian and Foreign Literature and Culture in Contact and Discontact* led by Dr Larisa Razdobudko-Čović, is financed by the Ministry of Science and Environment Protection of Serbia.

2 In definition of lexical and metric formula we rely on Parry-Lordian proposition. Cf.: Albert B. Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass., 1960, p. 31 et sqq.

appear the constructions *attribute+wine* or *wine+attribute*. For this occasion, we would like to draw your attention to them.

Our original intention for this conference was to present this subject in Serbian poems and in corresponding Polish translations as well. We renounced this intention due to the large number of examples, the presentation of which would be too time-consuming. Our judgment was that it would be much more appropriate to present the starting point of our research – the characteristic and frequency of wine attributes in Serbian corpus. On some other occasion, we will deal with the properties of Polish translations.

*

In determining the notion of *attribute* or *attributive modifier* we rely on a simple definition of Serbian linguist Mihailo Stevanović, who says that those are “adjectival words, i.e. words with adjectival functions that [...] by whatever feature (quality, colour, size, warmth, substance, place, time, origin, appurtenance, or anything else) determine a noun or a cluster of words in nominal function”.³ Syntactically, Stevanović does not make any other difference among attributes than “whether they are marked by adjectives and adjectival nouns, or by a cluster of nominal words used in a case with or without a preposition”.⁴

For attributes, i.e. attributive modifiers, as terms from linguistics, traditional stylistics and normative poetics use the term *epithet*, what, of course, doesn’t mean that any attribute automatically becomes the epithet in a literary text. When it comes to folklore, most often, as toll of older Homerology, “permanent epithet” is mentioned and, “unlike attributes it designates a feature pertinent solely to the notion it refers to”.⁵ There are usually quoted examples like: *вјерна љуба* (faithful wife), *вута јела* (slender fur tree), *бретка сабља* (sharp sabre), etc. In folk poetry, the connection between certain epithets and the notions they stand for sometimes is so reinforced that it does not leave any room for alternative use of other epithets. But still, in even greater number of similar examples there will be allowed multiple variations too.

“Permanence” of epithets was questioned long time ago in the Slav literary folklore studies. Russian author Anastasia Petrovna Yevgenyeva speaks about “relative” permanence of epithets in Russian byliny (былины) and laments (причитания).⁶ Interpreting the already classical assertion of Franz Miklošič that the epithet of oral epic poetry is not just a decoration, but it also makes the subject more obvious and singles out the characteristic that revives it, Yevgenyeva emphasizes that permanent epithet through time is not after all an inalterable category, but that it is liable to evolution, and also that different “variances” are possible on the synchronic level as well.⁷ In this, the author points

3 M. Стевановић, *Савремени српскохрватски језик (Грамматички системи и књижевноејезичка норма)*, II. Синтакса. Београд, 1974, 49.

4 Ibid.

5 R. Pešić, N. Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*. Београд, 1984, 77 et sq.

6 Cf.: А. П. Евгеньева, *Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII-XX вв.* Москва, 1963, p. 307. – In the chapter on permanent epithet, as a separate work (*О некоторых поэтических особенностях русского устного эпоса XVII-XVIII вв. [Постоянный эпитет]*) published as early as 1948, gives a representative overview of older literature on “permanent” epithet.

7 Cf.: *op. cit.*, pp. 312-314.

to three types of epithet “permanence”: 1) absolute permanence, when epithet “coalesces” with the noun and together with it creates an indissoluble lexical pair – which is actually the rarest occurrence; 2) when the given noun is compatible with a range of epithets, so the singer or narrator chooses one or another, depending on individual taste and the concurrence of circumstances; 3) when, besides two or three most common epithets, others are arbitrarily attached to the noun.⁸ The most frequent ones are precisely type 2. and 3. – *relatively* permanent epithets. In conclusion, Yevgenyeva emphasizes: “The ‘permanence’ of this or that epithet is one of individual forms of expressing tradition, and certainly not one of the specific semantic and stylistic features of epithets”.⁹

Another Russian author, Petr Dmitrievich Ukhov, researcher and systemizer of byliny, put forward an even more radical approach. In his view, the “indissoluble” whole of epithet and noun in oral creation actually did not exist,¹⁰ so what Yevgenyeva singled out as type 1. of permanence, actually is sheer fiction.

Polish researcher Stanisław Glinka in his study of the language in Byelorussian folk poems collected by Michał Federowski, offers a rich and valuable, exceedingly incentive material. His classification of epithets and gradation by frequency, and above all exhaustive statistical analysis of epithets in Michał Federowski’s collection, plausibly illustrates precisely the *relative permanence* of epithets in Byelorussian oral creation.¹¹

We would illustrate the situation with epithets in Serbian folklore, with statistical analysis, with the corpus of decasyllabic poems from Vuk Karadžić’s collection (Books I-IV of the “classical” Vienna edition). In our broader research of Polish translations of Serbian folk poetry, this corpus is relevant because, with rare exceptions, it served as the source to Polish translators. We will present as illustrative materials the specific attributes of wine in decasyllabic poems from older records (*The Erlangen Manuscript*, Bogišić’s collection).

*

In once popular high school textbook of the theory of literature, “permanent epithet” is, among other things, illustrated by the assertion that in the folk poetry “wine is always *рујно* (crimson red) or *црвеника* (scarlet red)”.¹² For Svetozar Koljević, wine is “usually ‘хладно’ (cold) or ‘рујно’ (crimson red)”.¹³ And Polish researcher of Serbian folklore and its Polish translations, Milica Jakóbiec Semkowowa, says that in our folk poems “permanent” epithets for wine can be: “ладно, румено, мрко, рујно”¹⁴ (cold, rosy, dark, crimson red). Here, nobody embarks on the question of the quality and real presence of those epithets. For, what is actually “permanent” about them: *рујно* or *црвеника*, *хладно* or *рујно* or, perhaps – *ладно, румено, мрко, рујно*?

8 Cf.: *op. cit.*, pp. 337-338.

9 *Op. cit.*, p. 338.

10 Cf.: П. Д. Ухов, *Постоянные эпитеты в былинах как средство типизации и создания образа* in *Основные проблемы эпоса восточных славян*. Москва, 1958, p. 160.

11 Cf.: S. Glinka, *Języku białoruskich pieśni ludowych w zbiorze M. Federowskiego*. In M. Federowski, *Lud białoruski na Rusi Litewskiej. Materiały do etnografii słowiańskiej zgromadzone w latach 1877-1905*, t. 7, *Suplement do t. 5 i 6*. Warszawa, 1969, pp. 211-223.

12 Р. Димитријевић, *Теорија књижевности са примерима*...Београд, 1964, p. 154.

13 С. Кољевић, *Наши јуначки еп*. Београд, 1974, p. 286.

14 M. Jakóbiec-Semkowowa, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*. Wrocław, 1991, p. 36.

1) Wine attributes by frequency

By far the most frequent wine attribute in the whole decasyllabic corpus of Vuk's Vienna edition is *рујно*: it appears **66** times in total. The interesting thing about this most frequent wine attribute is that it is not uniform, so we could even discuss the transfer of its meaning. This was much discussed in older literature,¹⁵ and for this occasion we accentuate only the most important. Namely, Vuk Karadžić explained the designation *рујно вино* in his *Serbian Dictionary* as *gelblicher Wein, vinum fulvum*, meaning *white wine*, i.e. *yellow*, when it comes to its true color. Miklošič concluded, however, that *рујно вино* was “црвено” (red) or “рујево” (yellowish red).¹⁶ Tomo Maretić claimed that “рујно вино was felt by singers quite as synonymous with ‘црвено’ (red) wine”¹⁷ and quoted an example from Vuk (I 446), where a girl, describing her cheeks, says: “Јес’ видео рујно вино? / Онаке су јагодице” (“Have you seen *рујно* wine? / That’s what cheeks are like”). The proof to corroborate this claim is more than obvious: of course it is about blowsy cheeks, not some unhealthy sallow complexion!

Immediately after *рујно* there is *ладно* (cold) wine, found in **49** verses of the Vienna edition. In the third place by frequency there is *црвено* (red) wine with the total of **32** presences.¹⁸ *Мрко* (dark) wine is found **14** times. The noun *црвеника* in attributive role is found **11** times.

Other wine attributes are – real rarity.

Thus *румено* (rosy) wine, singled out as a typical example of “permanent epithet”, is found only twice in the Vienna edition: “И појити вином руменијем” (I 325, 31) and “У другоме руменога вина” (II 51, 9). The other example originates from the anthology poem *Косовка дјевојка (Kosovo Maid)*, so that may be the reason why this attribute is put in the same basket with *рујно* or (*х*)*ладно* wine.

Also, we can find two instances of *трегодишње* (three years old) wine, all in one poem (*Наход Момир*, II 30, 115; 151).

In dozen cases we found unique examples – attributes used only once. We’ll brood on the most interesting ones.

The attributes *рујевина* and *рујевно*, encountered only once, are special derivatives from *рујно* wine.

In connection with *трегодишње* wine there are *трољетно* and *од три љета*, and akin to them there is the attribute *од седам година* (seven years old). Unlike the previous ones, marking the colour, or warmth, these attributes point to the age of wine. When it comes to the attributes *од три љета* and *од седам година*, we have at hand the “cluster of nominal words used in a case with a preposition”.¹⁹

Two unique wine attributes point to its geographic origin: *приморско* (coastal) and *из Видина* (from Vidin).²⁰ Relevant to the verse “Црвенога вина из Видина” (III 49, 122), and that of “Рујна вина од седам година” (Vuk II 68, 163), we will point to their euphonic organization – internal rhyme: *вина-Видина*, and *вина-година*. Sound

15 In detail: А. Пецо, *Значење пријдева „рујан“ у српскохрватском језику*. Прилози за КЈИФ, vol. XXVIII, no. 1-2, p. 101-104.

16 Cf.: *Op. cit.*, p. 102.

17 T. Maretić, *Naša narodna epika*. Beograd, 1966, p. 73.

18 Out of which 30 times with the noun *вино* and twice with its diminutive – *винце*.

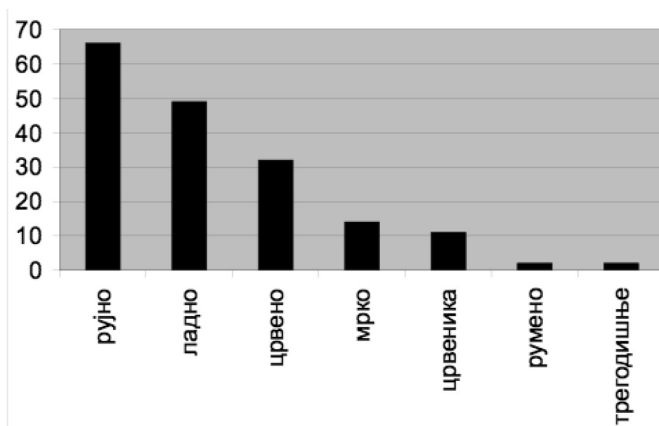
19 М. Стевановић, *op. cit.*, p. 49. – In another place Stevanovic says: “Attributive functions [...] are also in syntactic link between the preposition *од* and numbers or quantitative phrases” (*op. cit.*, p. 224).

20 “Especially often used genitive with preposition *из* functioning as adjectival to mark where someone or something is from”. – М. Стевановић, *op. cit.*, pp. 242-243.

links between epithets and nouns they qualify were noticed by Petr Grigoryevich Bogatyrev: “Permanent epithets not only indicate the basic typical features of the subjects they designate, but some of the permanent epithet rhyme, and even more often they alliterate with the nouns they designate”.²¹ Among the examples of Serbo-Croat epic poetry, he mentions “црвено вино”. The examples we have just mentioned illustrate this phenomenon even more vividly.

The two mentioned verses are unique by something else too. Those are two only verses in the Vienna edition where there are *two* wine attributes in each.²²

So, our statistics would arrange this order of wine attribute inventory in Serbian decasyllabic poetry in the Vienna edition: *рујно, ладно, црвено, мрко, црвеника...* This will, after all, be plausibly illustrated by the following chart:



The illustrated distribution of wine attributes finds its evidence in the time of Vuk. And was it like this in pre-Vuk era?

In order to take this question, we have studied the poems of *The Erlangen Manuscript* and Bogišić’s collection with the constituent verse decasyllable 4+6.

In *The Erlangen Manuscript*, by frequency, the unqualified first place belongs to *ладно вино* (19). Then there are *добро* (7), *рујно* (2), *црно* (2) and *црвено* (1). We notice thus, that in *The Erlangen Manuscript* there are no *мрко, црвеника, румено...* *Рујно*, the most frequent one in Vuk, belongs to the rare wine attributes, and *црвено*, third by frequency in Vuk, is unique here. On the other hand, in *The Erlangen Manuscript*, there are attributes that cannot be found in Vuk: *добро*²³ (good) and *црно* (black, i.e. dark red).

The results of the analysis of decasyllabic corpus from Bogišić’s collection have shown more similarities with Vuk’s Vienna edition. There can be found: *рујно* (6), *хладно*

21 P. G. Bogatirjov, *Stalni epiteti i antiteza u epskim pesmama slovenskih naroda* [Original title: *Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов*] in S. Koljević, *Ka poetici narodnog pesništva*. Beograd, 1982, p. 362.

22 The situation when a noun has got two attributes is typical of bugarštice (examples from Bogišić): *црвено хладно вино, сјеновато хладно вино, лијено хладно вино*. In bugarštice doubled attributes are always adjectives and in the mentioned examples we have the combination of adjective and genitive phrase.

23 In Vuk this attribute “suits” the noun *јунак* (hero), but not with wine.

(5), *из Видина/од Видина* (2) and *од година дванаес* (1) (twelve years old). As we can see, the most frequent ones, as in Vuk's collection, are *рујно* and *хладно*. Wine *из/од Видина* (of/from Vidin) certainly has a strong tradition – it was esteemed even before Vuk.

The differences between the two pre-Vuk collections, the records of which originate from the same century, the XVIII, were most probably motivated by regional specificities. Bogišić's collection, as its title indicates, contains folk poems "from older, mostly coastal records", while the texts from *The Erlangen Manuscript* originate from the area of the former Vojna krajina (Military borderline). This is a kind of confrontation between the North and the South.

And when it comes to wine attributes, the comparison between pre-Vuk situation and Vuk's Vienna edition confirms the observation of A.P. Yevgenyeva that "permanent" epithets are changeable in time too.²⁴

2) Wine attributes – individual choice of singers?

It would be interesting to use our material for testing the stand of A.P. Yevgenyeva about the choice of epithets (in cases that she classified in type 2. by their "permanence") depends on, among others, the singer's/narrator's individual taste and style.²⁵ Therefore we have made a statistical overview of wine attributes in Vuk's four most important singers – a) Tešan Podrugović, b) Filip Višnjić, c) old Milija and d) old Raško.

(a) Distribution of wine attributes on the material of Podrugović's poems shows a picture incomparable to the "average", which is only seemingly unexpected. He namely had wine *мрко* in 11 cases, *рујно* in 9, *црвено* in 7, and *црвеника* in 4.

(b) Filip Višnjić is very poor in wine attributes. In his recorded oeuvre, wine has accompanying attributes only 3 times, and it is the same one every time – *рујно*.

(c) Wine attributes with the old Milija are interestingly distributed: *црвено* (3),²⁶ *рујно* (2), *ладно* (2) and *трољетно* (1).

(d) With the old Raško, the most frequent combination of wine and attribute is *ладно вино* (6 realizations altogether), then *црвено* (2) and *црвеника* (2).

From this overview, we can infer an unequivocal conclusion about differences among Vuk's singers. Podrugović and Višnjić are antipodes, two opposite points of the amplitude. Milija and Raško, also mutually different, are situated between Podrugović and Višnjić.

Višnjić's individual characteristic consists of the fact that wine cannot be either (*x*) *ладно*, or *црвено*, or *црвеника*... Milija uses only three of average most represented wine attributes in the Vienna edition and a rarity – *трољетно* (three years old) wine. What does Raško lack? Raško, apparently, could not bring himself to utter precisely the most frequent attribute – *рујно вино*, or *мрко* either.

If we carefully compare the figures along Podrugović's attributes to the above chart, we will conclude two things. Firstly, we notice that 11 out of total 14 appearances of *мрко вино* in the corpus of Vuk's Vienna edition originate from Podrugović, i.e. *мрко вино* is nearly exclusively his stylistic property. Moreover, in at least one case we could discuss the folklore feedback, i.e. Podrugović's "influence" through the print edition.²⁷

24 Cf.: А. П. Евгеньева, *op. cit.*, p. 327-328.

25 Cf.: А. П. Евгеньева, *op. cit.*, p. 338.

26 This attribute appears twice with the noun *вино* and once with – *винце*.

27 It is a well known phenomenon that once codified piece of oral literature or more of them from published sources return to oral circulation again and make an effect on oral creation. Studying this phenomenon, Miodrag Maticki, among various options, chose the phrase (*bookish*) *feedback of epic poetry*. Cf.: M.

the attribute *мрко* appears in the poem *Костреш Харамбаша* (III 46, 138) that Vuk got written down and sent by Marko Nemanjić, who was, as Vuk mentions, “a very good singer himself”.²⁸ The next thing we notice with Podrugović is absolute absence of the attribute (*х*)*ладно* – otherwise the second most frequent in total statistics!

*

The results and examples presented confirm a) the justifiability of the view of relative permanence of epithets in oral literature, and b) the fact that the use of epithets is not in patterns or impersonal, but on the contrary, it predominantly depends on tradition liable to incessant change and on personal touch of each individual oral creator.

Translated by Nataša Šofranac

BIBLIOGRAPHY

- Сабрана дела Вука Караџића. Књ. IV. Београд, 1975; књ. V. Београд, 1988; књ. VI. Београд, 1988; књ. VII. Београд, 1986.
- Народне пјесме из старијих, највише приморских записа. Сабрао и на свијет издао В. Богишић. Књига прва. Биоград, 1878.
- Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама. Издао Др Герхард Геземан. Ср. Карловци, 1925.

Матицки, *Српскохрватска граничарска епика*. Београд, 1974, pp. 40-57. – The authors of this paper also discussed this in: М. Топић, П. Буњак, *Пољске метаморфозе двеју српских народних песама*. Зборник МС за славистику, 2003, vol. 63, pp. 263-284.

28 Сабрана дела Вука Караџића. Књ. VII. Београд, 1986, p. 403.

SOCIOLOGÍA DEL ROMANCERO: CANARIAS, ESTADO VITAL DE UNA TRADICIÓN

Andrés Monroy Caballero

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
amonroy@becarios.ulpgc.es

Resumen

El estudio de la sociología de la literatura en el marco específico del romancero (a través de la valoración que se puede hacer de informantes, recolectores, puntos de encuesta, funcionalidad, etc.) es una herramienta imprescindible para analizar el estado vital de mundo baladístico actual. Para el caso de la tradición canaria, una de las ramas más conservadoras del romancero hispánico, proponemos un modelo óptimo de desarrollo de la sociología del romancero extraído de los datos que aporta dicha comunidad. Con la finalidad de conseguir nuestros objetivos, estudiaremos a los informantes según su edad, sexo y procedencia, sirviéndonos de cuadros y estadísticas para demostrar la vitalidad de una tradición oral que aún se mantiene vigente, pero que tiene todas las trazas de desaparecer como futuro inmediato en muchas áreas tradicionales de las Islas Canarias. También nos servirán, en este estudio sociológico del romancero canario, la información que los recolectores y sus ediciones nos aportan, tanto en sincronía como en su vertiente diacrónica. Asimismo, los puntos de encuesta nos dirán dónde se mantiene la tradición y, según los mapas folklóricos, con qué vitalidad. Finalmente, la funcionalidad de estos cantos en cada isla (lúdica, festiva, religiosa, de canto de trabajo, etc.) será crucial para entender el fenómeno y el porqué de su pervivencia. La presente investigación, por tanto, pretende marcar las pautas que deben seguirse en un estudio sociológico del romancero, disciplina metodológica muy novedosa y aún por desarrollar.

Pocos han sido los autores que hayan tratado de desentrañar la complicada madeja de la vida de los romances en sociedad: William J. Entwistle (1939), Menéndez Pidal (1968), Rina Benmayor (1989) o Teresa Catarella (1994); investigaciones estas muy generales

y teóricas. La obra más temprana y completa sobre el tema ha sido la extraordinaria publicación de Entwistle sobre el mundo sociológico baladístico occidental, *European Balladry*, en donde aparecen relacionados algunos aspectos sociológicos referentes a las distintas comunidades y naciones donde el canto aún pervivía a principios del siglo XX. Junto a esta obra, el *Romancero hispánico* de Menéndez Pidal es un tratado de referencia obligada para todos aquellos que se adentren en el estudio de los textos romancísticos y contiene algún que otro aspecto sociológico. Rina Benmayor, por su parte, en el artículo “Social Determinants in Poetic Transmisión or A Wide-Angle Lens for *Romancero Scholarship*” se centra en el estudio parcial de la sociología que rodea al romancero sefardí en el marco territorial de Turquía; mientras que el breve artículo de Teresa Catarella, “Hacia una sociología del romancero”, se dedica a esbozar algunos aspectos teóricos y metodológicos sobre los estudios sociológicos del romancero hispánico.

Maximiano Trapero¹, por su parte, ha sido prácticamente el único que ha realizado un exhaustivo trabajo sobre la vida sociológica del romancero en el mundo hispánico, en concreto, en Canarias, puesto que Diego Catalán en *La flor de la marañuela* (1969) no recoge datos sociológicos sobre este archipiélago y tan sólo Pérez Vidal incluye algunos en *El romancero en la isla de La Palma* (1987). La labor de Maximiano Trapero ha sido intensa, pero no ha realizado un estudio general de Canarias, excepto en el caso de la funcionalidad. Al contrario, sus estudios se han encaminado a detallar isla por isla algunos aspectos concretos de la sociología del romancero canario. Por lo tanto, se hace preciso un estudio profundo y completo de la realidad sociológica del romancero en Canarias con el fin de contrastar el estado vital de la tradición insular en este territorio, que de forma resumida presentaremos a lo largo de esta investigación.

Partiendo del artículo de Teresa Catarella “Hacia una sociología del romancero” (1994), que nos resulta básico e imprescindible, en donde se plantea una metodología básica desde tres perspectivas distintas: “el análisis social, el análisis textual y el análisis ideológico” (Catarella, 1994: 409), y limitándonos al análisis social, que es el que nos interesa aquí, la autora nos propone el estudio de los siguientes aspectos del mundo social que rodean a la transmisión del romancero hispánico: los datos del informante (edad, sexo, aprendizaje, etc.), la proporción viejos/jóvenes, la emigración, la profesión de los habitantes de esa comunidad, el grado de aislamiento físico, la funcionalidad del romancero, “prestando especial atención a dónde y cuándo se canta, y a su función específica dentro de la sociedad (si la hay)”, el papel de la mujer en el mundo del romancero, etc. (*Ídem*: 414-415). Pero no todos estos datos tienen la misma importancia para nosotros, y no todos pueden ser estudiados por igual ya que aspectos como la profesión, la emigración o el aprendizaje son más difíciles de constatar que el de la edad o el sexo, por ejemplo. Además, no siempre el recolector nos aporta toda la información que requeriríamos para realizar un estudio de estas características. En Canarias, por ejemplo, Maximiano Trapero ha recogido mucha información al respecto, pero sus antecesores, en cambio, no lo hicieron. Por tanto, nos encontramos con algunas lagunas que no podemos rellenar. Razón por la cual nos dedicaremos únicamente al estudio de una serie de apartados muy concretos: recolectores, informantes (sexo, edad, procedencia, etc.), puntos de encuesta, funcionalidad del romancero en las distintas comunidades canarias y si se canta o sólo se recita.

¹ Véase las introducciones a los distintos romanceros que aparecen relacionados en las referencias bibliográficas al final de la comunicación.

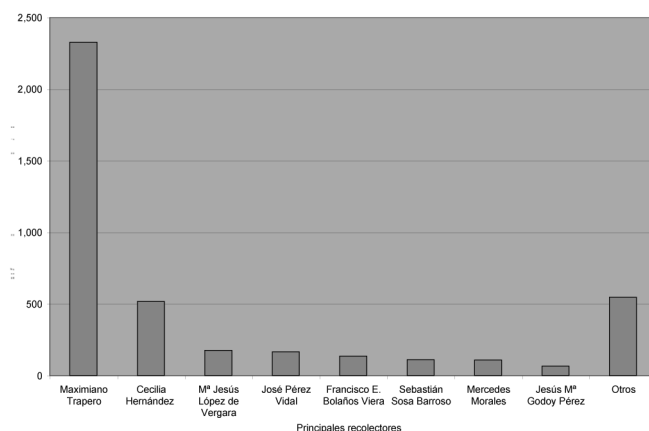
A partir del cuadro siguiente, podemos comprobar quiénes han sido los que se han preocupado en recoger todo el legado romancístico de las islas:

Principales recolectores de Canarias

Recolectores	Islas ²	Recolección directa	Recolección indirecta	Nº vers. total	%
Maximiano Trapero	L F C G P H	1920	512	2432	54,64
Cecilia Hernández	P	475	43	518	11,64
M ^a J. López de Vergara	T H L	172	4	176	3,95
José Pérez Vidal	P	107	59	166	3,73
Sebastián Sosa Barroso	T C F G P L	108	56	164	3,68
Francisco E. Bolaños Viera	C	136		136	3,06
Francisco Tarajano	C	124		124	2,79
Mercedes Morales	T	109		109	2,45
Jesús M ^a Godoy Pérez	L	66		66	1,48
Otros	Ti	560		560	12,58
			Total	4451	100,00

La supremacía recolectora de Maximiano Trapero es patente, con casi un 55% de las versiones recolectadas hasta el momento en Canarias, seguido de lejos por la colección de romances de Cecilia Hernández – colección que únicamente comprende la isla de La Palma – y continuado, en menor medida, por las colecciones de María Jesús López de Vergara, José Pérez Vidal, etc. El gráfico siguiente muestra de forma más clara aún la diferencia entre Trapero y el resto de recolectores:

Gráfico 1



De los datos expuestos podemos colegir que la gran mayoría de los recolectores son profesores universitarios o personas vinculadas a este ámbito (Maximiano Trapero,

2 Léase por Ti (todas las islas), L (Lanzarote), F (Fuerteventura), C (Gran Canaria), T (Tenerife), G (La Gomera), P (La Palma) y H (El Hierro).

José Pérez Vidal, María Jesús López de Vergara, Mercedes Morales, etc.) o profesores de instituto y maestros de escuela (Cecilia Hernández Hernández, Jesús María Godoy Pérez, Pedro Cullen del Castillo, Agustín Espinosa, Alfonso Armas Ayala, etc). También podemos encontrar algunos antropólogos (Luis González de Ossuna, Luis Diego Cuscoy, Manuel J. Lorenzo Perera), además de médicos, periodistas, párrocos, amas de casa, etc. Caso especial es el de Diego Catalán, quien animó desde la Universidad de La Laguna a la recolección de romances y editó *La flor de la marañuela*, el primero y uno de los más importantes repertorios de romances de Canarias. Pero mayor importancia tienen las aportaciones de las agrupaciones folklóricas, que han mantenido las tradiciones o que intenta recuperarlas del ocaso tradicional actual (“Los Magos de Chipude”, “Coros y Danzas de Hermigua y Agulo”, Valentina “la de Sabinosa”, etc.). Véase el Mapa de recolectores por islas en el Anexo I de esta comunicación.

En cuanto a los informantes de Canarias, podemos establecer su edad media según la isla de procedencia y el sexo en el siguiente cuadro:

Media de edades en Canarias por islas

Isla \ Edad Media	Mujeres	Hombres	Media por isla ³
Tenerife	57,82	57,00	57,76
Gran Canaria	61,36	61,16	61,32
El Hierro	77,16	82,29	78,11
Fuerteventura	71,00	73,92	72,23
La Gomera	66,84	69,17	68,23
La Palma	70,46	55,71	68,64
Lanzarote	72,80	70,40	72,19
Media Total	68,21	67,09	68,35

La media de edad más baja es la Tenerife, pero hay que aclarar que se trata de encuestas realizadas en las décadas de los años 50 y 60, o de recogidas anteriores, y por lo tanto, la recolección de romances en esta isla se sitúa en un momento en que la tradición se conservaba mejor. A partir de ahí podemos comprobar cómo la edad media de los transmisores del romancero canario va ascendiendo a medida que nos acercamos al final del siglo XX y comenzamos el siglo XXI, puesto que el orden que han seguido las islas en su distribución en este trabajo ha sido el de la fecha de publicación de los distintos *Romanceros* de Diego Catalán y de Maximiano Trapero.

Por otro lado, resalta la elevada edad de los informantes de El Hierro, la más alta de todo el contexto canario. Asimismo, hay que hacer notar que habitualmente la media de edad de los hombres es inferior al de las mujeres, ya que está demostrado que éstos viven menos; aunque no siempre es así, como se comprueba en las islas de El Hierro y La Gomera. Pero hay que tener en cuenta que el número de hombres es en más de tres veces inferior al de las mujeres, y que la tradición está en boca de ellas en todas las edades – excepto en La Gomera, donde se invierte esta norma.

3 Esta columna no representa el cálculo de la media entre hombres y mujeres de cada isla, sino la media ponderada de todos sus informantes que – debido al mayor peso numérico que tiene la mujer – representa con fidelidad la media real de cada uno de los territorios isleños.

Lo que podemos entresacar de este cuadro es que la edad media de los informantes canarios está alrededor de los 65 y los 70 años, a excepción de El Hierro, donde la media es mucho más elevada. Estos promedios de edad nos demuestran, de forma totalmente rotunda, que el estado vital del romancero canario es verdaderamente triste. Se puede decir que la transmisión romancística de padres a hijos prácticamente se ha perdido en la mayor parte de las islas y son las personas más ancianas de la sociedad las que mantienen en su memoria los textos romancísticos aprendidos desde su niñez. Esto nos lleva a profetizar un muy seguro decaimiento de la literatura oral, y una futura y desgraciadamente no muy lejana desaparición del romancero tradicional en Canarias.

Veamos ahora el porcentaje de hombres y mujeres de toda Canarias por sexo y por isla:

Informantes de Canarias por isla y sexo

Informantes de Canarias	Mujeres	%	Hombres	%	s/e	%	Total	
Tenerife	123	79,87	11	7,14	20	12,99	154	12,53
Gran Canaria	316	71,82	80	18,18	44	10,00	440	35,80
El Hierro	33	68,75	10	20,83	5	10,42	48	3,91
Fuerteventura	37	63,79	20	34,48	1	1,73	58	4,72
La Gomera	40	38,83	59	57,28	4	3,89	103	8,38
La Palma	181	62,85	51	17,71	56	19,44	288	23,43
Lanzarote	100	72,46	24	17,39	14	10,15	138	11,23
Totales	830	67,53	255	20,75	144	11,72	1229	100,00

Lo que hemos dicho anteriormente – el menor número de hombres sobre mujeres entre los informantes de las islas – queda aquí más que explicitado. Del casi 68% que representan a los informantes mujeres, alrededor del 21% corresponde al de hombres, quedando sin definir sobre un 12%. Es decir, prácticamente tres de cuatro informantes son mujeres. Sólo en la isla de La Gomera la relación se invierte en favor de la de los hombres, gracias a la pervivencia del *baile del tambor* como motivo festivo que ha mantenido tradicionalmente el canto romancístico en boca de ellos. Pero la superioridad de las mujeres en Tenerife – y reiteramos que las fechas de las encuestas en esta isla generalmente son muy anteriores a las encuestas realizadas en las otras – es aplastante, de un 80% de mujeres frente a un ínfimo 7% del total de hombres. Pero éste no es un dato nuevo ni novedoso, la preponderancia de la mujer en el canto tradicional del romancero ya fue entrevista por Milá y Fontanals en su *Romancerillo Catalán* en 1895 (Alvar, 1970: 36); Menéndez Pidal también se percató de este fenómeno tan singular al decir que “la mujer es la principal conservadora de las versiones puramente orales de romances” (1972: 51), y Álvaro Galmés lo ratifica mediante su experiencia recolectora (Catalán y Armistead, 1973: 137).

En cuanto al porcentaje total por islas, no es muy representativo puesto que lo que verdaderamente refleja es el dato de qué islas han sido mejor encuestadas y cuáles lo han sido en menor medida, dependiendo en todo momento de su mayor o menor población. De ahí que los resultados mejores sean los de Gran Canaria y La Palma, y los más bajos los de islas menos pobladas o de ámbito geográfico más limitado, como El Hierro y Fuerteventura. Compruébese la intensidad recolectora por islas a través del Mapa de informantes por municipios en Canarias del Anexo II.

A partir de los datos que nos proporciona la distribución por edad y sexo en Canarias, tenemos los siguientes resultados totales:

Informantes de Canarias por edad y sexo

Canarias por edades	Mujeres	%	Hombres	%	s/e	%	Totales	%
0-20	21	77,78	6	22,22	0	0,00	27	2,20
20-30	28	75,68	9	24,32	0	0,00	37	3,01
30-40	25	78,12	7	21,88	0	0,00	32	2,60
40-50	66	85,71	11	14,29	0	0,00	77	6,27
50-60	95	77,87	27	22,13	0	0,00	122	9,93
60-70	113	79,02	29	20,28	1	0,70	143	11,64
70-80	146	73,00	50	25,00	4	2,00	200	16,27
80-90	168	81,55	37	17,96	1	0,49	206	16,76
90 +	30	71,43	11	26,19	1	2,38	42	3,41
s/e	138	40,23	68	19,83	137	39,94	343	27,91
Total	830	67,53	255	20,75	144	11,72	1229	100,00
	692	78,10	187	21,11	7	0,79	886	

En esta tabla se destaca el número de informantes sin edad especificada, cifra que casi supera el 30 % del total de los informantes de toda Canarias. Pero dejando este dato aparte, el promedio de edad más elevado es el que va de 80 a 90 años, seguido muy de cerca por el de 70 a 80. Podemos comprobar también que el intervalo de edad que va desde los 50 a los 90 años acapara casi el 55% del total de los informantes, con lo que volvemos a reiterar la ancianidad de los transmisores del romancero tradicional canario.

Pero los datos de los informantes sin edad especificada pueden distorsionar la estadística, por eso hemos propuesto una lectura alternativa a la suma del total de informantes, en la que se eliminan a dichos elementos con la finalidad de mostrar con una mayor fidelidad posible los datos que aparecen recogidos en los parámetros superiores.

Para saber cuántos romances conoce de media cada informante presentamos el siguiente cuadro:

Media de número de romances por informantes en Canarias

Romances por informante	Mujeres	%	Hom-bres	%	s/e	%	Total	%
Menos de 5	633	71,36	210	23,68	44	4,96	887	78,71
5-10	115	75,16	33	21,57	5	3,27	153	13,57
10-20	58	78,38	13	17,57	3	4,05	74	6,57
20-50	11	84,62	0	0,00	2	15,38	13	1,15
Totales	817	72,49	256	22,72	54	4,79	1127	100,00

Casi un 80% de los informantes canarios conoce menos de 5 romances, frente al 14% que puede recitar entre 5 y 10 y el 7% que puede hacerlo de 10 a 20. Únicamente un 1'15% tiene un repertorio de más de 20 romances entre los informantes de Canarias, y es curioso

que todos sean mujeres en este caso, excepto dos personas, cuyo sexo queda sin especificar.

Debido a la considerable extensión que supondría enumerar los puntos de encuesta, no podemos relacionarlos en este trabajo de investigación. Pero de ellos podemos decir que las distintas recolecciones de Maximiano Trapero comprenden casi la totalidad del archipiélago canario, si exceptuamos la isla de Tenerife, en donde tan sólo ha realizado algunas recolecciones esporádicas. Esto nos viene a decir que la recolección en Canarias ha sido bastante exhaustiva y totalizadora, puesto que muy pocos lugares han quedado sin investigar por uno u otro recolector.

En cuanto a la funcionalidad del romancero en Canarias, nos sustraemos a los excelentes estudios llevados a cabo por Maximiano Trapero, sobre todo al artículo “Formas y funciones del canto de los romances en Canarias” (1988-1991). Presentamos un resumen de las funciones del romancero en Canarias en el Anexo III. En esta tabla estudiamos todos aquellos aspectos que acompañan al texto romancístico: el baile, la música, los estribillos, la función que cumple el canto o recitado del romance en el seno de cada comunidad, la existencia de ciegos cantores que vendían pliegos, etc.

Finalmente, el último de los aspectos de interés sociológico sobre la vida del romancero en Canarias está en el canto de los romances, índice también del estado vital de una tradición. Si los romances continúan cantándose quiere decir que la tradición sigue estando activa y funcional, en caso contrario, una vez que el romancero carece de lugar dentro de una comunidad, se pierde irremediamente.

Cuadro estadístico del canto de los romances en Canarias

Según clasificación	Cantados		Recitados		Totales	
	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres	Mujeres	Hombres
Tradicionales	182	47	796	321	978	368
Infantiles	99	6	137	33	236	39
Religiosos	18	14	463	77	481	91
De pliego	16	11	169	115	185	126
Vulgares	167	5	161	23	328	28
Locales	13	4	78	63	91	67
Totales	495	87	1804	632	2299	719

Según este cuadro estadístico, los romances más cantados en Canarias son los tradicionales, los infantiles y los vulgares entre las mujeres; y los tradicionales, los religiosos y los de pliego entre los hombres. En el caso de los infantiles, es prácticamente la mujer la que los canta: la razón está en que son ellas las que se han dedicado siempre a cuidar a los niños y a cantarles canciones en los momentos de entretenimiento y juego con sus infantes. En los romances religiosos, en cambio, los datos entre hombres y mujeres se igualan bastante, sobre todo porque en Lanzarote se cantan los “Ranchos de Pascua”, mayoritariamente por hombres.

En cuanto a los romances no cantados, las mujeres recitan con más asiduidad romances tradicionales y religiosos; mientras los hombres prefieren los romances tradicionales, de pliego y locales. Y en el caso de los locales, las cifras tienden a igualarse, lo que demuestra la gran afición que tienen los hombres por este tipo de romances, más contemporáneos y de asuntos posiblemente más adecuados para ellos (de humor, de

asesinatos truculentos, de catástrofes naturales, etc.).

Concluimos este estudio remarcando que se trata de una aportación novedosa en el panorama tanto canario como hispánico. Hasta ahora no se había realizado un análisis y una descripción de la sociología del romancero tradicional y de la comunidad donde éste pervive con tanta profundidad y seriedad. Por esta razón, consideramos que los estudios del romancero tradicional requieren de una revisión y una adaptación más profunda que incluya la sociología romancística en su conjunto, es decir, que el contexto social en que se desarrollan este tipo de manifestaciones forme parte activa en los nuevos estudios que se planteen sobre los textos transmitidos oralmente y que vienen a conformar lo que tradicionalmente se conoce como literatura oral, y en especial, de la literatura romancística de origen tradicional.

Al tratarse de una investigación pionera en la cuestión romancística, hemos seguido una metodología que también va a la vanguardia innovadora en cuanto a este tipo de trabajos. De esta forma, nos hemos preocupado por demostrar, a través de datos fiables y concretos, de estadísticas precisas – dentro de lo que el mundo romancístico nos ha permitido hacer – hechos que corroboran o rebaten las opiniones que los críticos habían establecido siguiendo criterios no tan exactos como a primera vista pudieran parecer.

Por esta razón, los datos de la sociología del romancero que hemos ido analizando y calculando a lo largo de esta investigación son aplicables a otros ámbitos de investigación y capaces de dar respuestas a preguntas que se plantean en los distintos aspectos del romancero canario. Igualmente, nos ayudan a explicar el estado de pervivencia del romancero actual en Canarias. Las estadísticas, con sus resultados precisos e ilustrativos, nos aportan una información excepcional y significativa para entender esta vida en sociedad que presenta el romancero en el ámbito canario y para interpretar la evolución y estado actual de la literatura oral en metro romance en las Islas Canarias, anticipando o auspiciando de este modo su más que previsible y cercana desaparición.

BIBLIOGRAFÍA

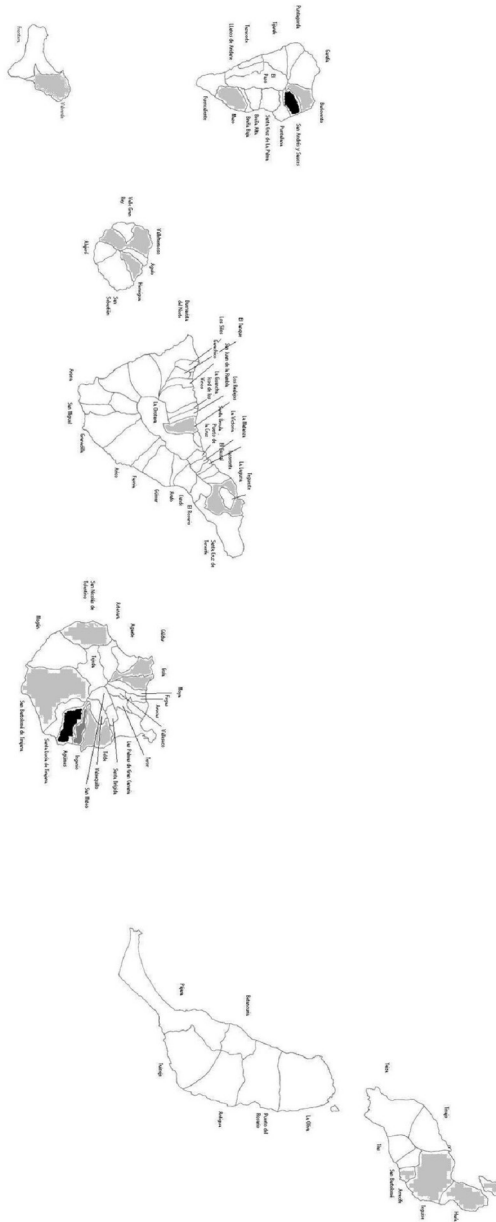
- ALVAR, Manuel (1970): *El romancero. Tradición y pervivencia*. Barcelona: Planeta.
- BENMAYOR, Rina (1979): “Social Determinants in Poetic Transmission or A Wide-Angle Lens for *Romancero* Scholarship”. En ARMISTEAD, Samuel G., Antonio SÁNCHEZ ROMERALO y Diego CATALÁN (1979): *El romancero hoy*. 2º Coloquio Internacional sobre el romancero. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, pp. 153-165.
- CATALÁN, Diego (1969a): *La flor de la marañuela*. (Romancero general de las Islas Canarias). Tomo I. Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Cabildo Insular de Tenerife, Editorial Gredos, 2 vols.
- CATALÁN, Diego y Samuel G. ARMISTEAD (1973): *El romancero en la tradición oral moderna*. Con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid.
- CATARELLA, Teresa (1994): “Hacia una sociología del romancero”. En Diego CATALÁN, Juan Antonio CID, Beatriz MARISCAL y Ana VALENCIANO (eds.), *De balada y lírica*. Tomo I. 3er Coloquio Internacional del Romancero. Madrid: Fundación Menéndez Pidal y Universidad Complutense de Madrid, pp. 409-425.

- ENTWISTLE, William J. (2005): *European Balladry*. Oxford: Kessinger Publishing's Rare Reprints, At the Clarendon Press, reimpresión de la obra de 1939.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Teoría e historia. Madrid: Espasa-Calpe, segunda edición.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1972): *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, séptima edición.
- MILÁ Y FONTANALS, Marcelino (1882): *Romancerillo catalán. Canciones Tradicionales*. Barcelona: A. Verdaguer.
- PÉREZ VIDAL, José (1987): *El romancero en la isla de La Palma*. Madrid: Cabildo Insular de La Palma.
- TRAPERO, Maximiano (1982): *Romancero de Gran Canaria I (Zona del sureste: Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*. Transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Instituto Canario de Etnografía y Folklore.
- ___ (1985): "Cómo vive el romancero en Gran Canaria (Resultado de una encuesta)", *Anuario de Estudios Atlánticos*, Nº 31, Patronato de la "Casa de Colón", Madrid-Las Palmas, pp. 479-499.
- ___ (1986): "Las danzas romancescas y el 'baile del tambor' de La Gomera". *Revista de Musicología*, IX, Nº 1, Enero-junio de 1986, Madrid, pp. 205-250.
- ___ (1988-1991): "Formas y funciones del canto de los romances en Canarias", *El Museo Canario* (Homenaje a José Miguel Alzola), XLVIII, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 279-301.
- ___ (1990a): *Romancero de Gran Canaria II*. Transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- ___ (1990b): *Los romances religiosos en la tradición oral de Canarias*. Madrid: Ediciones Nieve, Colección Tartessos.
- ___ (1990c): "Funciones que cumplió el romancero en Canarias". En *Actes del Col·loqui sobre cançó tradicional*. Barcelona: Publicaciones de L'Abadía de Montserrat, Biblioteca Abat Oliba, pp. 195-209.
- ___ (1991): *Romancero de Fuerteventura*. Transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Las Palmas de Gran Canaria: La Caja de Ahorros de Canarias.
- ___ (2000a): *Romancero General de La Gomera*. Tradición y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. La Gomera: Cabildo Insular de La Gomera, 2ª edición revisada y muy ampliada.
- ___ (2000b): *Romancero General de La Palma*. Con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández y transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández. Madrid: Cabildo Insular de La Palma.
- ___ (2003a): *Romancero General de Lanzarote*. Madrid: Fundación César Manrique.
- ___ (ed.) (2003b): *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio*. Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero, celebrado en la isla de La Gomera (Islas Canarias), del 20 al 24 de julio de 2001. Tenerife: Cabildo Insular de La Gomera.
- ___ (2006): *Romancero general de la isla de El Hierro*. Con un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández. Madrid: Cabildo Insular de El Hierro, segunda edición corregida y muy aumentada.

Mapa de las Islas Canarias 1
Distribución de recolectores por islas



Mapa de las Islas Canarias 2 Distribución de informantes por municipios



Anexo III
Tabla-esquema de la funcionalidad del romancero
en Canarias hasta hace pocas décadas

Isla	El Hierro	La Palma	La Gomera	Tenerife	Gran Canaria	Fuerteventura	Lanzarote
Música	La meda	El sirinque	El baile del tambor	Mixta	Mixta ⁴	Misma melodía	No se cantan
Baile	Baile de tres	Baile de las castañuelas (o baile del jila – jila, baile hilado o zapateado)	Baile del tambor				
Función principal	Varias funciones	Varias funciones	Festiva	Varias funciones	Canto de trabajo	Canto de trabajo	Funciones
Otras funciones	Tareas domésticas	Tareas domésticas Religiosa	Tareas domésticas	Tareas domésticas	Tareas domésticas Aprender a leer	Tareas domésticas	Tareas domésticas
	Canto de trabajo (segando, arando, moliendo, cogiendo higos...)	Plegos y ciegos en las calles	En fiestas, o no, y en cualquier reunión colectiva	Canto de segadores Ranchos Pinocheros de Icod el Alto Ciegos cantores	Cultivos y recogidas del millo, el tomate, la almendra... Las labores de costura de las mujeres Los ciegos cantores	Las “peonadas” y las “arrancadas, durante el cultivo del trigo, la cebada, la lenteja o el garbanzo. Ciegos cantores	Religiosa en los Ranchos de Pascua
		Plegos de cordel				Velorios	

4 Cuando hablamos de estructura musical “mixta” nos referimos a que existe en esa isla dos tipos de manifestaciones musicales: por un lado, se da el canto con una melodía particular, siempre la misma, como es el caso de islas como El Hierro, La Palma, La Gomera y Fuerteventura; pero por otro, la melodía cambia para cada romance, como ocurre en el resto del ámbito hispánico, en Gran Canaria y en Tenerife. En el caso de los romances infantiles, siempre se cantan con su propia melodía.

Instrumentos	Tambor	Tambor	Tambor						
	Chácaras	Chácaras	Chácaras						
	Flauta	Pito (flauta travesera)	Flauta						
Canto individual / colectivo	Otros	Pandereta							
		Canto colectivo (canto individual)	Canto colectivo	Canto individual y colectivo	Canto individual y colectivo	Canto colectivo (Canto individual)	Canto individual y colectivo		
Uso del estribillo	Sí	Sí	Sí	No	No	Sí	No		
Función según el ciclo	Ciclo Anual								
	Ciclo Vital		Durante todos los momentos de la vida del hombre						
Canto exclusivo	Mujeres	Predominan las mujeres	Predominan las mujeres	Predominan las mujeres	Predominan las mujeres	Predominan las mujeres	Predominan las mujeres		
	Hombres		Predominan los hombres			Predominan los hombres	Predominan las mujeres		
Ocasiones excepcionales		Baile de la Bajada de la Virgen de los Reyes	Procesiones			Velas de parida	Noticierismo en los romances locales sobre naufragios		

EL CORPUS DE LA TRADICIÓN ORAL SEFARDÍ EN LOS ESTUDIOS DE LA SOCIO-LINGÜÍSTICA HISTÓRICA DEL JUDEOESPAÑOL DE ORIENTE

Ivana Vučina Simović

Facultad de Filología y Artes de Kragujevac / Facultad de Filología de Belgrado
ivanavusim@gmail.com

Resumen

En contraste con la literatura escrita (predominantemente religiosa y casi completamente reservada a una minoría educada) que se caracterizaba por el uso de la lengua culta y literaria sefardí: el ladino, la tradición oral, llevada de la Península Ibérica y luego reforzada con elementos orientales y balcánicos, se transmitía casi exclusivamente en el judeoespañol hablado. Por este hecho los textos recogidos, grabados y/o anotados, de romances, poesía y prosa orales representan un material ineludible en el estudio de la lengua hablada sefardí (como la colección de Manuel Manrique de Lara, por ejemplo). Pero, no hay que olvidar que la corpora de muchos trabajos filológicos, folclóricos y antropológicos constituyen asimismo otras fuentes de gran interés.

Mientras que los hombres sefardíes recibían instrucción escolar, las mujeres eran hasta el siglo XIX predominantemente analfabetas. Además, durante muchos siglos, ellas fueron las que más guardaron la tradición y las costumbres populares. Como la mayor parte de los antiguos textos proviene de los hombres, el material oral que ha llegado hasta nosotros supone un testimonio indispensable cuando se trata del habla de las mujeres.

Desde el comienzo de los estudios filológicos y lingüísticos sobre el judeoespañol de Oriente, en los albores del siglo XX, hasta hoy en día, los textos de la literatura oral sefardí han desempeñado un papel importante como parte de su corpora. En la presente comunicación se analiza el empleo que este material ha tenido hasta ahora y se proponen métodos para su futura explotación en los estudios de la sociolingüística histórica del judeoespañol.

1. INTRODUCCIÓN

En esta comunicación se examinan las posibles aplicaciones del corpus de la tradición popular sefardí, proveniente de diferentes comunidades sefardíes de Oriente, a los estudios interdisciplinarios de la sociolingüística histórica. El propósito del empleo de este material es facilitarnos, junto con otros testimonios escritos de que disponemos, la reconstrucción de las fases anteriores del judeoespañol hablado en su contexto social.

Desde el comienzo de los estudios filológicos y lingüísticos sobre el judeoespañol de Oriente, en los albores del siglo XX, hasta hoy día, los textos de la tradición oral sefardí han desempeñado un papel importante como parte de su corpus. Nuestro objetivo no es sólo considerar el empleo que estos materiales han tenido hasta ahora, sino también proponer la metodología para su futura explotación en los estudios (socio)lingüísticos del judeoespañol. Asimismo, se señalan las principales ventajas y limitaciones del uso de los textos populares y se plantea su categorización preliminar a fin de proporcionar la aplicación de la teoría y la metodología de la sociolingüística histórica a los estudios judeoespañoles.

Al buscar los textos apropiados, somos conscientes del hecho de que los testimonios asequibles frecuentemente no fueron fruto de una recolección sistemática y que no representan igualmente todas las fases de la lengua. Además de las desventajas del corpus que provienen de la misma naturaleza de los textos, tenemos que tomar en consideración el problema de su mal conservación y dispersión debidas a las adversas circunstancias históricas en las que las comunidades sefardíes vivían en Oriente. No obstante, el análisis del material de la tradición oral ofrece también unas ventajas sobre los estudios contemporáneos que se realizan en terreno. La mayor ventaja que muestran los testimonios escritos en general, y los textos de la tradición oral judeoespañola en particular, es sin duda el estudio de la variación y cambio lingüísticos en el tiempo real y la gran autenticidad de estas fuentes.

Mientras que los hombres sefardíes recibían instrucción escolar, las mujeres eran hasta el siglo XIX predominantemente analfabetas. Además, durante muchos siglos, ellas fueron las que más guardaron la tradición y las costumbres populares. Como la mayor parte de los antiguos textos proviene de los hombres, el material oral que ha llegado hasta nosotros supone un testimonio indispensable cuando se trata del habla de las mujeres.

2. LAS CARACTERÍSTICAS PRINCIPALES DEL CORPUS DE LA TRADICIÓN POPULAR SEFARDÍ Y DE SU LENGUA

La tradición oral, llevada de la Península Ibérica y luego reforzada con elementos orientales y balcánicos, se nos presenta en contraste con la literatura escrita (predominantemente religiosa y casi completamente reservada a una minoría educada) que se caracterizaba por el uso de la lengua culta y literaria sefardí: el ladino. Desde el siglo XVI hasta la mitad del XIX, la literatura escrita de los sefarditas del Oriente fue casi exclusivamente religiosa. Hacia finales del siglo XVI su calidad empezó a decaer y no hubo ninguna renovación durante siglos. Por contra, florecía la literatura oral, que constituyó la única literatura profana de los sefardíes hasta la segunda mitad del siglo XIX. (Vidaković

[Petrov] 1986: 12-13) Por este hecho los textos recogidos, grabados y/o anotados, de poesía y prosa orales representan un material ineludible en el estudio de la lengua hablada sefardí.

1) En la tradición oral sefardí, destaca sobre todo la poesía popular por su gran riqueza y variedad. Este género desempeñaba un papel muy importante en la cultura tradicional sefardita, ya que en las familias sefardíes el cantar acompañaba todos los actos de la vida. En general, eran las mujeres¹ las que interpretaban y transmitían la poesía oral de generación en generación, pero también entre los hombres se encontraban excelentes intérpretes.

La poesía popular sefardita abarca dos grupos principales: los romances² y canciones narrativas y los poemas no narrativos. En el *Catálogo-índice de romances y canciones* elaborado por Samuel G. Armistead y sus colaboradores en 1977: los romances y canciones narrativas se dividen, según temas, en 24 categorías (A-X):

A. ÉPICOS	M. ADÚLTERAS
B. CAROLINGIOS	N. MUJERES MATADORAS
C. HISTÓRICOS	O. RAPTO Y FORZADORES
D. MORISCOS	P. INCESTO
E. BÍBLICOS	Q. MUJERES SEDUCTORAS
F. CLÁSICOS	R. MUJERES SEDUCIDAS
G. MOCEDADES DEL HÉROE	S. VARIAS AVENTURAS AMOROSAS
H. CAUTIVOS Y PRESOS	T. BURLAS Y ASTUCIAS
I. VUELTA DEL MARIDO	U. RELIGIOSOS
J. AMOR FIEL	V. LA MUERTE PERSONIFICADA
K. AMOR DESGRACIADO	W. ANIMALES
L. ESPOSA DESGRACIADA	X. ASUNTOS VARIOS

Los poemas no narrativos (en judeoespañol: *kantika* o *kantiga*) están organizados en cinco apartados (Y-CC):

Y. CANCIONES ACUMULATIVAS	BB. ENDECHAS
Z. CANCIONES INFANTILES	CC. CANCIONES PARA-LITÚRGICAS ³
AA. CANCIONES LÍRICAS	

El trabajo de recolección sistemática de la poesía oral sefardí empezó gracias a Menéndez Pidal, quien fundamentó lo que se conoce hoy día como el *Archivo Menéndez Pidal*⁴. En la recolección intervinieron varios de sus discípulos y amigos, así como muchos corresponsales de diferentes lugares. La mayoría de los textos de la colección

-
- 1 Asimismo, en las comunidades judías existían mujeres con un rico repertorio tradicional que interpretaban romances y canciones en varias celebraciones, acompañadas con panderos.
 - 2 El término romance designa al poema épico-lírico formado por una serie indefinida de versos octosílabos donde sólo los pares riman en asonante; y que componen tanto autores anónimos como conocidos. (Pavlović-Samurović 1992: 723) Entre los hablantes del judeoespañol el sustantivo romance es de género femenino: la romansa, la romanse, la romanca, pero a veces se puede hallar en género masculino: el romanso (que también significa en algunas variedades del judeoespañol “novela”). (Nezirović 1992: 255-428)
 - 3 Las canciones paralitúrgicas, llamadas komplas, representan el eslabón entre la tradición religiosa y la poesía oral. Se trata de canciones de temática religiosa, compuestas en la variante del judeoespañol muy cercana al habla (más o menos influida por el hebreo), que solían acompañar los ritos sinagógicos y las celebraciones de las fiestas judías. (Vidaković [Petrov] 1986: 30)
 - 4 Los textos del Archivo fueron copiados durante unos sesenta años de trabajo, desde las primeras versiones orales que obtuvo Menéndez Pidal en 1896, hasta los últimos romances salonicenses enviados por Michael Molho en 1957. (Armistead 1977).

judeoespañola fue recogida por Manuel Manrique de Lara, quien en sus viajes de 1911, 1915 y 1916 recopiló casi dos millares de versiones de romances y canciones⁵.

El *Archivo Menéndez Pidal*, según las palabras de Armistead, representa “el corpus de poesía tradicional judeo-española mayor y más rico que existe” con sus 2150 textos de romances y canciones narrativas, y 217 canciones de distintos tipos (canciones acumulativas, infantiles, líricas de varias clases, endechas y canciones para-litúrgicas). Además de ser más rica que las colecciones posteriores, recogidas después de la Segunda Guerra Mundial, la colección de Menéndez Pidal se considera la más valiosa porque fue recogida en casi pleno vigor de la tradición sefardí. (Armistead 1977: 11)

2) De la creación popular en prosa hay que mencionar cuentos y cuentos de hadas, los que se denominan entre los sefardíes *konsežas*, y también los refranes, dichos y varios tipos de conjuros. (Vidaković [Petrov] 1986: 12-13, 30-31)

Los textos de la tradición oral sefardita, que han llegado a nosotros tanto en la forma oral como en la escrita, son valiosos testimonios del judeoespañol hablado, ya que se transmitían casi exclusivamente en esta variedad. Las colecciones de materiales orales (como la colección mencionada de Manuel Manrique de Lara), han sido utilizadas tanto como corpora de muchos estudios folclóricos, etnológicos, etnomusicológicos, antropológicos, etc., como de trabajos filológicos y lingüísticos que estudiaban la lengua hablada de los sefardíes.

Entre las formas tradicionales se podría hacer una clasificación según la variante lingüística que suelen reflejar:

1) Creaciones que representan más las fases anteriores del judeoespañol hablado: los romances, refranes, conjuros, etc. Se caracterizan sobre todo por su relativa antigüedad y el fuerte carácter formulario y conservador. Por esta razón reflejan el uso de formas y expresiones arcaicas y «petrificadas». Como ejemplo, citaremos el romance *Los syete ermanos* (DISFRAZADO DE MUJER, CAT. ÍNDICE **T2**) en versión de Drita Tutunović (2003):

Estaronse los syete ermanos/ todos syete en una meza
ke komiyendo stan i bebiyendo/ karne asada i buena sena.
Enfrente de eyos aviya/ un kastelo de donzelas
ke syete vezis echan kuento/ ken ay ke va dormir kon eyas
de todos syete le kayera/ el ermozo de la meza.
Ya la tomo por el brazo/ al palasio se la yeva
arkojo toda la djente/ kidushim ke ya le diyera
la kito su mano blanka/ i el aniyó le mityera
salto la shuegra i li disho:/ Para syen anyos ke vos sea!

2) Formas que ofrecen testimonios del judeoespañol en los tiempos más recientes, bien porque representan discursos muy cercanos al habla – como en el caso de los cuentos populares (*konsežas*) – o bien porque son creaciones de fecha reciente – como en el caso de muchas canciones de carácter lírico, difundidas en los siglos XIX y XX por todo el Oriente. En Tutunović (2003) encontramos la versión de la canción Yo lo keriya mas de mi vida que la autora aprendió de Avram Sadikario de Skopje.

5 Además de sus propios apuntes, él copió diecisiete colecciones manuscritas de los siglos XVIII y XIX, y transcribió de los libritos de cordel impresos en letras hebraicas. (Armistead 1977: 7-39)

Yo lo keriya mas de mi vida,
mas de su madre lo keriya yo.
I de entonses me voy por el mundo
kon el rekuerdo d'este amor.

Onde stas korason?
Ah, mi alma perdida.
Esta grande dolor
no la podiya soportar.
Yo keriya yorar,
ma no tengo mas yanto.
Lo keriya yo tanto, ma se hue
para nunca mas tornar.

Un diya de enviyerno
en mis brazos me se murio.
I de entonses me voy por el mundo
Kon el rekuerdo d' este amor.

3. LA CORPORA TRADICIONAL EN LAS INVESTIGACIONES SOBRE EL JUDEOESPAÑOL DE ORIENTE

El comienzo de los estudios sobre el judeoespañol, en los albores del siglo XX, coincide con el proceso de su desplazamiento en las comunidades sefardíes de Oriente. No obstante, los primeros investigadores de esta variedad encontraron una lengua todavía en pleno uso; lo que les permitió anotar varios materiales por boca de informantes. El primer paso en el estudio del judeoespañol fue la descripción de su sistema lingüístico a través del corpus recogido en terreno. Los investigadores (Subak 1906; Wagner 1914, 1930; Crews 1935, 1955; Luria 1930; Baruch 1930; etc.) se fijaron sobre todo en los rasgos que se distinguían más del español moderno: arcaísmos y elementos no castellanos en los niveles fonético y fonológico, morfológico y léxico, etc. (Štulić, Vučina 2003: 198)

En la mayoría de los casos, el material recogido, utilizado como corpus de los primeros estudios, representaba formas de la tradición oral sefardita. Entre estos textos destacan por su número los cuentos populares (*konsežas*), pero aparecen también romances y canciones, adivinanzas, refranes y proverbios. Los investigadores solían anotar los datos más importantes de sus informantes (lo que es muy valioso para nosotros): el nombre, origen, edad, profesión. Los informantes fueron normalmente personas mayores, entre los 60 y 75 años de edad, raramente más jóvenes. Entre los estudiosos de la época aparecen varias polémicas sobre la representatividad de los informantes y de los textos elegidos como corpus (M. L. Wagner vs. A. S. Yahuda; C. M. Crews vs. I. S. Révah).

En la segunda mitad del siglo XX, los investigadores empezaron a estudiar otras cuestiones relacionadas con ciertas variedades geográficas del judeoespañol de Oriente. (Kolonomos 1962, 1963; Stankiewicz 1964; Sala 1970, 1971; Sephiha 1973a; Bunis

1975, 1983; Gold 1977; Papo 1995; Malinowski 1983; Knezović 1986; etc.) Los estudios sobre el judeoespañol de este período no se basan como antes en los materiales de la tradición oral (con excepción p. ej. de Kolonomos 1962, 1965). Por un lado, la razón de este hecho podría encontrarse en la poca presencia de la tradición oral en las comunidades sefarditas después del Holocausto. Por otro lado, en esta época se empezó con el estudio del habla espontánea en los estudios lingüísticos y aparecen autores que elaboran sus propios cuestionarios y hacen grabaciones del habla sefardí cotidiana.

Asimismo, se empieza con el uso de textos de la prensa y literatura judeoespañolas que datan de los siglos XIX y XX.

4. LA TRADICIÓN ORAL SEFARDITA COMO POSIBLE FUENTE DE DATOS EN LOS ESTUDIOS SOCIOLINGÜÍSTICOS DEL JUDEOESPAÑOL

4.1. La aplicación de modelos sociolingüísticos interdisciplinarios a los estudios judeoespañoles

La sociolingüística histórica⁶ es un campo de estudio creado hacia los años 80 del siglo XX, que «ha abierto nuevas posibilidades al conocimiento de la dinámica social y contextual de los procesos históricos del cambio lingüístico». (Gimeno Menéndez 1995: 14) La metodología de la sociolingüística histórica se ha utilizado hasta ahora en el estudio de las formas históricas del inglés y del español peninsular y americano; proporciona la reconstrucción de las fases anteriores de la lengua y sociedad a través de los testimonios escritos disponibles. En estos estudios, se suele hacer más hincapié en el amplio contexto sociopolítico del desarrollo lingüístico que en las descripciones detalladas de las formas particulares de la lengua. (Nevalainen; Raumolin-Brunberg 2003: 8-10; Schneider 2002: 69)

El marco teórico y metodológico de la sociolingüística histórica podría aplicarse con éxito al corpus judeoespañol, tanto a su parte que proviene de la tradición popular, como a los textos de la tradición literaria. Al unir bajo la sociolingüística histórica los esfuerzos de los trabajos filológicos con los lingüísticos sobre el judeoespañol, podríamos tener como resultado, no sólo el mejor conocimiento de esta variedad y su uso en Oriente, sino también más sistematicidad en los estudios de esta lengua y respuestas a varias preguntas relacionadas con su variación (temporal, regional y social) y cambio lingüístico. Pero, también la aportación puede ser más general: ya que la sociolingüística histórica del judeoespañol podría contribuir a los conocimientos sobre las variaciones y cambios lingüísticos en tiempo real y las influencias de unos factores lingüísticos y extralingüísticos específicos. (Vučina Simović 2006)⁷

6 El primer término con el que llegaron a conocerse estos estudios fue el de lingüística sociohistórica (ing. socio-historical linguistics), creado por Suzanne Romaine (1982), una de las fundadoras del marco metodológico y teórico de esta disciplina.

7 El marco de la sociolingüística histórica es sólo uno entre muchos posibles empleos de los modelos sociolingüísticos sobre el corpus de la tradición oral. Otras perspectivas para estudios interdisciplinarios de materiales orales, aplicable fácilmente a la tradición oral sefardita, ofrece p. ej. Jelena Filipović, en su ponencia que aparece en el presente volumen bajo el título “Cultural models and variation in oral narratives” (“Modelos culturales y la variación en narraciones orales”). Esta autora aplica varias teorías creadas dentro de distintas disciplinas lingüísticas, etnológicas y antropológicas (las principales son: sociolingüística cognitiva,

4.2. *Las características del corpus judeoespañol y la posible categorización de su parte tradicional*

Muchos investigadores han expresado su pesimismo en cuanto al posible uso sistemático de las fuentes escritas anteriores al siglo XIX: opinan que el corpus judeoespañol asequible hoy en día es demasiado heterogéneo en cuanto a fechas y niveles lingüísticos para poder servir como fuente para el estudio de las características de esta lengua. Asimismo, los testimonios directos sobre el uso lingüístico en el registro íntimo hasta el principio del siglo XX, se encuentran con mucha dificultad. Sobre todo durante la Segunda Guerra Mundial, buena parte de los documentos compartió el destino de muchos sefardíes balcánicos: fueron destruidos o desplazados durante el Holocausto.

Las limitaciones del corpus del judeoespañol son indudables. No obstante, somos conscientes que el material disponible ofrece muchos más datos de lo que parece a primera vista. Todavía pueden encontrarse varios manuscritos y anotaciones en judeoespañol, escritos en *solitreo* o en otro tipo de escritura. Los documentos oficiales en varias lenguas también ofrecen muchos datos importantes. Las fuentes de textos mejor conservadas son, sin duda, libros y folletos en ladino y en hebreo, impresos con letras *rashí* o con la escritura hebrea cuadrada. En la mayoría de los casos se trata de libros religiosos y moralizantes y obras literarias. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, también aparecen la literatura moderna y la prensa (Bunis 1982: 42-43) que representan valiosos testimonios sobre el uso de la lengua hablada y escrita sefardí en la época moderna. Los textos aljamiados impresos (por eso no tan fácilmente accesibles a los hispanistas) del período desde el siglo XVIII hasta el XX que reflejan el habla culta y literaria no han sido aprovechados debidamente hasta ahora.

Ya hemos indicado que la tradición oral en el judeoespañol hablado representaba la única literatura profana de los sefardíes hasta la segunda mitad del siglo XIX. (Vidaković [Petrov] 1986: 12-13) Por este hecho los textos recogidos, grabados y/o anotados, de poesía y prosa orales representan un material ineludible en el estudio de la lengua hablada sefardí.

A continuación exponemos una propuesta de categorización del disponible corpus de la tradición oral sefardí, inspirada por los artículos de E. W. Schneider (2002) y O. R. Schwarzwald (2006). La autenticidad de los textos disminuye gradualmente desde el primer grupo hasta el último.

1) *Grabaciones y transcripciones de textos de la tradición oral sefardí*. Pueden ser transcripciones directas, anotadas en terreno, o indirectas, transcritas más tarde de grabaciones. Son los testimonios más fiables de la lengua hablada sefardí de los que disponemos, aunque en situaciones poco espontáneas.

Desde el comienzo del siglo XX varios investigadores en terreno (filólogos, etnomusicólogos, lingüistas...) han recopilado textos populares sefardíes de Oriente (cuentos – *konsežas*, romances y canciones, refranes, etc.) que les sirvieron de corpus para sus estudios. Las primeras grabaciones que conocemos del judeoespañol datan del año 1908 y fueron hechas por el filólogo austriaco, Julius Subak en varias comunidades sefardíes de Oriente (Trieste, Sarajevo, Belgrado, Vidin, Rustchuk, Bucarest, entre otras). Se trata de grabaciones fonográficas de textos orales (romances, varias canciones, cuentos populares, fábulas, discursos, etc.) conservadas en Viena, en el *Phonogrammarchiv* de

lingüística cognitiva, antropología cognitiva, estudios culturales) para encontrar la explicación de la presencia de variaciones en textos orales.

la *Academia Austriaca de Ciencias*⁸, junto con sus transcripciones y varias anotaciones sobre los informantes. En el mismo archivo se han preservado también las grabaciones de Max A. Luria, quien en 1926 recogió los materiales orales (palabras aisladas, refranes, adivinanzas, diálogos y cuentos populares) en Monastir y en 1930 publicó su estudio sobre el judeoespañol de Monastir (Luria 1930). (Liebl 2006)

2) *Anotaciones de textos orales sefardíes destinados para el propio uso del propietario*. Se trata de textos orales que son de variado origen social, pero limitados desde el punto de vista de sexo: las personas que solían anotarlos suelen ser hombres⁹.

Estos materiales pueden tener forma de cartapacios poéticos donde sus propietarios anotaban sus textos preferidos. Se han preservado hasta hoy día unos cuantos manuscritos de este tipo que datan de los siglos XVIII y XIX. (Díaz-Mas 2003: 43)

Otro tipo de anotaciones representan fragmentos de la tradición oral intercalados en otro tipo de escritos (varios manuales, cuadernos, folios, en los márgenes o dentro de los libros judíos, etc.). Los más antiguos datan del siglo XVI al XIX y forman parte de colecciones de *piyutim* ('poemas litúrgicos'). Según Díaz-Mas, representan "citas de incipits de romances y canciones, con los que se indica la melodía con que debían entonarse esos cantos sinagogaes hebreos". Los incipits mencionados dan testimonio sobre la continua existencia de la tradición oral sefardí y su repertorio. (Díaz-Mas 2003: 40-41) Entre otros materiales que ofrecen fragmentos de la tradición oral destacan manuales farmacéuticos en los que los médicos y boticarios sefardíes, entre sus recetas, anotaban varias creencias, conjuros, fórmulas mágicas y textos populares. (Elazar 1966, 155-166)

3) *Fragmentos de la tradición oral anotados como ilustración folclórica*. Muchos textos que describen la vida de las comunidades sefardíes en el pasado contienen ejemplos de la tradición oral. Los autores de estos textos, que pueden ser muy variados desde el punto de vista de tipología (textos literarios, histórico-testimoniales, etnológicos, etc.), normalmente exponen las memorias de la vida tradicional sefardí. Asimismo, son frecuentes las observaciones de los viajes que los autores hicieron por el Oriente. Aparte de proporcionar muchas informaciones etnológicas y antropológicas, este material ofrece muy variado corpus de la tradición oral. Los fragmentos elegidos suelen ser los ejemplos más típicos y representativos de la comunidad sefardí en cuestión. Consideramos que el autor del texto es al mismo tiempo el editor del material popular que transmite.

En 1930, el escritor y periodista español Ernesto Giménez Caballero publicó en *Revista de Occidente* (Madrid) sus apuntes sobre el viaje que hizo a Eskopia (Skoplje). Entre muchos datos que ofrece sobre la comunidad judía de esta ciudad, Giménez Caballero cita los romances que anotó por boca de su informante Niama Midrahi de 69 años de edad («Como en todo caso de investigación folklórica y tradicionista, busqué las viejas más viejas del lugar»), que según sus palabras recordaba pocos romances, pero con su ayuda logró darle siete. (Giménez Caballero 1930: 369-371)

4) *Materiales publicados de la literatura oral sefardí*. Se trata del material recopilado y preparado para la imprenta. Los textos de este tipo aparecen frecuentemente en periódicos, revistas, memoriales, pero también en libros y folletos especiales, acompañados a veces con algún que otro estudio y notas explicativas. A finales del siglo

8 Se publicarán pronto en el formato de CD. (Liebl 2006)

9 Díaz-Mas (2003: 44) comenta que este rasgo es notable sólo entre los sefarditas de Oriente. Los manuscritos sefardíes de Marruecos de este tipo suelen ser obras de mujeres.

XIX y a comienzos del XX, con el cada vez mayor desplazamiento del judeoespañol por lenguas nacionales de los países en los que los sefardíes vivían y con la desaparición progresiva de su tradición oral, aparece la tendencia hacia la anotación y grabación de la herencia folclórica de los sefardíes. (Vidaković [Petrov] 1986: 122-123)

Se publican refranes (Kayserling 1889; Kolonomos /ed./ 1976), cuentos (Koen Sarano 1986, 1991, 1994), romances y canciones (Alvar 1969; Armistead y Silverman 1971; Elazar 1987; Koen Sarano 1993; Díaz-Mas 1994; Tutunović 2003) y varias selecciones de textos populares (“Iz folklor bosanskih Sefarada” 1966; Kolonomos 1978, Tutunović 1997; Kamhi y Papo 2000).

Con el desarrollo de la industria musical, especialmente en los últimos 35 años, ha aumentado considerablemente la discografía judeoespañola. Entre muchas recreaciones y adaptaciones de la tradición oral sefardí, pueden hallarse asimismo unas ediciones más auténticas. (Cohen 1999: 530-540)

6. CONCLUSIÓN

En el presente trabajo hemos considerado las posibilidades de recoger y utilizar diferentes tipos de textos de la tradición oral sefardí de Oriente en los estudios de la sociolingüística histórica. La aplicación de este marco teórico y metodológico, utilizado hasta ahora en los estudios del inglés y español, a los materiales orales en judeoespañol, tiene como objetivo la reconstrucción de las fases anteriores de esta variedad en su contexto social.

A continuación hemos señalado los rasgos principales del corpus de la tradición popular sefardí y de su lengua. Este material popular, en cuya transmisión intergeneracional las mujeres fueron las que desempeñaron el papel más destacado, consiste en poesía (romances y canciones narrativas y poemas no narrativos) y prosa oral (cuentos, refranes, dichos y conjuros). Los textos de la tradición oral, asequibles hoy día, son los mejores testimonios del judeoespañol hablado, ya que representaban, hasta la segunda mitad del siglo XIX, casi la única literatura profana sefardí. Según la variedad lingüística que suelen reflejar, las formas tradicionales se pueden clasificar en dos grupos principales: a) las creaciones que representan más las fases anteriores de la lengua (romances, refranes, conjuros) por su relativa antigüedad y carácter formulario y conservador; b) las formas que son testimonios del judeoespañol en la época más reciente, bien por ser discursos más cercanos al habla (cuentos populares), bien porque son creaciones de fecha reciente (varias canciones, sobre todo las amorosas).

Al hablar del uso de los materiales orales en los estudios filológicos y lingüísticos sobre el judeoespañol, hemos destacado que los textos orales son característicos para la primera fase de estudios judeoespañoles (desde albores del siglo XX hasta la Segunda Guerra Mundial). En la mayoría de los casos, los materiales utilizados como corpus de los primeros estudios judeoespañoles han sido el cuento populares (*konsežas*), pero aparecen también los romances y canciones, adivinanzas, refranes, etc. A partir de la segunda mitad del siglo XX, los investigadores del judeoespañol ya prescindieron del uso de las formas tradicionales. Las razones principales de este hecho podrían buscarse en la pérdida de la tradición oral en esta época en las comunidades sefarditas de Oriente y en el creciente interés de los estudiosos por el estudio del habla espontánea.

Esperamos que los resultados del empleo del corpus oral judeoespañol en los estudios de la socio-lingüística histórica no serán sólo la recolección de más datos sobre esta variante, sino también el avance en los estudios sobre el judeoespañol y la variación y cambio lingüístico en tiempo real. Además de las ventajas, hemos señalado las principales limitaciones del uso del corpus judeoespañol y hemos planteado su categorización preliminar (1. grabaciones y transcripciones de textos de la tradición oral sefardí, 2. anotaciones de textos orales sefardíes destinados para el propio uso del propietario, 3. fragmentos de la tradición oral anotados como ilustración folclórica y 4. materiales publicados de la literatura oral sefardí) a fin de proporcionar la metodología para la aplicación de la sociolingüística histórica a los estudios judeoespañoles.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, Manuel, 1969, *Endechas judeo-españolas*, con anotación de melodías tradicionales por María Teresa Rubiato, Madrid: Instituto Arias Montano.
- ARMISTEAD, Samuel G., 1977, *El romancero judeo-español en el archivo Menéndez Pidal (catálogo-índice de romances y canciones)*, con la colaboración de S. Margaretten, P. Montero, A. Valenciano, Vols. 3, Madrid: Cátedra, Seminario Menéndez Pidal.
- ARMISTEAD, S. G., SILVERMAN, J. H., 1971, *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*, with the collaboration of B. Šljivić-Šimšić. Philadelphia: University of Pensilvania Press.
- BARUCH, Kalmi, abril-junio 1930, «El judeo-español de Bosnia», *Revista de Filología Española XVII*, 113-154.
- BUNIS, David M., 1975, *Problems in Judezmo Linguistics*, New York: The American Sephardi Federation (*Working Papers in Sephardic and Oriental Jewish Studies 1*).
- _____, 1982, «Types of nonregional variation in Early Modern Eastern Spoken Judezmo», *International Journal of the Sociology of Language 37*, 41-70.
- _____, 1983, «Some Problems in Judezmo Linguistics», *Mediterranean Language Review 1*, 103-138.
- CHAMBERS, J. K., Peter TRUDGILL, Natalie SCHILLING-ESTES (eds.), 2002, *The Handbook of Language Variation and Change*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell.
- COHEN, Judith R., 1999, «Judeo-Spanish (“Ladino”) Recordings», *The Journal of American Folklore 112*, N° 446 (Autumn, 1999), 530-540.
- CREWS, C. M., 1935, *Recherches sur le judéo-espagnol dans les pays balkaniques*, Paris: Société de publications romanes et françaises (sous la direction de Mario Roques), Librairie E. Droz.
- _____, 1955, «Notes on Judaeo-Spanish», *Proceedings of the Leeds Philosophical Society (Literary and Historical Section) III-IV*, 192-199, 217-230.
- DÍAZ MAS, Paloma, 1993[1986], *Los sefardíes: historia, lengua y cultura*, Barcelona: Riopiedras Ediciones.
- _____, 1994, *Poesía oral sefardí. Selección introducción y notas de Paloma Díaz-Mas*, Ferrol: Esquío-Ferrol.
- _____, 2003, «Escritura y oralidad en la Literatura Sefardí», *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita 11* (2003), 37-57.
- ELAZAR, Samuel M., 1966, «Narodna medicina sefardskih Jevreja u Bosni», en: *Spomenica 400 godina od dolaska Jevreja u BiH*, Sarajevo: Odbor za proslavu 400-godišnjice, str. 155-166.

- _____, 1987, *El romancero judeo-español romances y otras poesías*, Sarajevo: Svjetlost.
- FILIPOVIĆ, Jelena, 2006, «Cultural models and variation in oral narratives» (comunicación oral), *Conferencia Internacional Avances en el Estudio de la Literatura Oral (24-26 de noviembre de 2006)*, Belgrado.
- GIMÉNEZ CABALLERO, Ernesto, 1930, «Monograma sobre la judería de Escopia», *Revista de Occidente* 27, 356-376.
- GIMENO MENÉNDEZ, Francisco, 1995, *Sociolingüística histórica (Siglos X-XII)*, Madrid: Visor Libros, Universidad de Alicante.
- GOLD, David L., 1977, «Dzhudezmo», *Language Sciences* 47, 14-16.
- «Iz folklor bosanskih Sefarada», 1966, *Spomenica 400 godina od dolaska Jevreja u Bosnu i Hercegovinu*, Sarajevo: Odbor za proslavu 400-godišnjice od dolaska Jevreja u BiH, 321-326.
- KAMHI, Regina; PAPO, Jakov, 2000, *Sačuvano od zaborava: usmena baština sarajevskih Sefarda*, Zagreb: Židovska općina Zagreb.
- KAYSERLING, M., 1889, *Refranes o proverbios españoles de los judíos españoles*, Budapest, Imprenta de Sr. C. L. Posner e hijo.
- KNEZOVIĆ, Alica, 1986, *Fonetika i fonologija židovsko-španjolskog govora u Sarajevu*, [Tesina].
- KOEN SARANO, Matilda, 1986, *Kuentos de folklor de la famiya djudeo-espanyola*, Yerushalayim: Kana.
- _____, 1991, *Djoha ke dize? Kuentos populares djudeo-espanyoles*, Yerushalayim; Kana.
- _____, 1993, *Vini kantaremos. Koleksiön de kantes djudeo-espanyoles*, Yerushalayim: Edisiön de l' Autora.
- _____, 1994, *Konsejas i konsejikas del mundo djudeo-espanyol*, Yerushalayim, Kana.
- KOLONOMOS, Žamila, 1962, *Les parlars judéo-espagnols de Bitola (Monastir) et Skopje (Üsküb)*, Skopje. [Manuscrito]
- _____, 1963, «Quelques observations sur les éléments français dans les parlars judéo-espagnols de Bitola et Skopje», *Годишен зборник на Филозофскиот факултет на Универзитет во Скопје / Annuaire de la Faculté de philosophie de l'Université de Skopje* 15, 385-388.
- _____, 1965, «Observations sur les différences entre les parlars judéo-espagnols de Vitola (Monastir) et Skopje (Üsküb, Macédonie)», *Sefarad XXV. Noticiario sefardí, fasc. 2*, 469-470.
- _____, 1978, *Poslovice, izreke i priče sefardskih Jevreja Makedonije*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- KOLONOMOS, Žamila (ed.), 1976, *Poslovice i izreke sefardskih Jevreja Bosne i Hercegovine*, Beograd: Savez jevrejskih opština Jugoslavije.
- LIEBL, Christian, 2006, «Early Recordings of Judeo-Spanish in the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences» (comunicación oral), *VIII Congress of the European Association for Jewish Studies (23-27 de julio 2006)*, Moscú.
- LURIA, Max A., 1930, «A study of the Monastir dialect of Judeo-Spanish based on oral material collected in Monastir, Yugoslavia», New York, Paris. [Reimpresión de *Revue Hispanique LXXIX*, 323-583]
- MALINOWSKI, Arlene, 1983, «The Pronouns of Address in Contemporary Judeo-Spanish», *Romance Philology XXVIII* (1983), 21-35.
- NEVALAINEN, Terttu; Helena RAUMOLIN-BRUNBERG, 2003, *Historical Sociolinguistics: Language Change in Tudor and Stuart England*, Harlow, London: Longman.
- NEZIROVIĆ, Muhamed, 1992, *Jevrejsko-španjolska književnost*, Sarajevo: Svjetlost.

- PAPO, Isak, 1995, «Turcizmi u jevrejsko-španjolskom Sefarada Bosne i Hercegovine». *Sefarad '92, Zbornik radova*, Sarajevo: Institut za istoriju Sarajevo, Jevrejska zajednica Bosne i Hercegovine, 241-252.
- PAVLOVIĆ-SAMUROVIĆ, Ljiljana, 1992, «ROMANSERO», en: ŽIVKOVIĆ, D. (ed.), *Rečnik književnih termina*, 2^a ed. aumentada, Belgrado: Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, pág. 723.
- PENNY, Ralph, 1992a, «Dialect Contact and Social Networks in Judeo-Spanish», *Romance Philology* 46, 2, 125-140.
- _____, 1992b, «La innovación fonológica del judeoespañol». Ariza, M.; R. Cano; J. M. Mendoza; A. Narbona (eds), *Actas del II Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, 2. vol., Madrid: Asociación de Historia de la Lengua Española, Pabellón de España, 251-257.
- ROMAINE, Suzanne, 1982, *Socio-historical Linguistics, Its Status and Methodology*, Cambridge [etc.]: Cambridge University Press.
- SALA, Marius, 1970, Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest, México: Universidad Autónoma.
- _____, 1971, *Phonétique et phonologie du judeo-espagnol de Bucarest*, Bucarest: Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, Mouton.
- SCHNEIDER, Edgar W., 2002, «Investigating Variation and Change in Written Documents». Chambers, J. K., Peter Trudgill, Natalie Schilling-Estes (ed.), *The Handbook of Language Variation and Change*, Malden, Oxford, Carlton: Blackwell, 67-96.
- SCHWARZWALD, Ora (Rodrigue), 2006, «Géneros en judeoespañol según las características externas e internas del texto», *Ladinar IV*, 1-26.
- STANKIEWICS, Edward, 1964, «Balkan and Slavic Elements in Judeo-Spanish of Yugoslavia». *Offprint from For Max Weinreich on his seventieth birthday*, London, The Hague, Paris: Mouton, 229-236.
- SUBAK, Josef, 1906, «Zum Judenspanischen», *Zeitschrift für Romanische Philologie* 30, 129-185.
- ŠTULIĆ, Ana; Ivana VUČINA, 2003, «Jevrejsko-španski jezik: komentarisana bibliografija literature i periodike», en: MIHAILOVIĆ, Milica (ed.), *Zbornik 8. Studije, arhivska i memoarska građa o Jevrejima Jugoslavije*, Belgrade: Savez jevrejskih opština Srbije i Crne Gore, Jevrejski istorijski muzej, 195-298.
- TUTUNOVIĆ, Drita, [1997], *Ya sponto la luna – Izgreva mesec*, Belgrado: Narodna knjiga. (libro y casete)
- _____, 2003, *Kantigas del korason, Koleksion de kantigas de la memoriya de Drita Tutunović*, con introducción a cargo de I. Vučina y transcripción musical de N. Poljaković, Belgrado (*Biblioteca de Estudios Balcánicos*).
- VIDAKOVIĆ [PETROV], Krinka, 1986, *Kultura španskih Jevreja na jugoslovenskom tlu*, Sarajevo: Svjetlost.
- VUČINA SIMOVIĆ, Ivana, 2006, «Perspectivas de una sociolingüística histórica del judeoespañol», en: *Actas del VI Congreso Nacional de la Asociación de Jóvenes Investigadores de Historiografía e Historia de la Lengua Española (29/03-31/03/2006)*, Granada. [En prensa]
- WAGNER, Max Leopold, 1914, *Beiträge zur Kenntnis des Judenspanischen von Konstantinopel, Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, Schriften und Balkankommission, Linguistische Abteilung 11*, Wien: Alfred Hölder.
- _____, 1930, «Caracteres generales del judeo-español de Oriente», *Revista de filología española, Anejo XII*.

VARIANTES PROPIAS Y VARIANTES “PRESTADAS” EN EL ROMANCE *LA ESPOSA DE DON GARCÍA*

Ignacio Ceballos Viro

Universidad Complutense de Madrid¹
ignacioceballos@hotmail.com

Resumen

*El estudio es un análisis de la variación en el romance *La esposa de don García* y de sus interferencias con otros temas baladísticos.*

En un romance de origen antiguo, como es éste, los siglos de tradición oral acaban transformando lo que en principio era un texto compacto y relativamente autónomo en un entretreído de influencias y contaminaciones con otros textos del mismo género. Precisamente esta carencia de autonomía poética es uno de los rasgos esenciales del lenguaje del romancero hispánico, tal como lo conocemos hoy día.

*En el corpus completo de versiones de *La esposa de don García* podemos hallar un buen número de variantes. Su análisis nos muestra que existen tanto motivos narrativos como fórmulas discursivas que caracterizan unas áreas geográficas de la difusión del romance, y que están ausentes de otras. Algunas de estas variantes son el resultado de la evolución autónoma del texto tradicional (variantes propias), y otras son consecuencia de su interferencia con otros romances (variantes “prestadas”). Este trabajo se propone observar dicha dialéctica de erosión (pérdida y pulimento de ciertos constituyentes) y sedimentación (adquisición de otros nuevos) en el caso concreto citado, con el fin de deducir ciertos rasgos generales de su lenguaje poético.*

El presente estudio es un análisis de la variación en el romance *La esposa de don García*, así como de sus interferencias con otros temas baladísticos. El propósito es discernir la complejidad de los procesos de variación en un romance dado, esbozando una tipología de los mismos que pueda ser extensible al conjunto del romancero.

¹ Este trabajo, que es parte de una investigación más amplia, se ha llevado a cabo gracias a una beca del programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación y Ciencia español.

*La esposa de don García*² es un romance del que conocemos más de 90 versiones, todas ellas de la tradición oral moderna, recogidas entre 1860 y 1999. Su distribución geográfica describe una media luna desde la región portuguesa de Trás-os-Montes hasta Burgos, pasando por Ourense, Lugo, Zamora, León, Asturias, Palencia y Cantabria; existen además versiones sefardíes recogidas en Salónica y Lárissa (Grecia).

Ha sido necesario recopilar, editar y cotejar todas estas versiones para que se revelara en toda su complejidad la cantidad existente de variantes, tanto a nivel discursivo como a nivel de intriga. No obstante, esta intriga puede ser resumida facticiamente (o sumativamente, prescindiendo de las variantes minoritarias) de la siguiente manera:

Don García sale de caza y durante su ausencia los moros, en una incursión, raptan a su esposa. Al regresar y no encontrarla, don García acude a la casa de su madre y le pregunta por ella; ésta, mintiéndole, afirma que su esposa se marchó de buena gana con los moros, besando a alguno de ellos y haciendo burla a don García. Pero el caballero no cree a su madre, porque juzga incapaz a su esposa de hacer algo así, y acude a casa de su suegra; tras ser preguntada, ésta responde que su esposa fue llevada contra su voluntad, y que marchó triste y pidiendo el auxilio de don García. Don García se informa de la ventaja que le lleva la compañía de moros, y parte a caballo.

Tras perseguirlos ayudado por el esfuerzo de su montura, don García alcanza a los moros. Aún sin ser visto, hace una señal con un instrumento que su esposa reconoce. Entonces ella pide a sus raptos que se detengan a descansar un momento y que conviden a un trago al caballero que viene por detrás. Los moros desconfían de las intenciones de la cautiva, y la interrogan astutamente para que confiese si el caballero que les sigue es un conocido suyo. Pero ella lo niega y consigue engañarles.

Don García llega y saluda educadamente, lo cual anima a los moros a convidarle y acogerle con cortesía. El grupo conversa con el recién llegado y don García logra hacerles creer que camina hacia tierra de moros. Fiados de él, retoman juntos la marcha, y al llegar a un río le piden que, ya que él va a caballo, monte en su

2 La bibliografía hasta el momento sobre este romance es escueta; aparte de las versiones editadas (sólo 33, desde 1885 hasta hoy), véase especialmente: ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H.: *Folk Literature of the Sephardic Jews*, vol. I: *The Judeo-spanish Ballad Chapbooks of Y. A. Yoná*. Berkeley (California): University of California Press, 1971; pp. 174-184. ARMISTEAD, Samuel G., SILVERMAN, Joseph H. y KATZ, Israel J.: «Etimología y dicción formulística: J.-esp. *alazare* “Alazán”», en *En torno al romancero sefardí (hispanismo y balcanismo de la tradición judeo-española)*. Madrid: IUSMP, 1982 (publicado antes, en forma más reducida, como nota en *Romance Philology*, vol. XXI (1968), pp. 510-512: «Jud.-Sp-*alazare*: An Unnoticed Congener of Cast. *alazán*»). CID, Jesús Antonio: «Las variantes en la tradición de un mismo romance y la contaminación entre varios en la tradición oral», conferencia expuesta en el curso de verano de la UCM “Poesía popular y Literatura” (Almería, 1992); editada como capítulo «El Romancero oral hispánico. Una poética de la variación», pp. 45-81 del libro *Culturas en la Edad de Oro*. José M^o. Díez Borque (coord.). Madrid: Editorial Complutense, 1995. DIAS MARQUES, José Joaquim: “Romances dos concelhos de Bragança e Vinhais” (2ª parte). En *Brigantia*, vol. V, núm. 1 (Bragança: enero-marzo 1985); pp. 59-62. GONZÁLEZ, Aurelio: «El romance de La esposa de don García: ejemplos de conservación y variación», en *Anuario de Letras*, 39 (México, 2001); pp. 199-227. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino: *Antología de poetas líricos castellanos*, vol. X. Madrid: Librería Hernando y Cía, 1900 (en la más moderna edición de las *Obras completas*. Santander: CSIC, 1945, se encuentran en el vol. IX en las páginas 207-209); pp. 76-77. MENÉNDEZ PIDAL, Juan: *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfozayas y filandones*. Madrid: Hijos de J. A. García, 1885 (con reedición facsimilar y estudio en Jesús Antonio CID: *El romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal*. Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2003); pp. 142-143. ROGERS, Edith R.: *The Perilous Hunt. Symbols in Hispanic and European Balladry*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1980. Para este trabajo he manejado todas las versiones existentes en el Archivo Menéndez Pidal, la mayoría de ellas inéditas; le agradezco a J. Antonio Cid las facilidades para consultar sus copias.

lomo a la cautiva para que pueda cruzar el río. Pero don García quiere atar todos los cabos de su plan, y para ello primero se asegura de que nadie ha violado a su mujer y solicita que le dejen pasar el último, excusado en unas supuestas manías de su caballo. Los moros acceden sin ser conscientes de que les están engañando, y cuando todos han cruzado el río, don García monta a su esposa a caballo, da media vuelta y sale huyendo. Los moros empiezan a gritarle que la devuelva, o que, si no, les deje al menos sus joyas, para acabar exclamando con despecho que sí que la han violado y que la lleva embarazada. Don García, con la tranquilidad de quien ha triunfado en su ardid, demuestra que no le importan sus imprecaciones, y sigue su camino de vuelta.

Del análisis completo de las variantes de este romance (e igual ocurriría con cualquier otro) se puede deducir información relativa a múltiples factores: información sobre la versión que llamaríamos “prototipo”³, sobre el origen geográfico/lingüístico del romance, sobre su forma métrica original, sobre la evolución de su discurso y su lenguaje poético a lo largo de los siglos, sobre las modificaciones en su intriga delimitando o no regiones geográficas, sus procesos de deturpación y sus procesos de creación, adquisición y contaminación⁴, etc. De este modo, aunque no exista texto antiguo conservado de *La esposa de don García*, podemos vislumbrar, a partir de los textos recogidos entre finales del siglo XIX y el siglo XX algunos aspectos de su progresiva transformación diacrónica y diatópica. La variación nos proporciona la cuarta dimensión, el tiempo, en la vida de un romance. A continuación pasaremos a analizarla.

Hay una serie de variantes en el romance que manifiestan que ha sufrido distintas trayectorias en su evolución, curiosamente relacionadas cada una de ellas con una región geográfica diferente. Si tomamos, por ejemplo, el motivo inicial de la caza, observamos que aproximadamente la mitad de las versiones no posee tal variante, o posee otra minoritaria en su lugar (don García sale a buscar objetos para adornar una torre, o está jugando en los tableros, o ha salido de viaje, etc.)⁵. Así mismo, dentro de las versiones que sí incluyen el motivo de la caza, unas muestran al protagonista saliendo a cazar junto con su esposa, y perdiéndola a causa de la nieve:

A caçar vai cavaleiro, a caçar vai serra acima;
as neves eram tão grandes, sua esposa hai perdida.
Ele desqui a achara menos, para casa bem corria⁶.

3 No es preciso ser un entusiasta de lo que Diego Catalán denominó peyorativamente “nostalgia del prototipo” (Catalán: *Arte poética del romancero oral*, Parte 2ª, p. 111) para valorar el interés filológico de remontarse a fases más antiguas de un romance, sin por ello desestimar la tradición moderna, como es obvio.

4 Situémonos, como planteamiento teórico, en una postura moderada, considerando que en el romancero moderno alternan procesos de alta creatividad con otros de degeneración. Algunas veces se ha trivializado y exagerado las opiniones de Bénichou y de Menéndez Pidal para crear una confrontación y una polémica falsas. Ni Bénichou en su *Creación poética en el romancero tradicional* (Madrid: Gredos, 1968) ni Menéndez Pidal en sus fragmentos sobre los periodos aélico y rapsódicos (*Romancero hispánico*, 2 vols. Madrid: Espasa-Calpe, 1968) pretendían dar una visión excluyente y monolítica de la transmisión romancística.

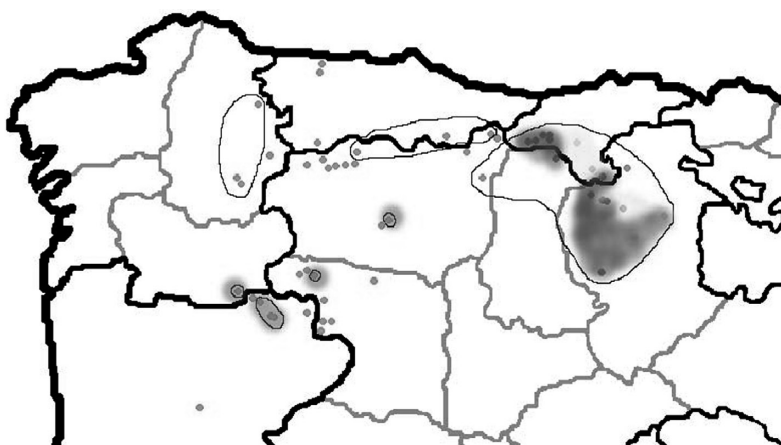
5 El comienzo de *La esposa de don García* ha sido ampliamente estudiado por Jesús Antonio Cid en «El Romancero oral hispánico. Una poética de la variación», en *Culturas en la Edad de Oro*. José Mª. Díez Borque (coord.). Madrid: Editorial Complutense, 1995; pp. 53-60 especialmente.

6 Versos 1-3 de una versión de TUIZELO (conc. de Vinhais, distr. Bragança, *Trás-os-Montes*), recitada por José António Nunes. Recogida en [1982]. Nueva recogida en 1983, con variantes casi meramente fonéticas. Publicada en Pere FERRÉ y José Joaquim DIAS MARQUES: “O Romancero em Trás-os-Montes”. En AA. VV.: *A descoberta de Portugal*. Lisboa: Selecções do Reader’s Digest, 1982 (reed. en *A Capital*, 26 de julio de 1982, p. 16); p. 70. La recogida posterior fue publicada en Anne CAUFRIEZ: *Romances du Trás-os-Montes. Mélodies et Poésies*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1998; N° 128, pp. 260-262.

Mientras que otro grupo de versiones amplifican el motivo convirtiendo la caza de don García en una caza frustrada y/o haciéndole llegar a un paisaje inhóspito:

A caza la va, a cazar, el infante don García,
a caza la va, a cazar, a cazar como solía;
los perros lleva cansados y el caballo no seguía,
y se ha puesto a descansar al pie de una verde encina,
donde cae la nieve a copos, donde mana el agua fría,
donde canta la culebra y la serpiente respondía⁷.

Ambas posibilidades se desarrollan en áreas geográficas concretas y diferenciadas: la variante de la caza con la esposa existe en localidades del sur de León, Zamora, Ourense y Trás-os-Montes; paralelamente, la variante con la caza frustrada y/o el paisaje inhóspito ocurre únicamente en las provincias de Cantabria, Palencia y Burgos; en las regiones del noroeste, o bien no se explicita el motivo de la caza, o no existe ningún rasgo especial que lo caracterice. Así queda detallado en el siguiente mapa:



Mapa 1: Distribución del motivo de la caza (áreas delimitadas por línea).
En rojo: caza con la esposa; en amarillo: caza en paisaje inhóspito; en azul: caza frustrada.

Hay varios casos más que muestran una distribución polar análoga. Para no extendernos demasiado haremos referencia únicamente a la secuencia final del romance. En ella los moros pueden reaccionar de dos maneras distintas (o no reaccionar, que sería el término no-marcado narrativamente) ante la huida de don García con su esposa. Por un lado, pueden gritarle al protagonista que han violado a su esposa y que la lleva embarazada; don García ya sabe, gracias a su ardid previo, que esto que dicen es falso, y en la mayoría de las ocasiones, responde a los moros que se hará cargo del hipotético bebé, tanto si es niño como si es niña:

⁷ Versos 1-6 de una versión de ARROYAL (mun. Alfoz de Quintanadueñas, p. j. Burgos 2, *Burgos*), de María Alonso, de 54 años. Recogida por Manuel Manrique de Lara en 1918.

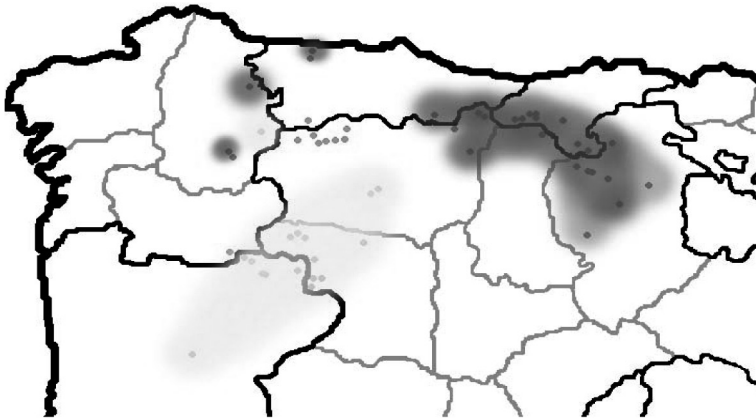
– ¡Apéese el caballero, y déjenos atrás la niña,
que ya la lleva preñada de toda la morería!
– Si paríe hombre varón será rey en Turquía,
y si paríe mujer hembra yo monja la metería⁸.

Este final es característico de un área correspondiente al norte y noreste de la distribución del romance: Lugo, Asturias, Cantabria, Palencia, Burgos y oriente de León.

El otro final posible consiste en que los moros le piden a don García las joyas, los vestidos o los objetos de valor en general que llevaba la raptada. Don García, por supuesto, no se los da, y en algunas versiones incluso les responde con un desplante:

– Vuélvanos atrás, cristiano, vuélvanos atrás la niña,
si no nos vuelve la niña, las perlas que ella traía. –
Alzó las ancas la mula: las perlas allí tenía⁹.

Este final se corresponde plenamente con la región oeste y suroeste de nuestro romance: Trás-os-Montes, Zamora, parte de León y una localidad de Lugo (Castelo de Frades). Volvamos a reflejar en un mapa el detalle de esta distribución:



Mapa 2: Las réplicas finales de los moros.
En azul: va embarazada; en amarillo: devolución de las joyas.

Ambos ejemplos, junto con otros del romance, muestran que el análisis de algunos elementos en el desarrollo de *La esposa de don García* permite definir dos grandes áreas geográficas, compactas y diferenciadas. La primera área podemos llamarla nororiental

8 Versos 41-44 de una versión de UZNAYO (mun. Polaciones, p. j. San Vicente de la Barquera, *Cantabria*), de Manuela García Rada, de 84 años, suegra de la tabernera. Recogida por Diego Catalán, José Manuel Cela, Paloma Montero y Flor Salazar el 9 de julio de 1977 (Encuesta del Seminario Menéndez Pidal VII-77). Publicada en Suzanne H. PETERSEN (ed.) *et alii: A.I.E.R.: Voces nuevas del romancero castellano-leonés*, vol. I. Madrid: CSMP, 1980 / Gredos, 1982; pp. 126-127, romance núm. 22.

9 Versos 43-45 de una versión de VIÑAS (mun. Viñas, p. j. Zamora, *Zamora*), cantada por Dorotea Caballero, de unos 70 años. Recogida por Alberto Jambrina Leal el 10 de noviembre de 1984.

(NE), y se corresponde con las provincias de Cantabria, Palencia, Burgos, noreste de León y en ocasiones localidades de Asturias y Lugo. La otra área es la suroccidental (SO) y engloba Trás-os-Montes, Zamora, Ourense y suele extenderse a los municipios de Astorga (León) y Castelo de Frades (Lugo).

Las versiones de NE y las de SO representan dos modos diferenciados de existencia del romance, dos áreas de homogeneización de elementos. Actualmente mantienen su equilibrio, y no parece que recientemente ninguna de las dos áreas haya sido más expansiva o agresiva que la otra. De hecho, la estrecha franja que forman las versiones de El Bierzo leonés y algunas asturianas, más la zona del sur de Palencia, donde no se han encontrado versiones, constituyen una especie de barrera que evita el contacto entre las dos áreas.

Es posible extrapolar estas conclusiones y afirmar que, a lo largo de la tradición oral de un romance, las comunidades transmisoras exploran posibilidades narrativas, altamente creativas, que generan áreas de influencia; estas áreas se caracterizan por prestigiar determinadas variantes, difundir desarrollos o contaminaciones novedosos, y poseer sus momentos de expansión y regresión geográficas. En definitiva, la existencia efectiva de áreas de variantes¹⁰ demuestra que un romance no consiste en un conjunto entremezclado y caótico de posibilidades verbales, sino que hay preferencias discursivas y argumentales dependiendo de la región en la que se transmita el romance.

Hay otro grupo de variantes en *La esposa de don García* que revela muy claramente otros procesos, ya no creativos como los que hemos visto, en la diacronía de su tradición. Son elementos del romance, pertenecientes al discurso o a la intriga, que se ven erosionados o pulidos por la acción del tiempo.

En una primera aproximación, podemos juzgar que la rima de este romance consiste en general en la asonancia í-a. Pero un segundo vistazo manifiesta que no debemos generalizar¹¹. En las versiones sefardíes la pretendida asonancia í-a prácticamente brilla por su ausencia. En lugar de ella, son más frecuentes las rimas en á-a, á-e y -á, con un orden que, aunque aparentemente es errático, revela una adscripción directa de cada tipo de rima con una secuencia narrativa determinada. Así, la asonancia á-a se reserva para la secuencia inicial (ausencia de don García y descubrimiento del rapto de su esposa), mientras que las rimas -á y á-e (variante con -e paragógica: “male”, “quemare”, “lunare”, “reale”, etc.) ocupan el resto del poema, con algunas excepciones como la terminación í-a (ahora sí) para la secuencia del diálogo del caballero don García con su madre y su suegra.

Si volvemos a las versiones peninsulares con una mirada más atenta, comprobamos que existe una rima alternativa en – á en las versiones de la región que hemos llamado SO. Esta rima está localizada, análogamente a lo que ocurría en las versiones sefardíes, en unos momentos concretos de la parte final de la intriga, y eso es lo que la hace relevante: la respuesta de don García a su madre de que va a saber cuidarse y la parada a descansar de los moros (Ourense y una versión de Vinhais, en Trás-os-Montes); la llegada de don García a donde está descansando la comitiva de moros y la petición de éstos de que les lleve la niña (Trás-os-Montes y Ourense); y el engaño para que pasen los moros por delante de don García (Zamora y la versión citada de Vinhais)¹².

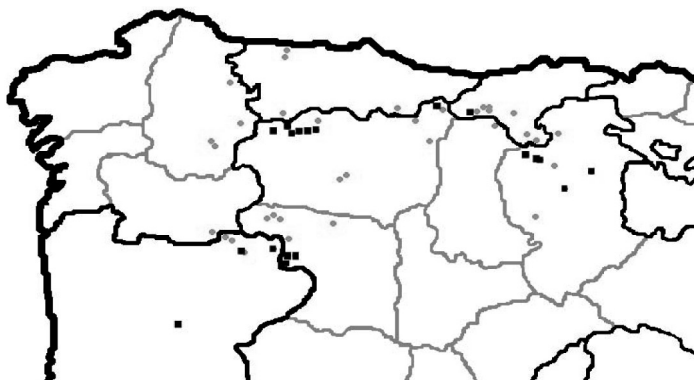
10 Que no es, por otra parte, ninguna novedad: baste remitir a los ensayos de Menéndez Pidal y Diego Catalán en *Cómo vive un romance: dos ensayos sobre tradición*. Madrid: CSIC, 1954.

11 Por supuesto, dejamos al margen aquí los casos de contaminación con otro romance, de los que luego se hablará y donde evidentemente se altera la rima, y los casos de deturpación por fallo de memoria del transmisor.

12 Además, algunas versiones de Trás-os-Montes (Nuzedo de Cima, Tuizelo y Vinhais) incluyen un verso que rima en í-o (río), rima que otra versión extiende al diálogo de los moros con la esposa.

En definitiva, lo que parece es que la rima original de *La esposa de don García* no era homogéneamente *i-a*. Los restos de rimas en *-á* y en *-á-a*, dada su extensión y coincidencia para unos mismos segmentos narrativos, demuestran que el romance estuvo en una situación cercana a la poliasonancia en una época anterior; sólo posteriormente la inercia de la tradición lo habría conducido a la unificación, casi total en la región SO y versiones sefardíes, y total en el área NE y central. Armistead y Silverman ya apuntaron esta idea hace años¹³. Entonces contaban con pocos textos; pero tras el análisis de la totalidad del corpus, hoy podemos a la vez afirmar y matizar: aunque probablemente no en forma de pareados, parece ser que el romance de *La esposa de don García* estuvo en un tiempo constituido por tiradas de versos de distinta rima.

Otro ejemplo de erosión o pulimento del romance lo encontramos en un grupo minoritario pero significativo de versiones, que revelan que el diálogo entre don García y su suegra era más largo en las formas antiguas del romance de lo que lo es hoy. En efecto, en versiones de Dobres (Cantabria), la región de El Bierzo y Caldevilla (León) y algunas localidades de Burgos, don García recibe indicaciones de su suegra, bien para alcanzar a la compañía de moros, bien para tramar el ardid del rescate haciéndose reconocer por su esposa; en versiones de Zamora, igualmente, el esposo y su suegra se desahogan llorando, y el héroe le promete el rescate de su hija; y, por último, algunas versiones de Trás-os-Montes sencillamente incluyen un verso de despedida en boca de don García. Dada la extensión geográfica de estas variantes ocasionales, esto es suficiente para suponer que el final del diálogo entre yerno y suegra ha sido un elemento de la narración que existió antiguamente y ha tendido a desaparecer a lo largo de la tradición de siglos del romance¹⁴.



Mapa 3: Localidades donde continúa el diálogo entre don García y su suegra.

13 «*La esposa de don García*, like *El veneno de Moriana* or *El conde Alemán y la reina*, may have originally consisted of paired couplets. If this were the case, the Castilian and Portuguese versions in *i-a* and the Sephardic texts in *á-a + á-(e)* would represent two independent attempts to absorb the ballad into the mainstream of romance metrification». En *Folk Literature of the Sephardic Jews*, vol. I. Berkeley: University of California Press, 1971; p. 184.

14 Es más probable esta hipótesis que la contraria de una amplificación de la secuencia a lo largo de la tradición del romance. El parecido en el contenido de ciertos versos en localidades alejadas (Burgos-El Bierzo, por ejemplo) sería una coincidencia difícil de sostener.

Finalmente, podemos distinguir otro tipo de variación. Existen variantes en *La esposa de don García* que lo interrelacionan, en mayor o menor grado, con otros temas romancísticos, propiciando que fragmentos narrativos o discursivos de éstos sedimenten en nuestro romance. Así pues, en un romance de origen antiguo, como es éste, los siglos de tradición oral acaban transformando lo que en principio era un texto compacto y relativamente autónomo en un entretejido de influencias y contaminaciones con otros textos del mismo género. Precisamente esta carencia de autonomía poética es uno de los rasgos esenciales del lenguaje del romancero hispánico, tal como lo conocemos hoy día.

En primer lugar, se han producido varios casos de contaminación. Una versión de León comienza con los versos iniciales de *El conde Niño*, y el cantar del conde se transforma en el sexto verso en los ánimos de don García a su caballo para que le lleve a casa de su suegra¹⁵. Otra versión sefardí de Salónica está contaminada en su inicio con *Gaiíferos jugador + Conde Claros y el emperador*, motivado este enlace por el tema común del rapto de la esposa, del que enseguida diremos más¹⁶. En Trás-os-Montes se recogió una versión que introduce versos de *La esposa de don García* entre otros de *Silvana + Conde Alarcos*¹⁷. Además, en los casos que hemos mencionado antes de la caza que conduce a don García a un paisaje inhóspito, se están utilizando elementos formulísticos que existen también en *La infantina*, *Penitencia del rey don Rodrigo*, *Blancaflor y Filomena*, y otros romances donde se da la misma ambientación¹⁸. Son muchísimos más los ejemplos de fórmulas comunes entre *La esposa de don García* y otros temas romancísticos, muestra de la productividad de ciertos versos para expresar determinadas situaciones¹⁹.

15 Versión de Cofiñal (mun. Puebla de Lillo, p. j. Cistierna, León), de Teodosia del Molino Rodríguez, de 79 años. Recogida en Maraña por Diego Catalán, Maravillas (?), Ángela Ramos, Bernardino González, Yolanda (?) en 1985.

16 Versión de Salónica (Macedonia Central, Grecia). Publicada en Cynthia Crews: *Textos judeo-españoles de Salónica y Sarajevo con comentarios lingüísticos y glosario*. Madrid: CSIC, 1979; p. 154.

17 Versión de Eiró (vila e conc. Vinhais, distr. Bragança, Trás-os-Montes), de Cândida Augusta Ramos, de 75 años. Recogida por Manuel da Costa Fontes el 18 de agosto de 1980. Publicada en Manuel da Costa Fontes: *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, I. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1987; pp. 244-245.

18 Así, por ejemplo,
 “[...] y le ha cogido la noche en una oscura montiña,
 donde gallos no cantaban y la gente no se oía,
 donde canta la culebra, la serpiente respondía,
 donde cai la nieve a copos, donde mana el agua fría.
 Y se ha arrimado allí a un árbol, al más alto que allí había,
 y en la ramita más alta hay un ave que decía [...]”.

(Versos 2-7 de una versión de Humada (mun. Humada, p. j. Burgos 3, Burgos), de Felisa Fuente Miguel, de 19 años. Recogida por Manuel Manrique de Lara [en 1918]).

19 No es lugar éste para enumerar cada uno de ellos. Pongamos sólo algunas muestras de la ingente cantidad de los paralelos que encontramos con versos de *La esposa de don García*: “Estrechas sendas dejaba, anchos caminos cogía” (“Deja los anchos caminos, coge las angostas sendas”, en versiones leonesas de *Blancaflor y Filomena*), “Deja el caballo que corre, coge el caballo que vuela” (*id.* en versiones segovianas de *Madre, Francisco no viene*), “Por aquí pasó esta noche dos horas antes del día” (*id.* en una versión antigua de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*), “¿Dónde está el espejo, mi madre, que a mi encuentro no salía?” (“¿Dónde estaba, la mi madre, espejo donde yo miraba?”, por la esposa, en versiones marroquíes de la *Muerte del príncipe don Juan*), “Os mourinhos mar abaixo e os cristãos mar acima” (“Uns vão pelo mar abaixo, outros pela terra acima”, en *Las hijas del conde Flores*), “D’onde era o cavaleiro, tão cortês no falar?” (*id.* en versiones portuguesas de *El regreso del navegante*). Etc.

Pero la vinculación más clara y estrecha de nuestro romance ocurre con *Gaiferos libera a Melisenda*²⁰. Es fácil de entender que esta relación surge de la similitud del tema tratado en ambos romances: el rapto de la esposa del héroe y su búsqueda hasta el rescate. Algunas versiones zamoranas de *La esposa de don García* comienzan con el siguiente reproche al héroe:

Quedo estate, don García, en los tableros jugando,
que a tu esposa doña Elvira los moros la van llevando²¹.

Reproche que, como ya ha sido señalado por otros investigadores²², procede, aunque no directamente, del romance viejo de *Gaiferos y Melisenda* (“Asentado está Gaiferos”).

Al igual que ocurre en el caso de don García, el aviso del rapto de Melisenda en el romance de Gaiferos puede venir por medio de cartas:

Dementre n'està jugant li envien una carta
diguent que la Lindaflor els moros la n'han robada²³.

La narración de su rapto, conforme a los tópicos habituales, sucede en términos muy similares a los de nuestro romance:

Te la cativaron moros, mañanica de san Juan,
acojendo rosas y flores por el verjel de su padre²⁴.

Por otra parte, en *La esposa de don García* aparece el motivo del “caballo hablador” y de las promesas de mejora de su sustento, especialmente en las versiones sefardíes:

20 Ya lo intuyó Juan Menéndez Pidal en una anotación a *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfozayas y filandones* (Madrid: Hijos de J. A. García, 1885), al remitir a la versión catalana de Gaiferos editada por Milà i Fontanals. Rescata la anotación J. Antonio Cid en su edición facsímil: *El Romancero asturiano de Juan Menéndez Pidal* (Madrid: Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2003), p. 147.

21 Versión de SAN MARTÍN DE CASTAÑEDA (mun. Galende, p. j. Puebla de Sanabria, Zamora), dictada por Felisa Montero. Recogida por Inocencio Haedo c. 1900. Publicada por Salvador CALABUIG LAGUNA: *Cancionero zamorano de Haedo*. Zamora: Diputación de Zamora, 1987; pp. 448-449.

22 Así lo hizo J. Antonio Cid en «El Romancero oral hispánico. Una poética de la variación», del libro *Culturas en la Edad de Oro*. José M^a. Díez Borque (coord.). Madrid: Editorial Complutense, 1995; p. 56.

23 Versos 3-4 de la versión de Arles (Roussillon) editada por Milà i Fontanals: *Romancero catalán* (Barcelona: A. Verdaguier, 1882). Extraigo las referencias y los textos de la edición completa de Víctor Millet: *Épica germánica y tradiciones épicas hispánicas: Waltharius y Gaiferos* (Madrid: Gredos, 1998). En otra versión de Barcelona, cantada por Enriqueta Brunet y coleccionada por Joan Amades (1936) se leen versos parecidos: “Mentre n'estaven jugant ja li arriba una carta, / deia que la Linda Flor els moros li n'han robada”. En el caso de *La esposa de don García*, los versos son:

“[...] cuando le vino una carta de su esposa doña Elvira,
que la cautivaron moros días de Pascua florida [...]”

(Versos 3-4 de una versión de SAN MAMÉS (mun. Polaciones, p. j. San Vicente de la Barquera, Cantabria). Publicada en José María COSSÍO y Tomás MAZA SOLANO: *Romancero popular de la Montaña*, vol. I. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1933; pp. 48-49, romance núm. 16).

24 Versos 11-12 de una versión de Salónica, preparada por el impresor David Baruch Bezés, probablemente recogida por Manuel Manrique de Lara; se conserva en el Archivo Menéndez Pidal.

Saltó el caballo y dijo, con palabra que el Di[o] le hay dado:

– Yo de llevar ya te llevo ande tu espoá reale;
siclealde la cincha y aflojalde el su collare,
dalde ‘zotadas de fierro y de él non tengás piadade²⁵. //
– Alto, alto, mi caballo, el de la dorada silla.
Mucha cebada te he dado y mucha más te daría
si me llevas esta noche donde mi madre vivía²⁶.

Fórmulas similares son habituales en el romance de Gaiferos, ya desde sus versiones antiguas:

Al cauallo aprieta la cincha y afflóxale el petral,
hincáuale las espuelas sin ninguna piedad. [...]
Que el cauallo que allí viene mío es en la verdad,
yo le di mucha ceuada y más le entiendo de dar²⁷. //
Estando en estas palabras, el caballo empezó a hablar:
– Si usted me diera cebada, como me solían dar [...] ²⁸.

En las versiones portuguesas de nuestro romance, la llegada de don García a la comitiva de moros se desarrolla en los siguientes términos:

– Deus os guarde, senhores, Deus os queira guardar.
– Onde será este senhor tão cortês no seu falar²⁹?

Términos que no podrán menos que sonarnos a los siguientes versos de *Gaiferos libera a Melisenda*:

– Deu’la guarde, senhora, Deu’la queira guardar.
– Quem é esse cavaleiro que tão cortês é no falar³⁰?

En el momento de la huida, las palabras que replica don García en las versiones de Trás-os-Montes son extraordinariamente similares a las de Gaiferos. En *La esposa de don García*:

-
- 25 Versos 11-14 de una versión de SALÓNICA (Macedonia Central, *Grecia*). Publicada en Yacob Abraham YONÁ: *Pizmônim de bêrit milâh*. Salónica: 1895-1896; p. 19. Aljamiada. Publicada transcrita y facsimil en Samuel G. ARMISTEAD, Joseph H. SILVERMAN y Iacob M. HASSÁN: *Seis romancerillos de cordel sefardíes*. Madrid: Castalia, 1981; p. 19 y lámina s. n. Existe una versión manuscrita, con alguna variante, firmada y entregada a Ramón Menéndez Pidal por Moisés Abravanel.
- 26 Versos 6-8 de una versión de BÀRCENA DE EBRO (mun. Valderredible, p. j. Reinosa, *Cantabria*), de Ignacia Marlasca, de 72 años. Recogida por Eduardo Martínez Torner en 1931.
- 27 Versos 191-192 y 277-278 del pliego suelto de finales del XVI, publicado en la imprenta de Álvaro Franco, en Valencia, y conservado en la Biblioteca Nacional de París.
- 28 Versos 25-26 de la versión de San Román de los Caballeros (León), de Ángela Álvarez, recogida por Maximino Marcos (1975) y conservada copia en el Archivo Menéndez Pidal.
- 29 Versos 29-30 de una versión de NUZEDO DE CIMA (conc. Vinhais, distr. Bragança, *Trás-os-Montes*). Recogida en 1932. Publicada en José LEITE DE VASCONCELLOS: *Romanceiro Português*, vol. II. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1960; romance 623, pp. 187-188.
- 30 Versos 16-17 de una versión de Bragança editada por Leite de Vasconcellos en su *Romanceiro Português*, vol. II (Coimbra: Por ordem da Universidade, 1960), pp. 54 y ss.

Pegara-lhe pela mão, sobre o cavalo a poria³¹. //
– Olhos que a vedes ir não na vereis cá tornar³².

Y en *Gaiferos libera a Melisenda*:

Pegara-lhe pela mão pusera-a no cavalgar:
– Olha que a vêdes ir, não na vereis cá voltar³³!

La similitud entre ambos romances es tanta³⁴, que en ocasiones se han cruzado hasta elementos de la intriga, revelando cierta direccionalidad (y no bidireccionalidad) en su relación; así ocurre con la siguiente versión de nuestro romance:

¿Qué señal tiene tu caballo cuando siente morería?
(Hacia hoyos en la tierra.)
La cavada que lleva ya le llega al petral³⁵,

elemento que está copiado, según parece, de versiones del romance de Gaiferos:

– ¿Qui señas tien' tu caballo cuando siente cristiandade?
– Cuando siente los cristianos no cesa de relinchare,
cuando siente los moricos no cesaba de cavare. –
La cavada más pequena ya le daba po' l petrale³⁶.

Última prueba del hermanamiento de ambos romances es que en ciertas versiones de *La esposa de don García* el nombre que se le da a la heroína es ni más ni menos que el de Melisenda:

Diréimeslo, la mi madre, diréimeslo, madre mía,
la mi esposa Melisendra ¿la habéis visto por aquina³⁷?

31 Verso 35 de una versión de PAÇOS (conc. de Sabrosa, distr. Vila Real, *Trás-os-Montes*). Publicada en Joaquim ALVES FERREIRA: *Literatura Popular de Trás-os-Montes e Alto Douro*, vol. I: *Romanceiro*. Vila Real: ed. do autor, 1999; pp. 195-197.

32 Verso 34 de una versión de localidad no precisa (conc. Vinhais, distr. Bragança, *Trás-os-Montes*). Publicada en José LEITE DE VASCONCELLOS: *Romanceiro Português*, vol. II. Coimbra: Por ordem da Universidade, 1960; romance 625, pp. 190-191. Editada también en Ana Mafalda DAMIÃO: *Romanceiro de Torre de Moncorvo*. Mirandela: João Azevedo Editor, 1997; pp. 69-70.

33 Versos 20-21 de una versión de Vinhais editada por Augusto Tavares: «Romanceiro Trasmontano (da tradição popular)», en *Revista Lusitana*, vol. VIII (1903-1905), núm. 2 (Lisboa, 1904), p. 74.

34 Esta similitud se extiende a muchos otros casos de menor significación, de los que mencionaremos algunos: “Ya se esparte el caballero, ya se esparte, ya se iba” (*La esposa...*, Salónica) / “Ya se esparte el caballero, ya se esparte ya se va” (*Gaiferos...*, Salónica); “Con trescientos perros moros que lleva en su compañía” (*La esposa...*, León) / “Con trescientos caballeros que lleva en su compañía” (*Gaiferos...*, Lárissa); “Acudi-lhe à Milondinha, que se vai para além do mar” (*La esposa...*, Trás-os-Montes) / “Acudam á Melisendra, que se vae para além-mar!” (*Gaiferos...*, Trás-os-Montes); etc.

35 Versos 3-4 de un incipit de DONEY DE LA REQUEJADA (mun. Rosinos de la Requejada, p. j. Puebla de Sanabria, Zamora), recitado por Aurelia Fernández Gago, de unos 70 años, Luciana Centeno, de unos 65 años y Josefa Ramos Martínez, de 71 años. Recogido por Paloma Montero, Antonio Cid, Beatriz Mariscal y Ana Pelegrín el 5 de julio de 1981.

36 Versos 28-31 de una versión también de Doney de la Requejada (Zamora), recogida por Navarro Tomás, con copia conservada en el Archivo Menéndez Pidal.

37 Versos 6-7 de una versión de DONEY DE LA REQUEJADA (mun. Rosinos de la Requejada, p. j. Puebla de Sanabria, Zamora), de una vieja que lo aprendió de su abuela. Recogida por Tomás Navarro Tomás en 1909.

Hemos ido analizando unos cuantos ejemplos de la variabilidad del romance *La esposa de don García*, y extrayendo de ellos una serie de conclusiones que *a priori* se nos ocultaban a la vista. Entre las variantes recogidas existen variantes originadas por la evolución autónoma del romance, que podemos denominar *variantes propias*: son los procesos de creación, efectuados por la acción poética de los transmisores³⁸ y que generalmente añaden o modifican fragmentos del romance, condicionados por la adaptación al entorno sociocultural³⁹; y los procesos de erosión, que implican no sólo pérdida de elementos discursivos o de la intriga, sino también pulimento de ellos.

Pero por otro lado, hemos ido comprobando que existen otros procesos que podríamos llamar de sedimentación, en los que intervienen, mezclándose, otros temas romancísticos. Se originan así *variantes "prestadas"*. Este tipo de variante, y su gran recurrencia, nos muestra que en realidad la autonomía del lenguaje poético del romancero es muy relativa. Que aunque la mayoría de las veces no se señalen contaminaciones explícitas, probablemente no haya un tema romancístico puro, monolítico, en la tradición oral moderna, igual que no hay tampoco un caos inestructurable de poemas orales. Más bien podríamos hablar de dos hechos: el primero, un lenguaje común del que los romances toman elementos particulares (por ejemplo, los tópicos o detalles topicizados de un rapto, que hemos mencionado), y el segundo, un mecanismo de asociación que funciona, de maneras distintas, en la mente de los transmisores, y que permite relacionar inconscientemente un romance con otro, creando estos fenómenos de sedimentación en unas determinadas versiones⁴⁰.

Es esta dialéctica de la erosión y la sedimentación, aparte de la acción creativa de los transmisores, la que propicia la mayoría de los cambios en la evolución de un romance a lo largo de los siglos⁴¹. La cuestión estribaría ahora en si es posible o no definir unos

38 Ahora bien, no individualmente, sino como colectividad: «Las mutaciones, sean fruto de un inicial error de comprensión del modelo heredado o de reacción consciente ante él, han de ser asumidas por la colectividad, o una parte de ella, para no caer en el vacío y ser automáticamente olvidadas. No basta, pues, la iniciativa individual de un solo cantor-transmisor para garantizar el éxito de una determinada innovación, o la misma pervivencia de una determinada fábula o tema baladístico». (J. Antonio Cid: «El Romancero oral hispánico. Una poética de la variación», del libro *Culturas en la Edad de Oro*. José M^a. Díez Borque (coord.). Madrid: Editorial Complutense, 1995; p. 50).

39 En este punto, de decisiva importancia, ha insistido repetidas veces Diego Catalán, y no queremos dejar pasar la oportunidad de recordarlo: «El romance tradicional es un sistema abierto [...], su evolución depende de la adaptación de ese sistema abierto o subsistema (poema) al ambiente, al sistema lingüístico, estético y ético del grupo humano en que se canta, en que se reproduce. El cambio es claramente ecosistémico». («El romance tradicional, un sistema abierto», en *Arte poética del romancero oral*, parte 1^a. Madrid: Siglo XXI, 1997; p. 104).

40 Esta asociación mental no ocurre en el momento de repentizar el romance, en el que el informante trata de reproducir exactamente lo que sabe (se ha insistido ya suficiente en que el romancero no es poesía improvisada), ni tampoco en el momento de aprenderlo, puesto que la memorización se produce verso a verso. Ha de ocurrir más bien durante el periodo de conservación, de almacenamiento (u olvido) en la memoria individual. Es ilustrativo el caso de una informante de *La esposa de don García*, Esther Varsano, sefardi de Salónica entrevistada repetidas veces por Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman en EE. UU. El 20 de agosto de 1957 cantó unos versos de *Gaijeros jugador*, sin contaminaciones; al día siguiente cantó otros distintos del mismo romance, y al quinto verso (quizá motivada por las palabras "la su esposa reale") enlazó con *La esposa de don García* (Vid. S. G. Armistead, J. H. Silverman, I. J. Katz: *Folk Literature of the Sephardic Jews*, vol. V. Newark (Delaware): Juan de la Cuesta, 2005).

41 Antes de terminar, no se puede obviar la mención a una aportación esencial para la clasificación de los elementos discursivos en el romancero. Se trata del artículo de Flor Salazar: «Contaminación o fórmula. Un falso problema en el romancero tradicional», en *De balada y lírica. Tercer Coloquio Internacional del Romancero*. Madrid: UCM, 1994; vol. I, pp. 323-343. Creemos que la clasificación de Salazar, siendo completa, podría complementarse con la nuestra, puesto que se trata de dos puntos de vista parcialmente distintos. La que llamamos dialéctica de creación, erosión y sedimentación es aplicable no sólo al nivel discursivo, como la tipología de Salazar, sino también al de la intriga.

rasgos comunes en estos procesos de erosión y sedimentación. Si es posible determinar, por un lado, unas pautas de “cómo muere un romance”, dándole la vuelta al famoso título de Menéndez Pidal y Catalán. Y por otro lado, si se puede dar cuenta, al igual que la ley de Stokes describe los procesos de la sedimentación natural, de unos patrones que regulen la sedimentación romancística; por ejemplo, dependiendo de qué factores un romance es más propenso a sedimentarse en otros, o si cuanta más erosión ha sufrido un romance más propenso es éste a sufrir préstamos, es decir, sedimentación de otros temas romancísticos.

Ése será, sin duda, un tema interesante para el estudio del lenguaje poético del romancero, al que esperamos haber contribuido con estas páginas.

CONFLUENCIAS ROMÁNICO-BALCÁNICAS EN LA LITERATURA ORAL RUMANA

Olivia Petrescu Stoica

Fac. de Letras, Universidad “Babeş-Bolyai” Cluj-Napoca, Rumanía
olivia.petrescu@gmail.com

Resumen

Dentro del espacio comprendido entre los Cárpatos, el Danubio y Pontus Euxin (el Mar Negro) se halla el territorio rumano, cuyo arraigo lingüístico se remonta al latín vulgar; pero que, por ubicación geográfico-histórica, resulta ser balcánico, es decir rodeado por un entorno mayoritariamente eslavo. Contando con una doble especificidad cultural, tanto bizantina como románica, el interés por la literatura oral se manifestó por primera vez en la época de los cronistas de Moldavia (s. XVII), pero tras las revoluciones de 1848 el estudio llegó a profundizarse en obras críticas, interpretativas y clasificadoras, para que después los temas fueran retomados por literatura culta. El trabajo se propone repasar los principales autores y corrientes que se dedicaron al análisis de la literatura oral rumana, destacando sus peculiaridades, rasgos, temas, motivos y mitos.

Con respecto a los últimos, partiendo de los estudios de mitología de Mircea Eliade y George Călinescu, los mitos esenciales en la literatura oral rumana son cuatro: el mito “Maestro Manole” (también denominado “Monasterio de Argeş”) o del sacrificio por la creación (mito estético y la figura de Ícaro), el mito “Mioriţa” o de la trashumancia (la actitud humana ante la muerte), el mito “Zburătorul” o del demonio volador que provoca el enamoramiento en las adolescentes (mito erótico) y respectivamente, el mito de la génesis étnica del pueblo rumano, representado por la leyenda de “Trajano y Doquia” (mito fundador del pueblo rumano).

El presente análisis enfocará las confluencias literarias, míticas, sociales, históricas y filosóficas que se dan en los primeros dos mitos, presentes en dos baladas fundamentales de la literatura rumana: Mioriţa y Monasterio de Argeş. El propósito es el de demostrar algunas referencias más amplias que el marco nacional, que pertenecen a un crisol cultural mucho más rico.

I. Ubicación geográfica e interés por la literatura oral

I. 1. Espacio e historia común

Dentro del territorio delimitado por los Cárpatos, el Danubio y el antiguo *Pontus Euxin* se halla hoy en día Rumanía, país cuyo arraigo lingüístico se remonta al latín vulgar, pero que, por ubicación geográfica se ha visto impregnado por influencias balcánicas¹.

En este contexto y contando con una doble especificidad cultural, tanto de proveniencia *bizantina* como *románica*, la totalidad de creaciones, fruto de la sabiduría del pueblo, ha destacado esta confluencia, así como demostraremos a lo largo del presente estudio. Partimos de la idea de que la literatura oral, en su calidad de parte significativa de la creación folclórica ha sabido poner de relieve las características que moldearon en diversas épocas históricas el espíritu castizo de la identidad nacional y respectivamente, su revés, la índole ecléctica de las manifestaciones culturales que revelaron una espiritualidad que superó con generosidad las fronteras geográfico-políticas. Este trabajo se propone ahondarse en estos rasgos para encontrar un meollo común de las tales corrientes estéticas y artísticas.

Ante todo, cabe mencionar que la influencia románica ya estaba bien consolidada en la época de formación del pueblo rumano. El término *romanización* sugiere, tal como observaba el estudioso A. Armbruster², un abanico de factores: la *descendencia* rumana directa de la mezcla entre colonizadores y autóctonos en la antigua provincia Dacia conquistada por el emperador Trajano; la *pervivencia* del elemento románico en la Dacia abandonada por el emperador Aureliano (año 271) ante las migraciones bárbaras; la *latinidad* del idioma que se estaba cuajando entre los siglos III-VII; el hecho de que en las crónicas de la época la *primera referencia* al pueblo rumano aparece bajo el término medieval *valachus*³, designando la esencia románica en unas costumbres y ritos ya acuñados como “rumanos” a finales del siglo IX. De hecho, el nuevo pueblo, el único románico de toda la parte oriental del territorio imperial romano, será *el pueblo rumano*

1 Nos referimos al espacio sur-eslavo y al papel que desempeñaron en la cultura rumana los pueblos eslavos, otomano y griego (n.n.).

2 Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor; istoria unei idei*, București, Ed. Enciclopedică, 1993, pp. 12-13.

3 El origen de la palabra *vlah* se remonta el nombre de una tribu celta (volcae) recordado por Caesar en *De bello Gallico*, II, 24; VII, 7 y 64; luego el término pasó a los alemanes, designando el en alemán antiguo a los vecinos del sur y del oeste (walh = romano y galico romanizado); más adelante ocurre una restricción del uso, refiriéndose en alemán sólo a los habitantes de la Pen. Itálica (Wälscher) sin que el sentido general se perdiese por completo en ninguna de las lenguas germánicas (Waliser, Wales, etc, según consta en Leo Weisberger, *Walhisk. Die geschichtliche Leistung des Wortes Welsch in Deutsch als Volksname, Ursprung und Bedeutung*, Darmstadt, 1953). Resulta que con los conocimientos sobre el mundo románico y como resultado de los contactos existentes por el siglo IX, los alemanes transmitieron a la vez a los eslavos t el término que se había aclimatado en su habla. Por consiguiente, la palabra *vlah* significa extranjero, es decir, un no eslavo de lengua románica, y conoce variantes específicas desde el punto de vista étnico: *valachus* para el pueblo rumano; los polacos llaman a los rumanos *walasz* y a los italianos *wlochi*; mientras que en húngaro, los rumanos se denominan *oláhok* y los italianos *olaszok*. Siguiendo este argumento, los eslavos (alguna capa intelectual) empezaron a emplear este término refiriéndose a los rumanos, y seguramente destacando algunos elementos difusos sobre el pasado rumano-dacio del pueblo rumano, adquiridos tras la lectura de los autores clásicos (de esta manera se explica por ejemplo, la presencia de “el dios Trajano” en dos escritos apócrifos medievales de los eslavos, según explica A. Vaillant, *Le dieu slave Trojan* en “Prilozi za knjjevnost, jezik, istorii i folklor, XXII (1956), 3-4, p. 188-192.). Como conclusión, la esfera del término *valachus* es un puente simbólico entre dos mundos, el latino occidental y el románico alemán en primer lugar, cronológicamente hablando, que luego se convertirá en rumano. V. también *apud* Adolf Armbruster, *Romanitatea românilor; istoria unei idei*, București, Ed. Enciclopedică, 1993, pp. 20-23.

que gozará de muchas certificaciones de su origen, aunque separado por la isla romana del Oriente a causa de los muy debatidos eventos del año 1000⁴.

Sin embargo, a pesar de que las primeras *expressis verbis* se refieren a la población rumana situada al sur del Danubio, interpretamos este hecho debido más bien a las situaciones políticas diferentes, lo que no niega de manera alguna a las comunidades rumanas situadas al norte del Danubio. En este sentido, mientras la población rumana del norte logró asimilar, en gran mayoría, a los eslavos de este espacio, los rumanos del sur del Danubio fueron asimilados a su vez. En realidad, no se trata de una transferencia de población, sino de una asimilación recíproca “a lo largo de un proceso que se extiende por más siglos y acaba apenas en el siglo XIII”⁵.

Sin adentrarnos en detalles históricos, añadimos que a partir de esa época, es decir desde finales del siglo XIII – comienzos del XIV, la *conciencia cárpato-danubiana* se forja en un marco político propio, el de los estados feudales (Valaquia y Moldavia), pero cuya preocupación de lucha contra el Imperio otomano llega a ser enteramente solidaria y común con los demás pueblos balcánicos.

Luego, en el siglo XVI se consolida la pertenencia románica del pueblo rumano, teniendo lugar la primera unificación de los estados feudales en 1600 y asimismo, la afirmación de la lengua rumana escrita. En cambio, el siglo XVII representa su máximo desarrollo gracias a la labor de los cronistas y los historiógrafos alemanes que reanudan la idea de romanización en el contexto de la politización del mismo concepto de pertenencia. De todas maneras, en los siglos posteriores, aunque por el territorio rumano ya se instaura la dominación extranjera (sea austro-habsbúrgica, sea turca o rusa), la emancipación nacional, política y social sigue en alza debido al esfuerzo cultural continuo de preservar las raíces de la identidad.

Dada la situación histórica, por supuesto que han habido más influencias e interferencias externas, entre los cuales destacamos *la húngara* en Transilvania y *la eslava* en Moldavia y Valaquia (*balcánica*, en nuestra opinión y terminología, comprendiendo también la parte turca y griega). No nos proponemos una definición rígida y absoluta de las tradiciones orales rumanas, por eso, evidenciamos lo específico rumano para analizar después el campo de las confluencias como: la ubicación geográfica entre el Occidente y el Oriente, el equilibrio inestable a nivel espiritual, la herencia bizantina desaparecida en 1453, pero reanudada en la lucha contra los otomanos, la conjunción entre historia y la religión ortodoxa, cierta *forma mentis* al compás con la Europa moderna etc.

I. 2. El interés por la literatura oral rumana

Al hablar de la especificidad de cualquier área geográfica en concreto, Rumanía en la UNESCO quedó registrada con tres palabras: **dor** (añoranza, nostalgia), **doină** (canción folclórica elegiaca, triste y de lamento, endecha popular) y **colind** (villancico o villancejo),

4 Después de haber catolizado Polonia e Hungría, la Europa cristiana llegó a ser una unidad, y también un conjunto católico muy compacto del que fue excluida la Europa oriental ortodoxa; dicha unidad se mostró más fuerte que la general cristiana, la última siendo más bien simbólica que efectiva, *apud* G. Baraclough, *Die Einheit Europas im Mittelalter* en “Die Welt als Geschichte”, XI (1951), 2, pp. 97-109.

5 P. P. Panaitescu, *Introducere la istoria culturii românești*, p. 121; E. Lozovan, *Byzance et la Romanité scythique* en Fr. Altheim, *Geschichte der Hunnen*, II, Berlin, 1960, pp. 197-224 e Idem, *Romains et barbares sur le Moyen-Danube*, *Ibidem*, pp. 225-244.

conceptos que logran definir la especificidad espiritual del pueblo entre las demás naciones del mundo.

De hecho, ya se conoce a ciencia cierta que la interpretación y valorización de las manifestaciones pertenecientes a la cultura oral surgieron en el Renacimiento gracias al interés para el pueblo manifestado por los cronistas, conjugado con el descubrimiento de las culturas primitivas tan diferentes en comparación con las europeas. Luego, ese afán investigador se agudiza a lo largo del Romanticismo y adquiere un papel importante en el pensamiento contemporáneo, cuando se han creado formas institucionalizadas. Desde la propuesta con respecto al uso de la palabra *folklore*, como sabiduría del pueblo, formulada por el arqueólogo inglés William J. Thomas en la revista *Athenaeum* del 22 agosto de 1846, hasta hoy en día, la literatura oral siempre ha despertado tanto entusiasmo como interés científico, debido a su *lado poético*⁶, a su *ingenuidad y gracia* y a su valor intrínseco, *etno-histórico y artístico*⁷, consagrado a finales del siglo XVIII⁸.

En Rumanía, el esmero por los archivos vivos de la cultura popular, especialmente por la literatura, aparece en el período de los cronistas del siglo XVII, en su intento de mostrar y reconstruir un pasado histórico y asentar las bases de una identidad nacional.

Ion Neculce es el primero en elaborar un prefacio a sus *Crónicas de Moldavia (Letopiset)* (1662-1743), añadiendo cuarenta y dos leyendas de las variadas fuentes “unas palabras escogidas y escuchadas a viva voz, por hombres viejos”, resumiendo ciertas tradiciones y cuentos emblemáticos para la poesía rumana moderna.

Otro cronista de primera talla, al mismo tiempo vaivoda de Moldavia, **Dimitrie Cantemir**, en su obra *Descriptio Moldaviae* (1714-1716), escrita en latín, introduce explicaciones acerca de las costumbres, las supersticiones, la etnografía y folklore de su gran principado, siendo a la vez el primer rumano elegido por la Academia de Berlín en 1714. La obra tiene tres partes: la primera es una descripción más bien geográfica y social del territorio; la segunda parte presenta la organización política y administrativa, junto con las costumbres ocasionadas por la coronación de los príncipes o su castigo, bodas, entierros, bautizos. Como curiosidad, la última parte de su trabajo guarda informaciones sobre *el habla de los moldavos* y las palabras en uso, primero en latín, luego de inspiración eslava. De hecho, toda su obra está bajo el aliento humanista del Renacimiento y del pensamiento avanzado de Rusia, sometiendo a juicio unos de los más importantes problemas de Moldavia en los albores del siglo XVIII⁹.

Pero el papel esencial lo desempeña la generación revolucionaria de 1848, sobre todo el escritor culto **Vasile Alecsandri** al que se le debe la primera colección de poesía popular en 1852 (*Poezii populare. Balade (cântice bătrânești) adunate și îndreptate*, 1852). A su lado se merecen la misma apreciación **Ion Heliade Rădulescu**, por la interpretación de del mito del Volador (*Zburătorul*); **Anton Pann**, por haber logrado la integración de la literatura oral entre las fuentes valiosas de inspiración de varios autores

6 Gimbattista Vico considera que cada pueblo pasa en su desarrollo espiritual por una fase medio salvaje pero sumamente poética que representa el origen de la metáfora. En 1725 el autor en *Scienza nuova* habla de la poética de los pueblos indígenas y de la manera animista de tal fase.

7 V. Johan Gottfried Herder en las colecciones *Volkslieder y Stimmen der Völker in Liedern*, (1778-1779).

8 http://ro.wikipedia.org/wiki/Literatura_populară [consultada el 15 de noviembre 2006].

9 http://ro.wikipedia.org/wiki/Dimitrie_Cantemir [cons. el 10 de noviembre 2006].

de la época moderna; **Gheorghe Asachi**, por editar la primera revista en lengua rumana en Moldavia; el histórico **Nicolae Bălcescu**, por la evocación del personaje legendario para la unificación de los principados rumanos, Mihai Viteazul; asimismo, **Alecu Russo**, el cual llevó a cabo en 1855 una síntesis de la literatura oral, en una visión más profunda, como documento histórico y espiritual inacabable, que sigue nutriendo la creación culta.

II. Características, temas y motivos. Mitología rumana popular

II.1. Temas y motivos

Al pensar en las características de cualquier literatura oral, uno llega pronto a descubrir que la mayoría de ellas son universales, tales como el carácter oral, colectivo, anónimo, expresivo¹⁰, sincrético, mientras que los demás rasgos peculiares restan en el espíritu tradicional (independientemente si éste se difunde o no por rapsodas y trovadores), nacional o regional. De todas maneras es importante recordar que en las manifestaciones orales, las características se desprenden espontáneamente y de forma conjunta, ya que muchas veces conviven armoniosamente. El argumento al respecto lo demuestra fácilmente un tipo de poesía (*doina*, *balada*) que suele cantarse o recitarse al compás del baile (*strigăturile* ~ parecida a la *copla*); también los villancicos se cantan, y a menudo están acompañados por una función teatral donde el vestuario, los trajes, objetos e instrumentos tradicionales tienen una significación exacta; aquí incluiríamos también las formulas de innovación o curativas (hechizos, dichos curativas, maldiciones) que sobreentienden no sólo un texto, pero también un ritual, unos gestos con valor mágico-mítico etc.

Además, en toda historia de la humanidad **el mito** desempeña un papel antropogónico y cosmogónico, en su múltiple calidad de caldo de cultivo para el pensamiento popular, filosofía y literatura oral. Los hechos descritos van adquiriendo significación mítica, significando permanencia e unicidad irrepetible, de ahí surgen los conceptos de **tiempo y espacio mítico**. Los personajes también son míticos, con poderes sobrenaturales y con rasgos simbólicos (*Făt-Frumos* es el galán o el Príncipe Azul, *Ileana Cosânzeana* es la Bella Durmiente o la Princesa; *Muma Pădurii* es la madre de la tierra; *Zmeul* llega a ser el Ogro; *Zburătorul* es el Volador etc.). En general, tales arquetipos expresan un modelo de moralidad y una actitud perenne que simboliza lo específico de la espiritualidad rumana que trascienden de hecho los límites de una sola nación.

Sintetizando los **principales temas de la literatura oral rumana**, hemos destacado los siguientes motivos, los primeros dos siendo el objeto de nuestro análisis al final del estudio: **la comunión entre gente y naturaleza** – trashumancia, testamento, alegoría vida-muerte (*balada Miorița*); **el sacrificio por la creación** – las murallas desiertas, el derrumbe de los muros, la mujer tapiada, el motivo de Ícaro (*balada del Monasterio de Arges*); **el amor** – motivo de adoración, orgullo, lamento, maldición (*doina*); **la lucha entre el Bien y el Mal** – el triunfo del primero en los cuentos de hadas e historias populares; **la añoranza** – sentimiento complejo que expresa amor, dolor, queja, esperanza (*dorul*);

10 Se dirige a la sensibilidad del oyente (n.n.).

el lamento – la endecha (*bocetul*) expresada sobre todo en las canciones populares; *el alejamiento* y el desarraigo; *la rebeldía* contra la sociedad, suerte, moralidad – a veces rebeldía justiciera o bandolerismo – y *la irreversibilidad del tiempo*¹¹.

En cuanto a las variedades y géneros bajo cuyas formas se vislumbran los temas y motivos, afirmamos que son incontables, pero coinciden con las creaciones de otras etnias, tanto en lo que concierne la forma, como el contenido: *la poesía de costumbres, de ritos de pasaje, la poesía de los desencantos, la creación lírica en versos, la copla/el grito, la creación épica en versos* (balada popular, fantástica, guerrera, pastoral, familiar), *la creación épica en prosa* (el cuento de hadas, la leyenda, la anécdota, el chiste, la broma), *las canciones de cuna y las leyendas urbanas*.

II.2. Aspectos antiguos y modernos

Al lado de una temática tan extensa, nos preguntamos sobre los avances que se han dado en el estudio de un campo que supone mucha riqueza investigadora, sobre todo en cuanto a las metas, técnicas y formas adoptadas a lo largo del tiempo, esencias sumamente compartidas por *el arte de contar*.

Con respecto a *las metas*, nos hallamos ante un proceso indiscutible de preservación cultural dentro de un incesante reto para inculcar y difundir conocimiento y valores morales. Pero a la vez, y éste sea quizás el lado más paradójico, el objetivo gnoseológico y divulgativo se percibe ocultado por la definición de la oralidad como pasatiempo, diversión, actividad social etc. Por consiguiente, se trata de una evolución implícita y compartida a todos los niveles de una sociedad.

Si nos referimos *al temario*, está claro que los temas son, sea de algún interés primordial para la sociedad, sea confeccionados a propósito, representando verdades universales versus *realidades* mágico-religiosas¹² o verdades míticas-psicológicas¹³. El tema del *cronótopo*, en este sentido, es omnipresente, y los estados anímicos inducidos son muy variados: desde la índole humorística, inspirativa, educativa, romántica hasta sentimientos trágicos, de pánico, miedo, encontramos una suma variedad.

Por último, *las técnicas y formas de expresión* han conocido un auge impresionante, al comparar los métodos tradicionales a viva voz y el acompañamiento mímico-gestual frente a los innumerables recursos multi-media. Como consecuencia inmediata, notamos un desplazamiento de roles con respecto a la memoria, a favor de las grabaciones auditivas y visuales que se pueden guardar y mostrar en lugares distintos. En segundo lugar, la intervención de la audiencia, hasta hace poco co-autora, es cada vez más restringida, lo que aflige en medida sustancial la creatividad improvisadora, pero aventaja las estrategias del discurso y políticas de motivación. Ya está comprobado que muchos actores, comediantes, cantautores, profesores o políticos acuden hoy en día a la

11 Es un tema filosófico destacado en las *doinas/baladas* populares, que de hecho fue retomado por los mayores poetas de Rumanía: Mihai Eminescu, Lucian Blaga, Nichita Stănescu (n.n.).

12 Tal como James Frazer evidenció en *The Golden Bough: a Study in Magic and Religion*, 1st edition (1890). 3rd edition: 12 volumes (1906-15; 1936); 1922 one-volume abridgement: ISBN 0-486-42492-8.

13 V. la manera descrita por Joseph Campbell en *The Hero With a Thousand Faces* (1949). Pantheon Books. Princeton University Press 1972 paperback: ISBN 0-691-01784-0, Bollingen 2004 commemorative hardcover: ISBN 0-691-11924-4.

literatura oral, proporcionando una visión esperpéntica de los puntos de vista, pero están unidos lingüísticamente por el *fondo común de palabras* almacenado a lo largo de la vida (ciertas fórmulas, técnica, frases hechas, mientras se tenga el esqueleto: comienzo, intriga, desarrollo, clímax y final), lo que lleva a uno a inquietarse ¿si las estrategias mentales no serán las mismas o repetitivas para todos los pueblos¹⁴?

II. 3. Mitología popular rumana

En la concepción de **Mircea Eliade**¹⁵, el mito ya no es considerado una ficción, sino todo lo contrario, una historia verdadera, sagrada y digna de ser revelada como modelo ejemplar para cualquier tradición. Justamente por ello, hemos esbozado nuestro análisis a partir de los cuatro mitos esenciales de la literatura oral rumana, clasificados así por el gran historiador y crítico literario George Călinescu, en su *Historia de la literatura rumana desde los orígenes hasta el presente* (1941). Éstos son los siguientes: **1.** el mito del *Maestro Manole* (también denominado *Monasterio de Argeş*) o del *sacrificio por la creación* – es el mito estético y enfoca esencialmente la figura de Ícaro; **2.** el mito de *Mioriţa* o el de la trashumancia – expresa la actitud humana ante la muerte que el individuo asume como el libre albedrío o como el otro lado de la existencia y la *alegoría vida-muerte*; **3.** el mito de *Zburătorul* o del *demonio volador* que provoca el enamoramiento en las adolescentes – interpretado como mito erótico que causa en las adolescentes un aflicción de amor totalmente desconocida, derrochando una fuerte emoción espiritual, hasta cierto punto relacionado con el mito de Drácula; y respectivamente, **4.** el mito de la *génesis étnica* del pueblo rumano, representado por la leyenda de *Traian şi Dochia* – considerado ser el mito fundador del pueblo rumano, ya que narra un episodio clave de la conquista romana de Dacia por el emperador Trajano y su enamoramiento de la hija del rey dacio, Dochia. En lo que nos concierne, nos detenemos en los primeros dos, siendo también los más difundidos.

II.3.1. *Mioriţa* – metafísica de la muerte y mito del antropocentrismo rumano

En la historia de la exégesis de la balada *Mioriţa* han resaltado diferentes direcciones de investigación, destinadas a “aclarar” y a descubrir la génesis, es decir la secuencia espacio-temporal y el medio social en que había aparecido y había desarrollado el enigmático cuento del pastor¹⁶ apreciado como definitorio para el espacio rumano.

El lugar mismo de la acción remite al *topos* de *locus amoenus*, la balada basándose en la historia de la trashumancia como telón de fondo. Tres pastores, uno húngaro, uno de Vrancea y uno de Moldavia bajan en el valle, cada uno con su rebaño de ovejas. La intriga se trama cuando los primeros dos deciden matar al pastor moldavo para robar su rebaño, porque es el más trabajador y rico. Una oveja mágica (llamada "Mioriţa" ~ la ovejita) le

14 Más aún las estructuras son muy parecidas. El ejemplo más sencillo yace en los *esqueletos repetitivos*: en la cultura occidental *la ley de la cifra tres* representa tanto a la Trinidad, como también la armonía, las dimensiones y, de hecho, es un tema que se puede tramar-desarrollar *ad infinitum* (n.n).

15 V. Mircea Eliade, *Aspecte ale mitului*, în româneşte de Paul G. Dinopol, Bucureşti, Univers, 1978.

16 De hecho, la balada es considerada como la poesía popular nacional de los rumanos, difundida por toda Rumania y sus versiones sobrepasan el número de dos mil versiones. La versión que proporcionamos en anexo fue encontrada en 1850 por el poeta Vasile Alecsandri en la región de *Vrancea*. V. <http://es.wikipedia.org/wiki/Miorița> [página consultada el 15 de mayo de 2007].

advierde al pastor moldavo de los planes de sus compañeros. Éste responde a la oveja que, si lo que ella dice es verdad y si él falleciera, quiere ser enterrado en el redil de sus ovejas, para seguir estando cerca, junto con sus flautas. Si sus ovejas empezaran a llorar por él, la ovejita debe consolarlas diciendo que él se casó con una princesa hermosa, y tuvo una boda con todos los elementos de la Naturaleza y que cayó una estrella. Sin embargo, si la oveja mágica se encontrase con la madre del pastor, no debería hablarle de éste rito de pasaje que su madre comprendería, sino que se había casado con una princesa y que viven en una “ventana hacia el edén”.

Observamos que la estructura lleva en sí un marco épico, sumando un desenlace de episodios como: la ovejita milagrosa, el testamento del pastor, la alegoría muerte-boda y la primera apoteosis del pastor, la escena de la vieja madre, la alegoría muerte-vida y la segunda apoteosis del pastor. Lo que resulta sumamente valioso no es la semántica propiamente dicha del texto, sino los contextos culturales, estéticos, sociales y filosóficos planteados, analizados desde varias perspectivas. He aquí las más importantes:

a) **Dirección trágica.** El primer enfoque que se le aplicó pertenece a los escritores Dan Botta y Lucian Blaga¹⁷, y propone como clave de interpretación la resignación ante la muerte, actitud de supuesto origen tracio, mientras que la *nostalgia a la muerte* sería una característica del espíritu rumano, de ahí que el fenómeno denominado *mioritismo* generaría, en la visión de los críticos arriba mencionados, una balada ontológica-fatalista, lo que nos parece bastante reductora como sentido ontológico.

b) **Dirección etnográfica.** Ion Muşlea y Constantin Brăiloiu¹⁸ hacen referencia en su hermenéutica a los ritos de pacificación de los jóvenes muertos, a los que se les celebraba una boda póstuma, existiendo la creencia de que los vivos se protegen contra el muerto por ese rito y las correspondientes costumbres de entierro. En efecto, la balada se convierte aquí en una historia fantasmal que induce miedo y restringe su marco de aplicación a las leyendas sin ritualizar.

c) **Dirección metafísica.** Al analizar la creación oral de *Mioriţa*, Mircea Eliade insiste en la transfiguración simbólica de un destino trágico que no se puede superar y en la necesidad de redención espiritual de lo absurdo existencial. El filósofo interpreta y convierte la mala suerte del destino en un misterio de boda milagrosa y feérica, que, al final, le permite triunfar sobre su propio destino.

d) Al mismo tiempo, siguiendo el enfoque anterior, se podría alegar por una **dirección trascendental**, según la que el pastor se enfrenta con la muerte mostrando una doble actitud: resignación y fuerza, es decir valentía; en otras palabras, el pastor traspasa el estatuto de hombre y llega a un nivel superior, convirtiéndose en héroe ejemplar para una colectividad (*re-mitización*); en este sentido, el conflicto se establece sin duda alguna a nivel espiritual y no a nivel económico estereotipado, como invocaban otros estudios.

e) Sin embargo, en nuestra opinión, queríamos plantear otra interpretación apegada al **modelo arcaico**, inspirado en la cultura folclórica antigua que marca unos puentes

17 V. Dan Botta, *Scieri*, vol. 4, Ed. pt. Literatură, Bucureşti, 1968 y respectivamente Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Ed. pt. Literatură. universală, 1969.

18 V. Constantin Brăiloiu, “Despre o baladă românească” în *Elogiu folclorului românesc*, Ed. pt. Lit., 1969 y respectivamente, Nicolae Brânda, *Mituri ale antropocentrismului românesc*, Mioriţa, I, Cartea Românească, 1991, 526 p.

interculturales muy fértiles. Desde el punto de vista de la perspectiva mitológica estamos ante un mito de la vegetación, semi-antropomorfo, al visualizar mentalmente la imagen de la boda – mediante la muerte – con la divinidad de la fertilidad, lo que se reitera en el pasaje de la madre dialogando con la ovejita personificada. De hecho, la misma ovejita que da el título al poema podría ser percibida como sustituta de la divinidad de la tierra, de la magia, del destino, teniendo sus correspondientes universales en la vaca Istar (Babilón), la cerda Demetris (Grecia), el águila Isis (Egipto), y varios elementos constitutivos de Venus etc. En espejo, el pastor adquiere a su vez atributos de Zalmoxis (Dacia), Adonis (Imp. Romano), Osiris (Egipto). En concreto, su muerte posible tiene un carácter iniciador, cíclico, órfico, induciendo la idea de antropomorfismo. Dicho de otra manera, el pastor gana la dignidad de su verticalidad, igual que Jesucristo en el momento de la crucifixión. Además, la balada refleja la creencia del pueblo rumano en la inmortalidad (creencia cristiana, pero también una continuación de la religión dacia, no desaparecida totalmente después de la conversión al cristianismo, fenómeno similar al de otras creencias paganas) que se puede conseguir a través de la evolución espiritual. Resulta de aquí que la proyección ontológica humana en la cosmogonía remite al antropocentrismo.

II.3.2. El Maestro Manole y lo trágico

La meditación comprendida en la literatura oral de las naciones se alinea también en esta balada balcánica a lo que Giambattista Vico¹⁹ denominaba *la sabiduría poética de los comienzos*. Tratada en el contexto rumano bajo el término de “filosofía popular”, la leyenda *El Monasterio de Argeş* o el *Maestro Manole* suma también unas concepciones étnicas sobre la existencia, la divinidad, la creación y el sacrificio por el arte más allá de la muerte. Antes de analizar las pistas de enfoque más relevantes, veamos la urdimbre de los motivos épicos correspondientes.

El vaivoda Negru Vodă, en su calidad de buen cristiano, se propone levantar un monasterio en el valle del río Argeş. Pero cualquier muro edificado en la construcción se derrumbe por la noche. Después de un sueño místico, al Maestro Manole se les revela la clave: emparedar en los cimientos a la primera mujer, esposa o hermana de los trabajadores que presenciara las obras. Para su desgracia, Ana, la mujer de Manole, es la primera en llegar, y el juramento colectivo se respeta a pesar de todas las adversidades de la naturaleza invocada. Cuando la construcción se finaliza, para asegurarse la unicidad y hermosura de tal edificio emblemático, el vaivoda ordena que se les quiten los andamios y los operarios como unos ícaros, se lanzan al vacío del tejado con alas de chilla. En el sitio donde cae Manole, brota un manantial de agua salada.

En realidad, la leyenda refleja una creencia difundida en el folclore balcánico²⁰, según la cual la pervivencia de cualquier edificio está condicionada por una presencia viva en sus fundamentos. Intuimos que la idea parte de algunos sucesos verídicos y que también se remonta a la confluencia del paganismo con cristianismo, entre el tema del

19 Giambattista Vico, *Ciencia nueva*, I, Barcelona, Orbis, 1985, p. 162.

20 Parece que también se conoce en otras regiones europeas, así como en Asia, América y Polinesia. V. Mircea Eliade, *Comentarii la Legenda Meşterului Manole*, Bucureşti, Humanitas, 2004, pp. 35 y ss.

sacrificio humano y el de la realización existencial sustentada en la ofrenda. Más aún, el alma rumana, puntualiza el mismo historiador de las religiones, Mircea Eliade, “se reconoce en el mito del sacrificio supremo que hace durar una obra construida por la mano del hombre, sea una catedral, una patria o una choza”²¹.

Ion Taloș²², en su amplio estudio dedicado a dicha balada, observa la extensa difusión y el alto número de variantes existentes, tanto en forma de texto poético, como en forma de texto en prosa (leyenda), enfatizando el interés ocasionado por el tema y la diversidad de interpretaciones que han surgido recientemente. Veamos cuáles son las más destacadas.

a) **Exégesis étnica.** Es un enfoque importante expuesto por Horia Bădescu²³ al acuñar el término de la *inmanencia de lo trágico* afirmando, en este sentido, que la etnia sobrevive a los imperios agresores y a las épocas desfavorables mediante unos elementos claves, concepto que suma construcción y metáfora, así como *el puente*, la *fortaleza* y el *edificio religioso*. De hecho, la intención de edificar un monasterio obedece a la necesidad cristiana y comunitaria de establecer un punto de reverberación religiosa y de glorificar la omnipotencia de Dios. Asimismo, es un motivo más para fortalecer la devoción del pueblo y santificar un terreno nefasto (el vaivoda no elige cualquier lugar para su fundación, sino unos *muros caídos* y lúgubres), rescatándolo – como una nueva creación²⁴ – de las fuerzas adversas²⁵.

b) **La exégesis mítico-trágica** es la que sitúa en primer plano el *mito icario* y *la creación*, entendiendo que por tapiar a una persona en la construcción se logra la conservación del equilibrio cósmico, al estilo de la tragedia antigua de Eurípides, según observan Mircea Eliade y Dumitru Carcostea. En segundo plano, observamos también la oposición arquetípica entre Manole y el vaivoda, y en el fondo, el coro de nueve obreros, como partes obligatorios de la trama trágica que se multiplica. Con respecto a la parte mítico-trascendental, el monasterio representa, en general, el mundo cristiano y no admite tragedia en la muerte, por lo que llega a ser el símbolo de la creación perfecta.

c) **Exégesis filosófica.** Ésta refleja la opción dramática de un ser excepcional. El Maestro Manole acaba la doble tragedia acometiendo un *catharsys*, purificándose por completo en la concepción aristotélica; mientras que la interpretación hegeliana abogaría más por una conciencia sobre sí mismo vista en alteridad, y, en este caso, Manole adquiere una culpa genética.

d) También se podría vislumbrar una **exégesis amorosa** que posiciona la pareja Manole-Ana como unida en la muerte, ésta siendo otra pista de análisis.

21 Mircea Eliade, *Românii*, București, Meridiane, 1992, p. 52.

22 V. Ion Taloș, *Meșterul Manole – Contribuție la studiul unei teme de folclor european*, Ed. Grai și Suflet – Cultura Națională, București, 1997. El autor reúne más de 280 variedades escogidas del espacio balcánico.

23 Horia Bădescu, *Meșterul Manole sau imanența tragicului*, Ed. Cartea Românească, 1991.

24 Es la significación que ve Mircea Eliade en la instalación de la Cruz en los territorios descubiertos por los navegantes españoles y portugueses. V. *El mito del eterno retorno*, p. 20.

25 Que el monasterio se edifique sobre unas viejas paredes es otro detalle que puede interpretarse en una tradición del cristianismo: levantar los recintos sobre una construcción de antiguos fines religiosos. En la época de Justiniano, durante la conversión de los paganos de Asia Menor, numerosos monasterios e iglesias fueron erigidos sobre antiguos centros de culto abandonados. La Catedral de Notre-Dame se alza sobre lo que había sido un templo romano. El Convento de Santa Catalina de Cuzco se elevaba en su primera ubicación sobre la Casa de Vírgenes del Sol, el Convento Dominicano sobre las piedras del Qorikancha incaico.

e) La **exégesis histórica** tiene quizás menos importancia en nuestro análisis, pero sin embargo representa una proyección en el Medio Evo del Oriente balcánico europeo, sosteniendo algunos argumentos por la verdad histórica.

f) En nuestra opinión, hay que proceder a una **fusión de lo simbólico y dramático**, optando por una combinación entre las versiones combinadas entre **b)** y **c)**. Si Manole comete el *hybris* y luego logra la expiación, ello da aun más amplitud a su universo moral. De todas maneras, quisiéramos destacar la necesidad de abarcar comparativamente la literatura de Serbia y Albania, Bulgaria, Grecia y Hungría, donde el modelo estético de Manole se **repite** conforme al principio “*horror vacui*”²⁶, constituyendo series de la misma tipología, el signo diferenciador perteneciendo sólo a la calidad de lo trágico. Por concluir, quizás no la mística de la muerte ni la dinámica de la superstición sean más significativos, sino el sentimiento de la creatividad y el mito estético que define al pueblo rumano.

De hecho, de las dos baladas analizadas se podría desprender la misma idea específica para el área cultural carpato-danubiano y, generalizando, para el Sureste europeo: lo trágico cumple en los dos casos una *función activa* y tiene una **finalidad recuperativa**, fundando una tendencia balcánica común bajo la forma de *recompensa estética*, convirtiendo la muerte en boda imaginaria y espacios conflictivos en lugares mentales míticos. Y adelantando a la literatura oral, luego, la dominante existencial de lo trágico encontrará nuevas formas absurdas o paródicas en la futura narrativa culta histórica y crítica, demostrando que en realidad, la diferencia entre oralidad y lo culto es sólo de grado y no de esencia.

26 Vease en este sentido los estudios de Mircea Muthu, *Balcansimul literar românesc, Permanențe literare*, Ed. Dacia, vol. I, II, III, 2002.
V. Idem, *Balkanologie*, vol. 1-2, Discobolul, Dacia, 2002.
V. Idem, *Cântecul lui Leonardo*, EDP, Akademos, București, 1995.

Miorita²⁷

Al pie de los montes,
Boca del Edén,
Por una cañada
Bajan hacia el valle,
Bajan tres rebaños
Con sus tres pastores.
Uno es de Moldavia,
Otro transilvano
Y otro de la Vrantcha
Éstos dos, un día
Caliente de estío,
Cuando iba en los prados
A caer la tarde,
Quisieron matar
Al pastor moldavo,
Pues era el más rico
De los tres, teniendo
Muchas más ovejas,
Muchos más corderos
Y perros valientes
Y fuertes caballos.
Pero una cordera,
Una “mioritza”,
Después de tres días,
Enlanguideciendo,
Jamás se callaba.
– Mi amada cordera
De rizada lana,
¿Por qué estás hablando
Desde hace tres días?
¿Es que no te gusta
La yerba que paces?
¿Es que estás enferma,
Mi triste cordera?
– ¡Ay, pastor, mi hermano,
Lleva tus rebaños
Hacia el bosque umbrío!
Tú allí tendrás sombra
Y pasto nosotros.
Dueño, dueño mío,
No olvides llevar
Tus perros más fieros,
Porque hacia la tarde

Los otros pastores
Te quieren matar.
– Cordera de barsa,
Mi buena mioritza,
Mi amada cordera
Si eres adivina
Y a mí me mataran,
Diles a esos pastores
Me entierren en el
Redil más cercano,
En donde os ordeñan,
Para que yo pueda
Oír a mis perros,
Pues yo estaré allí.
Tú, mi mioritza,
Entierra conmigo
Mi flauta de haya
Con su voz silvestre,
Mi flauta de hueso,
De dulce murmullo,
También mi zampoña
De saúco que canta
Tan cálidamente.
Y el viento que sopla
Las hará sonar.
Vendrán los corderos
Llorando y vertiendo
Sobre mí sus tristes
Lágrimas de sangre.
No les digas nunca
Que a mí me mataron.
Di que me casé
Con una gran reina,
Novia de la tierra,
Que en mi casamiento
Un astro cayó,
Que sin nube alguna,
La Luna y el Sol
Me dieron corona,
Que en el festín tuve
Los pinos por huéspedes,
Las más altas copas
Por cantores y
En las verdes hayas
Millares de pájaros.

27 <http://spiritromanesco.ro/Miorita%20-sp.html>, traducido por María Teresa León y Rafael Alberti.

Si, por el contrario,
 Vieras a una madre
 Que viene trayendo
 Un cordón de lana,
 Llorando, llorando
 A través del prado
 Preguntando a todos
 Y a todos diciendo:
 – ¿Quién ha conocido
 Y quién el que ha visto
 A un bravo pastor,
 Delgado y esbelto,
 El talle de anillo,
 Bello, noble y alto,
 Su rostro más fresco
 Que espuma de leche
 Bigote lustroso,
 Color de la espiga,
 Los cabellos negros
 Como ala de cuervo,
 Brillantes los ojos
 Cual mora del campo?,
 Dile si la ves,
 Mi buen mioritza,
 Con gran compasión,
 Que yo me casé
 Con una gran reina,
 Novia de la tierra,
 Que al pie de los montes,
 Boca del Edén,
 Durante mi boda
 Un astro cayó,
 Que fueron los huéspedes
 Del festín los pinos,
 Popes las montañas
 Y, entre los hayedos,
 Cantores los pájaros,
 Los astros, antorchas.

El Monasterio de Argeş²⁸

Bajando por el río Argeş,
 Por una orilla hermosa,
 Negru-Vodă pasa
 Con diez compañeros:
 Nueve maestros grandes,
 Oficiales y albañiles,
 Además Manole, que a todos supera.
 Van todos en su camino
 Para elegir en un valle
 Lugar para un monasterio,
 Lugar de conmemoración.
 Y así andando
 Se van encontrando
 Con un pastor humilde
 Cantando una doină;

Como lo veía
 El dueño decía:
 – Gallardo pastor
 Con flauta maestra,
 Caminaste por el río Argeş
 Con tu rebaño de ovejas.
 ¿Es posible que hayas visto,
 Por donde has pasado,
 Un muro abandonado,
 Lejos de ser terminado,
 En un lugar con vigas,
 Y con verde avellanar?

– Sí, señor, he visto,
 Por donde he pasado,
 Un muro abandonado
 Lejos de ser terminado.
 Los perros, como lo ven,
 Hacia él corren
 Y ladran a vacío
 Y gritan a muerte.

Después de oírlo,
 Negru-Vodă rió,
 Y pronto caminó
 Hacia el muro encantado,
 Con nueve albañiles,
 Nueve grandes maestros

28 http://es.wikisource.org/wiki/El_monasterio_de_Argeş, traductor anónimo.

Y el décimo Manole,
Que a todos supera.

– ¡Éste es mi muro!
Aquí elijo yo
Lugar de monasterio
Y de conmemoración.
Así que vosotros, grandes maestros,
Oficiales y albañiles,
Pronto os ponéis,
Pronto empezareis,
El trabajo duro,
Para alzar, para levantar,
Un monasterio alto,
Como nunca se vio,
Y yo os daré riquezas,
Os haré nobles
Y si no lo conseguís,
Yo os emparedaré a vosotros mismos,
Os emparedaré vivos,
¡En el mismo fundamento!
Los maestros se apresuraban,
Ponían escaleras,
Tomaban medidas,
Cavaban anchos fosos,
Y trabajaban sin pausa,
Levantaban el muro,
¡Pero su trabajo del día
Por la noche se derrumbaba!
El segundo día lo mismo,
El tercero y el cuarto,
¡Trabajo en vano!

El dueño no entendía,
Les amonestaba,
Luego amenazaba,
¡Que entrarán vivos
En el mismo fundamento!
Los grandes maestros,
Oficiales y albañiles
Trabajaban temblando,
Temblaban trabajando,
Día largo de verano,
Día largo hasta atardecer;
Y Manole se quedó,
Dejó el trabajo
Se puso a soñar
Y tuvo un sueño;

Al despertarse,
Llamó a sus compañeros
Y les habló así:
Nueve maestros grandes,
Oficiales y albañiles,
¿Sabéis que he soñado?
Un murmullo desde arriba
De verdad me dijo,
Que cualquier cosa que trabajemos
Por la noche será destruido,
Hasta que decidamos
Sepultar a la primera mujer,
Nuestra hermana o nuestra esposa,
Que venga mañana al amanecer,
Trayendo comida
A su hermano o marido.
Así que si queréis terminar
El santo monasterio,
Lugar de conmemoración,
Tenemos que jurar,
Todos a guardar
El terrible secreto
Y sacrificar mañana
A cualquier mujer,
Esposa o hermana,
¡Que venga primera!

En el amanecer
Manole se despertó,
Luego se subió
Sobre el andamio
Y miraba hacia el campo,
Cuando, ¡ay! ¿Qué vio?
¿Quién era la que venía?
¡Era su mujer, como una flor del campo!
Ella se acercaba y le traía
Almuerzo y vino.
Cuando él la vio,
Su corazón saltó,
En un instante cayó
Sobre sus rodillas,
Y llorando dijo:
"Por favor, Señor, trae sobre el mundo
Lluvia con torrentes,
Que caigan los chorros,
Que crezcan las aguas,
Para que se pare
Mi mujer en el valle,

¡Para hacerla regresar!”
 El Señor sintió lástima,
 Escuchó su rezo,
 Las nubes se reunían,
 El cielo se oscurecía.
 Y fluía de repente
 Lluvia espumajeada,
 Que hacía arroyos
 E hinchaba los chorros.
 Pero a pesar de la lluvia,
 La mujer no se paraba,
 Cada vez más se acercaba.
 Manole la veía,
 Su corazón lloraba,
 Otra vez rezaba:
 “Sopla, Señor, un viento,
 Para vaciar los abetos,
 Doblegar los platanos,
 Derribar las montañas,
 Para hacer que mi mujer regrese,
 ¡Para llevarla lejos de aquí!”
 El Señor sintió pena,
 Escuchó su rezo,
 Hizo soplar un viento,
 Viento sobre la tierra,
 Plátanos doblegaba,
 Abetos vaciaba,
 Montañas derribaba,
 ¡Mas a Ana no le pasaba nada!
 Ella caminaba, aunque vacilaba, y se acercaba,
 ¡Los demás maestros mucho se alegraban!

Manole rabiaba,
 A su mujer besaba, la abrazaba
 Sobre andamios la subía
 En el muro la ponía
 Y como en broma, decía:
 – Espera aquí, hermosa, no te asustes,
 Queremos hacer un juego: ¡vamos a sepultarte!
 Ana lo creía, alegre reía.
 Manole suspiraba,
 Y empezaba a construir el muro,
 A realizar el sueño.
 El muro se levantaba
 Y llegaba hacia el tobillo,
 Hacia los muslos.
 Y ella, la pobre,
 Paraba de reír, empezaba a decir:

¡Manole, Manole, maestro Manole!
 Basta con la burla, porque es muy mala,
 ¡El muro me encoge y rompe mi cuerpo!
 Manole se callaba, siempre construía
 El muro se levantaba, el muro llegaba
 Hacia el tobillo, hacia el muslo, hacia las costillas,
 Y hacia el pecho.
 Ella lloraba y siempre decía:
 ¡Manole, Manole, maestro Manole!
 ¡El muro me encoge, hace mi pecho llorar, y
 rompe mi niño!
 Manole rabiaba, pero siempre trabajaba.
 El muro llegaba hacia las costillas, hacia los
 labios, hacia los ojitos,
 Hasta que Ana ya no se veía, solo se oía:
 ¡Manole, Manole, maestro Manole!
 ¡El muro me encoge, mi vida se apaga!

Bajando por el río Argeş,
 Por una orilla hermosa,
 Viene Negru-Vodă a rezar
 Frente a ese monasterio,
 Grandiosa obra,
 Monasterio alto,
 Como no se había visto nunca.
 El dueño miraba
 Y se alegraba, así hablaba:
 –Vosotros, grandes maestros,
 Decidme honestamente,
 Con la mano en el pecho,
 Si tenéis la sabiduría
 Para construirme otro monasterio,
 Para conmemoración,
 Mucho más hermoso,
 Y más luminoso?
 Y esos grandes maestros,
 Oficiales y albañiles,
 Sentados sobre las vigas,
 Arriba, sobre el techo,
 Alegres respondían,
 Con orgullo decían:
 – ¡Como nosotros, grandes maestros,
 Oficiales y albañiles,
 No hay semejantes,
 En todo el mundo!
 Nosotros, gran dueño,
 Podemos en cualquier día
 Construir otro monasterio, para conmemoración

Mucho más hermoso,
¡Y más luminoso!

El dueño escuchó
Empezó a pensar,
Y después mandó
A destruir los andamios,
A quitar las escaleras,
Y a los diez maestros
Dejar morir sobre las vigas, sobre el techo.
Los maestros, viendo esto,
Empezaron a pensar,
Empezaron a construir
Alas para volar desde chillas ligeras.
Después las extendían
Saltaban en el aire
Pero inmediatamente caían,
Sus cuerpos se rompían.
El pobre Manole,
Maestro Manole,
Cuando empezaba
A saltar también,
Oyó desde el muro
Voz asfixiada,
Una voz amada
Que siempre gemía,
Siempre le decía:
– ¡Manole, Manole, maestro Manole!
El muro me encoge,
Hace mi pecho llorar,
Rompe mi niño,
¡Y apaga mi vida!
Como la oía,
Manole estaba perdido,
Nieblas cubrían sus ojos,
El mundo se trastornaba,
Las nubes daban vueltas,
Y desde las vigas, desde el techo,
¡El pobre Manole ha caído muerto!
Y donde cayó, ahí que se hizo?
Se hizo un pozo recto,
Con poca agua, agua salada,
¡Un pozo de lágrimas!

PERVIVENCIA Y ADAPTACIONES DE UN MITO CLÁSICO: POLIFEMO

Maria Teresa Navarro Salazar

Madrid, U.N.E.D.
mnavarro@flog.uned.es

Resumen

Se propone un estudio comparado del mito de Polifemo en dos versiones: una española y otra italiana. Se estudia la forma de pervivencia y las necesarias adaptaciones al medio a través del análisis de los elementos presentes en el mito homérico. La modificación de estos elementos aparece condicionada por el medio geográfico y el ambiente sociocultural en el que se desarrollan estas modernas versiones del mito ciclópeo. Las dos versiones recogidas en Pisa (Italia) y en el Valle del Roncal (España) presentan un desarrollo y tratamiento desigual de estos elementos.

*Non v'ha peggior dolore,
di chi con l'arme sue ferito muore*
Giambattista Basile – *Il pentamerone*

EL MITO DE POLIFEMO

La recepción del mito de Polifemo se manifiesta, a través de la tradición grecolatina, siguiendo dos trayectorias distintas. «De una parte está la leyenda según la *Odisea*» con un ciclope monstruoso de feroces instintos. De otra parte tenemos la historia de Polifemo enamorado y músico» (Alonso: 1974, 186-187). Se trata, indudablemente, de un mito muy antiguo en el que ya se inspiró Homero para crear el episodio de Ulises y el Cíclope (Homero: 2006, 185-198), comprendido en el libro IX de la *Odisea*. No se trata sólo de un mito muy antiguo, sino que en la actualidad ha alcanzado rango de mito universal, (señalado en el *Index* de Aarne-Thompson como tipo 1137).

Precisamente por su extensión temporal y espacial, la pervivencia del mito y la adaptación de sus elementos constituyentes aparece condicionada por el medio geográfico y el ambiente socio-cultural en el que las versiones del mito se han desarrollado como relatos independientes. Es lo que se tratará de ilustrar, comparando diferentes variantes de la historia del cíclope antropófago, recogidas en distintos países de Europa¹: *El Tártaro* (Valle de Roncal, Navarra, España) (Estornés: 1980, 112-115²); *Il Fiorentino* (Pisa, Italia) (Calvino: 1956: 322-324³); *Occhio-in-fronte* (Abruzos, Italia) (Calvino, 474-475); *Le cyclope* (Serbia) (Karadjitch: 1987, 154-155); y *O Olharapo* (Travassos do rio, Vila Real, Portugal) (Ramos: 1997, 145-147).

En las versiones italianas el mito de Ulises se ha conservado como un breve relato aislado y ha sobrevivido en zonas de pastores, (Calvino, 856-857) desde la montaña de Bérgamo hasta los Abruzos, Calabria y Sicilia, con la particularidad de que sólo en Sicilia⁴ se ha mantenido el nombre del Cíclope.

Por lo que respecta a las versiones de la península ibérica, a las versiones vascas del mito griego ha dedicado Caro Baroja (1974, 85-92) algunas páginas en las que pone de manifiesto concomitancias y diferencias, analizando relatos procedentes de Ataun, Cegama y Motrico; también Satrústegui (1980, 125-126) ha reproducido en castellano otra versión de Cegama – lugar en el que, según la leyenda, habita el cíclope – en la que el gigante, ya entrado en años, no vive solo sino atendido por otro más joven porque «apenas tenía arrestos para mover por sí mismo el párpado del ojo, por lo que el joven le tenía que levantar [sic], valiéndose para ello de un palo largo». En relación con el detalle del párpado caído (Satrústegui, 153), coincide con uno de los personajes del cuento italiano *Il pastore che non cresceva mai* (Calvino, I, 28).

Un personaje de la mitología cántabra y asturiana, con características similares a los protagonistas de las mencionadas versiones, es el Ojáncano⁵, gigante antropomorfo cubierto totalmente de pelo, antropófago, con un único ojo, «brillante y maligno» (Caro Baroja: 1974, 88), malvado, cruel y vengativo, que vive en profundas grutas, selladas con enormes peñascos. Otros personajes parecidos: el ogro-cíclope (Aprile: 2000, I, 403) o el dragón con un sólo ojo están también presentes en el folclore calabrés y siciliano.

En el tradicional ensayo titulado *La légende de Polyphème* (Van Genep 1933, 156) sostenía, como hecho fundado y admitido, que los temas presentes en el episodio de Polifemo eran los siguientes: A) El cíclope; B) El monstruo antropófago; C) La embriaguez; D) El falso nombre; E) La estratagema (carnero); F) El discurso del cíclope al carnero; G) El lanzamiento de rocas y H) La imprecación.

Partiendo, pues, de esta clasificación analizaremos cómo y en qué medida dichos temas han pervivido o han desaparecido en las versiones mencionadas, cuál ha sido su forma de adaptación y qué nuevos elementos, ausentes en el relato homérico, proporcionan estos relatos populares. En las cinco variantes propuestas podemos seguir la huella de los siguientes temas:

- 1 Es evidente que, entre tantas variantes existentes, para este estudio hemos realizado una selección limitada a algunos países del sur de Europa.
- 2 Añade Estornés al final del relato: «Este *upui* lo contaba mi abuela Josefa Anaut, siempre en uskara. Y lo curioso es que su propia casa se llamaba en el puelo “Casa de Xipián Ttartaro o Xipiántartorenia”».
- 3 El cuento había sido ya recogido en Pisa por Comparetti, I, N° 44). Calvino añade en nota: «Questa è la storia di Ulisse e Polifemo tradotta in novella paesana toscana col fattore e il curato, con la satira municipale, col fiorentino che ci soffre a non poter fare il fanfarone, e la piccola morale prudenziale del non muoversi di casa».
- 4 En Piana de' Greci se conserva el relato *I ciclopi* recogido por Comparetti, págs. 308-310.
- 5 También conocido como: *Juáncanu*, *Jáncano*, *Bujáncanu*, *Páncanu*.

A, el cíclope

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
<i>una gran figura humana</i> , cubierta de pelo, con un <i>solo ojo en la frente</i> ,...	Il Gigante venne ad aprire in persona...	c'era un gigante con un <i>occhio in fronte</i> ...	Un <i>homme sauvage</i> avec un <i>oeil unique</i> au sommet du crâne	Um filho que tinha <i>um olho na testa</i> , era un <i>monstro</i>

En las versiones roncalesa, serbia y portuguesa el hombre de un solo ojo es un ser salvaje, cubierto de pelo, un monstruo que infunde temor, mientras que en los dos relatos italianos, el personaje aparece definido como un gigante, aunque de bien distinto talante en los dos ejemplos aportados por Calvino: civilizado en la versión recogida en Pisa, brutal en la versión procedente de los Abruzos.

B, el monstruo antropófago

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
Cuando se terminen los corderos <i>te comeré a ti también</i> .	il Gigante [...] gli disse che [...] voleva <i>andare a pranzo</i> . Si sedettero a tavola...	Quando fu cotto Fratone, <i>Occhio-in-fronte cominciò a mangiarlo</i>	Quand le pope fut à point, <i>le cyclope invita le jeune homme à partager le rôti</i> .	<i>Que rico almoço se m'arranjou</i> sem eu pensar.

No todas las variantes coinciden en el tema de la antropofagia. La versión pisana y su antecedente, la recogida por Comparetti, están ambientadas en un palacio y el gigante se comporta en la mesa como un anfitrión civilizado. En la versión de los Abruzos y en la serbia el monstruo se come a los compañeros del héroe, después de haberlos cocido al fuego, mientras que en las versiones roncalesa y portuguesa el tema de la antropofagia se presenta en grado de tentativa, sin que ésta llegue a consumarse.

C, la embriaguez

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
El tártaro [...] bebió vino con prudencia,...	No se menciona	No se menciona	No se menciona	e bebeu a pipa de binho toda

Es éste uno de los temas en el que se aprecian sensibles diferencias con el relato homérico. En la *Odisea* Ulises consigue emborrachar al cíclope llenando repetidamente su jarra con el vino que el sacerdote de Apolo le había regalado. En la versión roncalesa el Tártaro «comió glotonamente, bebió vino *con prudencia*⁶, se zampó la leche y bostezó satisfecho» (Estornés, 113) en contraste con el Olharapo que se bebe una barrica completa «bebeu a pipa de binho toda» (Ramos, 146). Normalmente, la transmisión oral del cuento se suele ir adornando y modificando con elementos propios de la sociedad en la que se asienta, y se convierte en reflejo de esa realidad humana y social. Nacen así las variantes, porque ni siquiera el mismo narrador emplea palabras iguales al contar repetidas veces un cuento. Y en el medio físico roncalés no se produce el vino. Debido al aislamiento que sufre el valle sus habitantes almacenan lo necesario para subsistir durante el invierno. Ya

6 La cursiva es mía.

antiguamente, «la unidad familiar tenía tanta importancia que su vida se organizaba de un modo casi completamente autárquico, capaz de fabricar y de obtener todo lo necesario para su mantenimiento [...] limitándose a la importación de vino...» (Gambra: 1968, 19-20). Pero, en el cuento portugués el vino puede correr sin limitación, porque el distrito de Vila Real es zona de producción vinícola. Ahora bien, en las versiones italianas y en la serbia el vino ni se menciona, a pesar de que también proceden de zonas en las que el vino dista mucho de ser una bebida desconocida. Es posible que se trate de variantes que han permanecido más fieles a las versiones anteriores a la propia Odisea, ya que según Bertolini (1992, 67): «Rispetto al racconto delle versioni successive, letterarie e folcloriche, l'*Odisea* presenta due motivi del tutto originali, assenti nelle storie dello stesso tipo: l'inganno del nome e l'ubriacatura dell'orco».

E, la estratagema

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
Era Txikilín, con una piel de oveja sobre la espalda y a cuatro patas,	e poi, vía, <i>giú per le scale</i> , pensando: «Anche questa la racconto!»	Fratino [...] <i>prese il montone e lo scorticò e la pelle del montone se la mise addosso</i> . [...] e venne avanti Fratino camminando sulle mani e sui piedi,...	Le jeune homme avait eu <i>l'astuce de tuer un bœuf et de revêtir sa toison</i>	Biu <i>a pele do carneiro e pôs a pele de caminho pelas costas...</i>

Salvo en la variante pisana, que es la más alejada del relato homérico, los héroes, presa del pánico, huyen cubriéndose con la piel del carnero. Fratino y el discípulo del pope tienen que matar un carnero con sus propias manos, Txikilín y el correo, por el contrario, aprovechan la piel del animal devorado por el monstruo. Ambas formas de huida están reflejadas en los cuentos que siguen la saga de Polifemo.

F Discurso del cíclope al carnero

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
No ha lugar	No ha lugar	<i>Tu vai pure</i>	No ha lugar	<i>Passa tu que de lani es</i>

Sólo en las variantes abrucesa y portuguesa el cíclope habla con el carnero. En la primera, el ogro palpa la piel del carnero y le da paso franco, diciéndole: *tú pasa*. La segunda reproduce una forma latina, (con cambio de timbre en la vocal), que denota una procedencia medieval, como las recopiladas por W. Grimm, de las cuales «alcune di esse erano presenti in testi letterari di età medievale, altre, invece, erano vere e proprie trascrizioni folcloriche» (Bertolini, 65).

H Imprecación

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
<i>Toma, Txikilín, para que cuentes tu hazaña</i> – y le echa un anillo...	<i>Fiorentino!</i> – grido! – <i>Fiorentino!</i> perché m'hai lasciato? Non mi finisci la cura? Quanto vuoi per finire di guarirmi? Vuoi quest'anello? – E gli tirò un anello.	Fratino, me l'hai fatta! <i>Sei più in gamba di me!</i> Tieni quest'anello, come segno che m'hai vinto! – E gli buttò un anello.	Puisque tu m'as déjà échapé, attrape au moins cette houlette, pour conduire le troupeau	No ha lugar

La imprecación de Polifemo dirigida a su padre Poseidón dice: «...concédeme que Odiseo, el asolador de ciudades, hijo de Laertes, que tiene su casa en Ítaca, no vuelva nunca a su palacio» (Homero, 197). A la imprecación clásica suele corresponder en los cuentos populares el lanzamiento de algún objeto, anillo u otro instrumento, que dificulte la huida del héroe.

Ahora bien, Hackman⁷, después de haber analizado comparativamente unas doscientas variantes de la leyenda de Polifemo concluye que la versión popular original, inspiradora de la *Odisea*, contenía los siguientes episodios: I ceguera del gigante dormido, II estrategia del carnero, sin el episodio del falso nombre, III el anillo.

I ceguera del gigante dormido

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
mete la punta del asador entre las llamas [...] y, acercándose cautelosamente, se lo clava en el único ojo	il Fiorentino <i>gli rovesciò la pentola d'olio bollente negli occhi</i> accecandoglieli tutti e due	prese lo spiedo, ne arroventò la punta finché non divenne rossa e zihhh! gliela ficcò nell'unico occhio	Alors le pauvre garçon eut l'idée de l'enfoncer le bâton pointu dans l'oeil	Agarrou, meteu o espeto no lume a aquecer [...] e, zás! Espeta-lho no olho e tirou-lh' o olho.

El tema de la ceguera del monstruo, presente en el relato homérico, queda reflejado en estas versiones populares, aunque con variantes, impuestas por el defecto visual del monstruo y el procedimiento usado para provocar la ceguera. La situación en el *Tártaro*, *Occhio-in-fronte*, *Le cyclope* y *O Olharapo* es la clásica, se ajusta a la versión de la *Odisea*: el cíclope es cegado con el asador, preparado expresamente por el discípulo en la versión serbia. Sin embargo, el Gigante pisano posee dos ojos, uno de ellos enfermo y ruega al Florentino que se lo cure; éste le vierte un caldero de aceite hirviendo y lo deja ciego, como sucede en el grupo de variantes fino-letu-estonianas estudiadas por Hackman, (Van Genepp, 159-160), en las que el cíclope pide expresamente al protagonista la curación y ésta tiene lugar con líquido hirviendo o metal fundido.

II estrategia del carnero, sin el episodio del falso nombre, véase E.

III, el anillo,

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
se lo mete en un dedo de su mano [...] <i>El anillo comienza a gritar: – Tártaro, keben niau, (Tártaro, aquí estoy).</i>	Era un anello fatato. Ma appena l'ebbe raccolto e se lo fu infilato al dito, ecco che il dito gli diventa di marmo,	Ma era un anello fatato: una volta che l'ebbe al dito, Fratino cercava di scappare via da Occhio-in-fronte e invece scappava avvicinandogli.	Puisque tu m'as déjà échapé, attrape au moins cette houlette, pour conduire le troupeau. Le pauvre garçon se laissa prendre et s'avança pour saisir le bâton: mais, aussitôt qu'il eut empoigné, un de ses doigts y resta collé	No ha lugar

Hasta aquí hemos hecho alusión a los temas comprendidos en estas variantes que son plenamente coincidentes con la *Odisea*, no obstante en estos relatos populares

7 Hackman, Oskar, *Die Polyphemsage in der volksüberlieferung*, Helsingfors, 1904, a quien cito por referencia.

aparecen otros, ausentes en el relato homérico, como son: el anillo mágico, la mutilación y la muerte del monstruo.

El motivo del anillo mágico unido al tema de Polifemo está bastante extendido no sólo en las versiones vascas y eslavas (Van Genepp, 161) sino también en las recogidas en Los Abruzos (Calvino 847 y 856; Finamore: 2003, 62). En cuatro de las cinco versiones estudiadas contamos con el anillo/cayado mágico. En la variante roncalesa, el Tártaro ya ciego, engaña al pastor para que se ponga un anillo que habla: «keben niau, kében niau (aquí estoy)» (Estornés, 114). Es, precisamente, el anillo el que guía al cíclope hasta el pastor que, ante el peligro de perder la vida, prefiere automutilarse, cortándose el dedo, y lo arroja a un pozo del río. El Florentino pierde el dedo meñique por culpa del anillo que paraliza. En la versión de *Occhio-in-fronte* el anillo hace que Fratino, cuanto más trata de alejarse, más se acerca al gigante y en la versión serbia el cayado se pega en los dedos del discípulo y entorpece la huida.

Puede que Homero aprovechara del mito arcaico lo que consideró oportuno para su narración, ya que ha sido estudiada «...su capacidad de adaptar el material tradicional [...] a una trama que él con su individual talento ha concebido; y [...] su poder de innovación que le permite generar material nuevo por analogía con el ya existente» (Homero, 15) y que dejara de lado lo que no le interesó, como hicieron otros poetas de la antigua Grecia ya que «la mayoría de los mitos griegos fueron contados y, por tanto, modificados, articulados, sistematizados por Hesíodo y Homero, por los rapsodas y mitógrafos» (Eliade: 1981, 10).

El rastro del anillo es perceptible en Asia desde época muy antigua y en Europa central por lo menos a partir del primer milenio a. de C⁸. Respecto a las propiedades de los anillos, el anillo que habla se encuentra más cerca de lo que, parece ser, fue la versión original, mientras que el que paraliza guarda relación (Dumezil: 1959, 7-8) con elementos indogermánicos.

Propp ha aplicado con gran acierto los esquemas iniciáticos al estudio de la morfología de los cuentos maravillosos y Eliade (1979, 112 y ss.) ha estudiado la simbología de las iniciaciones místicas en diferentes culturas. Los ritos de iniciación culminaban con la entrega al neófito de un objeto misterioso (Propp: 1981, 151), dotado de poder mágico, mortífero para el héroe, que sólo se salvaba si alguien, conocedor del secreto, le despojaba de éste. Pero, según las leyes de la magia, a veces, sólo se evita el contagio y se alcanza la resurrección con la mutilación de la parte del cuerpo contagiada

Mutilación

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
<i>Con la tijera de esquila lana que lleva pendiente de la cintura se lo corta y lo tira a un pozo del río,</i>	Disperato il Fiorentino trasse di tasca il coltello e si tagliò il dito	allora si tagliò il dito con l'anello e glielo scaravento sul muso:	Il se souvint du petit canif qu'il portait. Il le sortit, coupa le doigt collé et déguerpit.	No ha lugar

8 El anillo relacionado con el gigante aparece en uno de los cuentos más conocidos de *Las mil y una noches: Aladino y la lámpara maravillosa* (Vernet: (1964-1965, II, 645-743). El héroe consigue salir de la gruta gracias a la ayuda del gigante, esclavo del anillo. Parece ser, que el núcleo principal de estos relatos procede del Indostán así lo conjetura Borges en el prólogo a una edición del cuento de Aladino. (Borges: 1981, 10). Del Indostán, los cuentos pasaron a Persia, Arabia y, finalmente a Egipto. Deduce Van Genepp (161) que el mito de Polifemo había sido importado de Asia Menor por los griegos, y que había llegado allí procedente de la India.

Las automutilaciones de los cuatro personajes son simbólicas, aunque no voluntarias, y siguen el principio de la ley del contagio: «las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico» (Frazer: 1965, 34). El dedo meñique es «una de las formas de mutilación que se ha conservado en el cuento maravilloso con especial perfección» (Propp, 127). Los casos en los que el héroe pierde el dedo meñique son varios pero, en los cuentos rusos se da «estando presente Lico-monóculo» [= a Polifemo] (Propp, 128), por ello establece un paralelo entre la figura de la maga del cuento ruso y Polifemo: el héroe utiliza metal fundido o un líquido hirviendo para cegarlos; la muchacha «llena de pasta los ojos de la maga» (Propp, 129).

Cumplido ya el rito de iniciación, el neófito cree haber realizado un viaje al mundo de los muertos a los que ha arrancado sus secretos de iniciado y, en ese viaje, sufre la amputación del dedo, que se practicaba en las ceremonias, después de la circuncisión: «Tras la curación parcial, eran llevados a la presencia de un hombre enmascarado, que les cortaba el dedo meñique de la mano izquierda de un golpe de segur» (Propp, 127-128). Txikilín y los demás sufren la amputación del dedo como fiel reflejo de ese viaje que realizan al *otro* mundo.

Muerte del monstruo

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
Y el Tártaro, que no sabe nada de lo que ha pasado, salta al pozo donde <i>perece ahogado</i> .	No ha lugar	No ha lugar	Ils arrivèrent au bord d'une grande rivière. [...] <i>le cyclope se noya</i> .	Tchegou à poboação e contou, e foi tudo armado e <i>lá mataram o Olharapo</i> . Trouxeram as obelhas p'ra casa, cada um aquelas que conhecia suas.

En el cuento roncalés el Tártaro perece ahogado, igual que en el cuento serbio y en la variante portuguesa el Olharapo muere a manos de todo el pueblo⁹. Pero sólo en el primer caso la muerte es necesaria para que se produzca el final feliz que caracteriza a los cuentos (Vries: 1961, 156), porque el pastor no es un viajero ocasional, como los demás, sino que vive en la borda y allí tiene su medio de subsistencia. Se trata de una cuestión de supervivencia física. Las versiones italianas no contemplan la muerte del cíclope ya que no es necesaria en la economía del cuento: el Florentino y Fratino viven lejos del monstruo antropófago, una vez libres, la aventura termina y, como Ulises, regresan a sus hogares.

Conviene, no obstante, tener en cuenta que junto a estos temas, ausentes en la *Odisea* y presentes en los cuentos aquí analizados, se da también el caso contrario, es decir, la desaparición en las versiones folclóricas de un episodio integrante del relato homérico, como

⁹ En el caso del Ojancano para que se produzca su muerte, además de cegarles el ojo que tiene en la frente, hay que arrancarles el único pelo blanco que le crece en la barba.

el del episodio del falso nombre. Braulio do Nascimento (2001, 14) ilustra, después de estudiar numerosas recopilaciones recogidas en Europa, América y África, que el episodio del falso nombre sólo aparece en una versión recogida en Brasil en 1980. Coincide con la observación de Bertolini: que en los cuentos que siguen la tradición de Polifemo, el monstruo es anónimo, no tiene nombre, mientras que en la *Odisea* «il nome contribuisce a conferire al personaggio uno statuto epico» (Bertolini, 74) se llama Polifemo y descende de Poseidón.

Cabe mencionar que en el cuento roncalés el monstruo sí tiene un nombre, Tártaro, y evoca historias de terror. «Ábrese la puerta. Txikilín queda como petrificado ante la visión. No cabe duda. ¡Es el Tártaro de las historias...!» Guillermo de Humboldt menciona haber conocido en Vizcaya¹⁰ el mito del Tártaro que está en relación con cierto enemigo étnico, el tártaro, que «en un momento dado debió de ser el personaje más odiado, temido y amenazador de Occidente» (Caro Baroja: 1971, 297), (aunque tiene otros nombres como *Torto*, *Anxo* y *Alabar*) (Barandiarán: 1979, 89). Los estudiosos del Polifemo vasco señalan que no es un mito autóctono aunque, a veces, se confunde con seres míticos netamente vascos (como en la versión de Aussurucq (Zuberoa) recogida por Cerquand (Estornés, 115), en la que es un Basojauna o como en las guipuzcoanas en las que se confunde con los «gentiles») (Caro Baroja: 1971, 298). Se trata de un mito lejano que «induce a pensar que es una adaptación del modelo indoeuropeo» (Satrústegui, 157) o que «pertenece, sin duda, a un sustrato europeo viejísimo» (Estornés, 115).

El origen común de estas versiones es incuestionable, y se sabe que no arranca de la *Odisea* sino que es más antiguo, aunque el relato homérico haya contribuido en gran manera a difundirlo. Como se ha visto, junto a los temas de la versión homérica, estas variantes reflejan características propias del ambiente en el que se han conservado y difieren en el tratamiento dado a los temas. Es cierto que en su circulación como cuentos independientes median siglos de tradición oral ininterrumpida que han marcado singularmente cada relato.

Enseña Propp que el cuento, desligado de los ritos iniciáticos, se constituye en un conjunto de elementos vaciados de su significado primigenio y quienes lo escuchan no pueden relacionarlo con el rito original: la explicación y expresión de mitos como el del origen del mundo y del hombre. Es así como el mito de Polifemo se ha conservado en la tradición oral italiana como una historia de miedo y en todas estas versiones hay elementos que traicionan el origen iniciático: la cabaña del bosque, la prohibición de dormir, la piel del carnero o la prohibición de hablar¹¹. Que lo revelado debe permanecer en secreto entre los iniciados, lo expresa de forma irónica el Florentino que, cuando sus amigos le preguntan cómo ha perdido el dedo, por toda explicación, se limita a decir que se ha cortado el dedo segando la hierba.

Al analizar las distintas versiones aquí estudiadas, un elemento diferenciador es que en el *upui* roncalés se da una situación preliminar diferente a la recogida en todas las demás versiones. En este tipo de relatos son los viajeros los que se acercan a la guarida del monstruo, mientras que Txikilín, sin embargo, permanece en su borda cuidando los hatajos de ganado y es el Tártaro el que se acerca a su cabaña.

10 Citado por Julio Caro Baroja en *Los Vascos*, pág. 293, en nota.

11 Véase Navarro Salazar, M.T. «Dos versiones del mito de Polifemo: Roncal y Pisa» en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* págs. 438-441.

Situación preliminar

El Tártaro	Il fiorentino	Occhio-in fronte	Le cyclope	O Olharapo
La vida transcurría normalmente en el <i>interior de la borda Txikilín</i>	<i>Così gli venne voglia di viaggiare</i> ; non ebbe pace finché non [...] fu partito. <i>Cammina cammina</i>	<i>C'erano due frati che andavano in questua</i> . Per le montagne gli si fece scuro.	<i>Un pope et son disciple traversaient une grande montagne</i> .	Era uma muhler que andaba grávida e <i>depois ia a passar numa floresta [...] e andou sempre</i> .

De lo expuesto hasta aquí parece evidente que cada uno de los relatos tomados en consideración está articulado sobre una serie de elementos comunes, que tienen su remoto origen en la historia de Ulises y el cíclope, en los que, como complemento, se han ido integrando fragmentos propios de la vida cotidiana: la tertulia de café (*Il Fiorentino*), la colecta de los frailes (*Occhio-in-fronte*) o las costumbres de cada grupo social: el discípulo que acompaña al pope (*Le cyclope*).

En el ámbito popular se establece un proceso de creación que se mueve sin trabas y proporciona determinados cruces de elementos que, al distanciarse de la matriz primigenia, aportan, de forma inconsciente por parte del *contador*, originalidad y novedad al relato, como es el caso de la mujer en cinta que se interna en el bosque, presente en *O Olharapo*, que está más en consonancia con relatos de princesas rechazadas, que se ven obligadas a dar a luz en el bosque, que con el del astuto Ulises, vencedor del Cíclope.

Para terminar me gustaría ilustrar algunos aspectos originales presentes en cuatro variantes, procedentes de los Abruzos, (Finamore 57-69), que tienen por protagonista al cíclope, en los que, por ejemplo, el cíclope es de «piccola statura» (*Favoletta dell'occhio-in-fronte*), el monstruo es un simple «pecoraio» (*Seconda favoletta dell'occhio-in-fronte*), la huida se produce en un carruaje con las herraduras al revés (*Favoletta dell'occhio-in-fronte*), o la victoria entre el cíclope y su antagonista se establece mediante pruebas de fuerza (*Quarta favoletta dell'occhio-in-fronte*).

Personaje

La favoletta dell'occhio-in-fronte	Seconda favoletta dell'occhio-in-fronte	Terza favoletta dell'occhio-in-fronte	Quarta favoletta dell'occhio-in-fronte
Il capo del paese. Là la gente è <i>di piccola statura, nera</i> ed ha un occhio in fronte.	Si fermarono in un luogo dove era un altro <i>pecoraio</i>	Scontrarono un uomo che aveva un solo occhio in fronte	Uomo di smisurata grandezza con un occhio solo in mezzo alla fronte.

Huida

La favoletta dell'occhio-in-fronte	Seconda favoletta dell'occhio-in-fronte	Terza favoletta dell'occhio-in-fronte	Quarta favoletta dell'occhio-in-fronte
Voglio fare una passeggiata, per vedere la città e i suoi dintorni. Intanto ordinò al cocchiere <i>di voltare i ferri ai cavalli</i> : i grampini d'avanti e l'arco dietro.		Fratuccio si andò a mettere in mezzo alla greggia: Si legò alle cosce la pelle del castrato, si appese la campana e uscì fuori. Fratuccio si sciolse le corde e scappò.	

Pruebas de fuerza

La favoletta dell'occhio-in-fronte	Seconda favoletta dell'occhio-in-fronte	Terza favoletta dell'occhio-in-fronte	Quarta favoletta dell'occhio-in-fronte
			Palla che pesava più di cinquanta quintali. Qui ci vuole dell' acqua, vogliamo fare a chi più ne porta in una volta sulle spalle.

Por lo que respecta a las fórmulas de cierre, estudiadas por Marina Sanfilippo, que «presentan una variedad muy superior a la de las fórmulas que abren el cuento. Pueden además combinarse entre ellas dando vida, a veces a enunciados bastante largos», la (*Terza favoletta dell'occhio-in-fronte*) proporciona una fórmula «con rima y estructura métrica»¹² que puede ser considerada como la equivalencia de la imprecación clásica presente en el relato original de la *Odisea*.

Fórmula de cierre/Imprecación

La favoletta dell'occhio-in-fronte	Seconda favoletta dell'occhio-in-fronte	Terza favoletta dell'occhio-in-fronte	Quarta favoletta dell'occhio-in-fronte
		Occhio-in-fronte disse: Senza dite, senza 'nelle Senza lu tue fratèlle! Gli rispose Fratuccio: Senza lu mije Fratèlle, Senza 'nelle, senza dite, T'ajjie ciccate nghì lu ferr'abbruscinite.	

Podemos concluir que de la misma manera que Homero no utilizó todos los recursos que las versiones precedentes ponían a su disposición, puesto que el cuento folclórico de Ulises y el ciclope, «ha continuado in Grecia la sua esistenza autonoma nella tradizione orale, parallela e indipendente rispetto a Omero» (Bertolini, 74), las versiones que siguen esta historia de la *Odisea* han ido modificando el relato de acuerdo con la «originalidad cultural» de cada pueblo y con «la existencia de una estrecha relación entre la cultura y lo que se llama «medio físico» (Caro Baroja: 1971, 374). En el caso del *Olharapo* (Ramos, 146) el pastor describe la cabaña del monstruo en perfecta coincidencia con las de Barroso, zona de procedencia del cuento, porque el narrador, para hacer más inteligible la historia, la adapta a su entorno cotidiano aportando detalles que definen y delimitan espacialmente el lugar en el que se desarrolla la acción, prescindiendo, a la vez, de los que no sirven a su propósito.

12 «Que pueden llegar a crear un ritmo hipnótico como en “Fàula ntra conca/ e faula ntrò bacili./ Chè bedda sta Signura./ Chi mi l'ha fatta diri!” (GOZ: 380) o “Favola in qua, favola in là, la mia favola è bell'e andà» (Boero y Solinas Donghi, 1982: 127). Véase Marina Sanfilippo, *Si cunta e s'arricunta: las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral*, en «Revista de Dialectología y tradiciones populares», Madrid, CSIC, Julio 2007.

De tal modo, el origen común se diversifica en formas propias que transparentan modos y vivencias características de cada grupo social e incluso aportan motivos no contextualizados en este tipo de cuento, que se remonta al episodio homérico. Por ejemplo, en la versión serbia los protagonistas son un pope y su discípulo, situación que, parece ser, refleja una costumbre ya enraizada en la época en que se recogió el cuento, cuando, por falta de una enseñanza organizada, un pope solía llevar consigo a uno o más discípulos para que recibieran formación. De la misma manera que el incipit del *Olharapo*: «Era una muhler que *andaba grábida*... Daí nasceu-lhe um filho que tinha um olho na testa, era un monstro» (Ramos, 145) puede resultar sorprendente, especialmente porque la mujer, después de dar a luz al monstruo en el bosque, desaparece de la historia.

Volviendo al tema de la embriaguez, se observa que el *Olharapo* se emborracha, pero el Tártaro bebe con prudencia. La realidad es que el Valle de Roncal no produce vino y cuesta caro importarlo, pero en la prudencia manifestada por el Tártaro también pueden influir otros elementos, como que, tradicionalmente, la narrativa oral estuvo en boca de mujeres, que en «vascuence roncalés» en el *egoidiar* (Gambra, 18) contaban sus historias. En estas tertulias de mujeres que, además de entretener, servían para educar, había que predicar la moderación. Todos los cuentos tienen su moraleja y, en este caso, la del Tártaro es que se debe llevar una vida sana alejada del vicio de la bebida.

Independientemente de la función de *exemplum* que puedan tener todas estas historias, donde se ensalza la inteligencia y la astucia de los protagonistas que, gracias a sus dotes, logran salir airosos de los peligros sobrevenidos, el hecho de que relatos directamente relacionados con una obra tan antigua como la *Odisea* sigan vigentes en la moderna sociedad rural, en la que, ciertamente, no abundan los monstruos antropófagos, demuestra hasta qué punto el hombre de hoy siente todavía la necesidad de medirse con un pasado que le proporciona determinadas claves de comportamiento, caducas ya en el mundo actual.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Dámaso (1974) *Góngora y Polifemo*, Madrid, Gredos.
- APRILE, Renato (2000) *Indice delle fiabe popolari italiane di magia*, Firenze, Leo.S Olschi Editore.
- BARANDIARÁN DE, José Miguel (1979) *Mitología vasca*, San Sebastián, Txertoa.
- BERTOLINI, Francesco (1992) «Società di trasmissione orale: mito e folclore» en *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Vol. I *La produzione e la circolazione del testo*, tomo I, *La polis*, Cambiano, G, Canfora, L, Lanza, D. (Eds.), Roma, Salerno Editrice, págs. 62-75.
- BORGES, Jorge Luis (1981) *Le mille e una notte*, Milano, Franco Ricci.
- CALVINO, Italo (1956) *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 2 vols.
- CARO BAROJA, Julio (1971) *Los Vascos*, Madrid, Istmo.
- IDEM, (1974) *Algunos mitos españoles*, Madrid, Ed. del Centro.
- COMPARETTI, Domenico (1968 [1875]) *Novelline popolari italiane*, Torino, Loescher.
- DO NASCIMENTO, Braulio (2001) «Polifemo no Brasil» en *Revista de Investigações folclóricas*, Buenos Aires, Vol. 16, págs. 13-26.

- DUMEZIL, Georges (1959) *Les dieux des germains*, Paris, PUF.
- ESTORNÉS LASA Bernardo (1980) *Cuentos roncaleses, poemas y otras cosas navarras*, San Sebastián, Auñamendi.
- ELIADE, Mircea (1979) *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus.
- IDEM (1981) *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama.
- FRAZER, J. G. (1965) *La rama dorada*, México, Fondo de cultura económica.
- FINAMORE, Genaro (2003² [1884]) *Le fate, gli orchi e i giganti nelle credenze popolari abruzzesi. Storie fantastiche*, Palermo, Adelmo Pola Editore.
- GAMBRA, Rafael (1968) *El Valle de Roncal*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, N° 27, págs. 3-31.
- HACKMAN, Oskar (1904) *Die Polyphemsage in der volksüberlieferung*, Helsingfors.
- HOMERO (2006 [1951]), *Odisea*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, S.A.
- KARADJITCH, Vouk (1987) *Contes populaires serbes*, Lausanne, Éditions L'Age D'Homme.
- NAVARRO SALAZAR, María Teresa (1982) «Dos versiones del mito de Polifemo: Roncal y Pisa» en *Cuadernos de etnología y etnografía de Navarra* 39, págs. 421-446.
- PROPP, Wladimir (1981) *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos.
- RAMOS, Manuel (1997) «Do ciclope da 'Odiseia' ao Olharapo da tradição oral transmontana», en *Estudos de Literatura Oral (ELO)*, N° 3, págs. 145-158.
- SANFILIPPO, Marina (2007) «Si cunta e s'arricunta: las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, Madrid, CSIC.
- SATRÚSTEGUI, José M^a (1980) *Mitos y creencias*, San Sebastián, Txertoa.
- VAN GENNEP, Arnold (1933) «La légende de Polyphème» en *Religions, moeurs et légendes*, Paris, Mercure.
- VERNET, Juan (1964-1965) *Las mil y una noches*, Barcelona, Planeta.
- VRIES DE, Jean (1961) *Forschungsgesichte der Mythologie*, Freiburg-München, Karl Alber Verlag.

EL MITO Y LO FANTÁSTICO EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA

Dalibor Soldatić

Facultad de Filología Universidad de Belgrado
soldatic@fil.bg.ac.rs

Resumen

La literatura fantástica abarca obras tan diversas que resulta realmente difícil ofrecer una clasificación de las mismas en la que se mostraría toda la riqueza y diversidad de sus formas de manifestación de un modo lógico, sistemático y adecuado. Los pocos intentos de clasificación que pueden encontrarse en las historias de la literatura, si es que los hay, generalmente comprenden una mera enumeración con comentarios más breves o más largos. En tales yuxtaposiciones se mezclan períodos, criterios, historia y estética. Y, sin embargo, antes de entrar en cualquier tipo de taxinomía de la literatura fantástica resulta indispensable estudiar previamente el origen, significado y evolución de los mitos fantásticos. A modo de primer paso sobre esa vía resulta necesario señalar metódicamente los mitos fantásticos, observando, en ello, la mitología como una especie de historia del mito registrada en la historia literaria. El mito se considera en ese sentido como creación de la imaginación que entra en la realidad, adquiere forma y vive en la conciencia colectiva, siendo a la vez su producto y catalizador. En ese sentido podría entreverse una especie de proximidad entre el así llamado realismo mágico y la literatura fantástica.

El mito se crea mediante una combinación original de varios temas. En la literatura fantástica, por ejemplo, los temas son el doble, el gigantismo, el bien y el mal, la invasión de seres extraños, mientras que los mitos son los extraterrestres, vampiros o el dr. Jekyll de Stevenson. Vista de esa manera, la literatura no crea nuevos mitos porque, en esencia, no los hay. Hay solamente mitos antiguos en forma nueva. La literatura fantástica, por lo consiguiente solamente hace contemporáneos los mitos, que surgieron primero en la conciencia colectiva y luego fueron difundidos a través de la literatura. Los grandes mitos de la literatura fantástica en esencia son representaciones simbólicas de lo abnormal.

Todos utilizan un segmento del peligro que proviene de lo desconocido (por el hecho mismo de ser desconocido representa un peligro potencial). Por eso considero que la literatura fantástica podría dividirse según los mitos en dos corrientes paralelas: la primera corriente en la que el peligro viene de afuera, de mundos invisibles y desconocidos, para conquistar el mundo conocido del hombre, y la otra corriente, en la que el hombre es quien crea el peligro y lo domina hasta cierto punto para que éste, se vuelque, al final, en contra suya. Estas dos corrientes no se oponen, sino que son paralelas y simétricas, y la única diferencia consiste en que el choque entre lo real y lo imaginario no se realiza en el mismo sentido.

La primera corriente supone una intervención de lo sobrenatural en alguna forma (lo imaginario, las supersticiones y las leyendas representados como reales), mientras que la segunda corriente pone en acción las increíbles realizaciones del hombre como individuo o de la sociedad como colectividad (desarrollo de lo real en lo imaginario). A lo irracional de la primera corriente corresponde lo racional de la segunda. A las incertidumbres del espíritu de la primera corriente corresponde la incertidumbre de la materia de la segunda. A las certidumbres de la creencia corresponden las certidumbres de los descubrimientos de la ciencia. En ambos casos todo figura en función de crear el miedo o el temor. En ese sentido, la obra fantástica, por regla general, se construye sobre una línea mitológicamente coherente. La antinomia entre estas dos corrientes surge solamente a nivel de la narración, mientras que, en esencia, éstas son complementarias, porque todos los peligros provienen del hombre, de sus supersticiones y de sus descubrimientos en la ciencia.

En la primera corriente, en la que el peligro proviene de afuera, hallamos todo lo que se vincula a las tradiciones populares, leyendas y folklore, el patrimonio de la imaginación colectiva al borde de los rituales mágicos, y los restos de las religiones sobrevivientes.

Los mitos en esta corriente pueden clasificarse de la siguiente manera:

1. Fantasmas, espíritus y los que vuelven del mundo de los muertos. En esta esfera resulta difícil establecer el vínculo con los cuentos de hadas. Para determinar los límites, resulta indispensable darse cuenta del hecho que lo fantástico surge en la reiteración de la fatalidad de la maldición diaria o de la aparición del espíritu.

2. Los muertos vivos – criaturas híbridas entre la vida y la muerte: cadáveres reanimados que salen de los sepulcros. Entre ellos, entre otros, hallamos los vampiros, los zombies y las momias.

3. Demonología – las brujas y los fenómenos satánicos, muy próximos a la segunda corriente, licantrópia.

En la segunda corriente, en la que el peligro proviene del hombre los mitos se clasifican de la siguiente manera:

1. El dr. Jekyll – metamorfosis de índole bioquímica.

2. El doble

Principales componentes temáticas:

Los temas de la literatura fantástica que podemos considerar como especie de constante influyen en la creación de la totalidad de los mitos.

1. El tema del mal: la propia dicotomía normal-abnormal, sin la cual no tendría sentido la literatura fantástica puede expresarse, dependiendo de las obras, personajes y situaciones de varias maneras: vida-muerte, instinto-raciocinio, naturaleza-civilización, bestialidad-humanidad. Implícitamente, todo se reduce a una dualidad moral bien-mal. Aunque resulta difícil de definir, en la literatura fantástica el mal viene a ser particularmente interesante como alegoría. Entre el bien y el mal, el mal resulta siempre más interesante

para el análisis literario. Un buen motivo para la reflexión, al tratarse de este tema, es también la presencia del mal inexplicable que induce a poner en tela de juicio la propia conciencia y razón. Dentro de este tipo del mal entra también la perversidad. El mal no se presenta como idea, está presente e introduce en la literatura fantástica, entre otras cosas, también el mito de la sociedad secreta que pone en peligro la integridad de la sociedad, y por lo consiguiente introduce la idea de la existencia de una sociedad paralela.

2. El tema del gigantismo que viene a ser uno de los temas preferidos de la literatura fantástica, primordialmente por la posibilidad que ofrece el gigante como símbolo del poder, pero también por la soledad de quien se distingue del mundo normal, y por lo consiguiente, las múltiples posibilidades de comportamiento frente al gigante, o sea en forma de simpatía o de repulsión.

3. El tema de la bestialidad: la actitud del hombre frente a la bestialidad siempre ha oscilado entre la aceptación y la familiaridad, la animosidad y la hostilidad abierta. La literatura fantástica en ese sentido inaugura la posibilidad de observar imágenes imperfectas del individuo, o imágenes inquietantes de sí mismo. Por otra parte, la relación hombre-animal inaugura la posibilidad de violencia en el conflicto en el que sobrevivirá el vencedor. El antropomorfismo y la bestialidad en la literatura fantástica están presentes ya desde sus inicios. El animal puede aparecer como la encarnación del mal, mas también de la libido. Así en la literatura tenemos seres híbridos desde los dioses egipcios hasta los ídolos aztecas, o la metamorfosis del hombre en animal.

4. El tema del antropomorfismo surge paralelamente al tema de la bestialidad. En la literatura fantástica surge al inicio y como tema de la creación del hombre artificial.

5. El tema de la mutación del cuerpo humano se relaciona estrechamente a la cuestión de la integridad del cuerpo humano, y por ello mismo de la integridad de la conciencia. En la literatura fantástica está presente a través de la fragmentación del cuerpo o la fragmentación de la personalidad, en lo que viene a ser un dato importante el hecho de que las partes cobren vida independiente. Resulta claro que esos temas sean extraños y que se encuentren raramente. Entre ellos puede figurar también el tema de la invisibilidad, que no contendría el elemento del temor o del miedo de no ser sentido como cambio fisiológico.

6. El tema del doble. En esencia el doble en la literatura fantástica es algo más que un tema. Podríamos decir que se trata de una estructura temática. Casi todos los temas mencionados hasta aquí podrían incorporarse a éste. Si aceptamos esa posición, resultará claro que la temática de la literatura fantástica se organiza sobre la base de toda una serie de dualidades, en las que cada miembro es el doble negativo del otro.

El tema clásico de la literatura fantástica es el doble que huye para voltearse luego contra su original. No se trata de un mero reflejo en el espejo, sino también de la imagen, o reproducción de lo real mediante la imagen – y de esa manera logró interesar a los escritores. El doble se encuentra en el origen de casi todos los mitos fantásticos. La división de la unidad se distingue en relación al hecho de que sea permanente o alternativa, es decir si las partes separadas de lo mismo existen simultáneamente o en forma alternativa. En líneas generales la simultaneidad surge cuando se trata de la creación del doble físico, y la alternancia al tratarse de la metamorfosis. En la temática de la literatura fantástica toda transformación, por lo tanto es también un quebrantamiento en dos partes.

En sus inicios la literatura fantástica tuvo, ante todo, un carácter de profecía. Muchas obras fantásticas han preservado ese rasgo (véanse los cuentos de Borges y de Cortázar, por ejemplo). Aún y cuando el acento cambie con el tiempo podemos concluir

que casi no hay obra fantástica que no plantee interrogantes y no ponga en tela de juicio las relaciones sociales, aunque éstas se presenten en la obra como dramas individuales. Este componente ideológico no debería descuidarse al enfocar la literatura fantástica. El solo hecho de encontramos ante algo inusual, excepcional, frente a lo normal, nos conduce a la idea de la minoría social, su persecución, y hasta podríamos hablar en un extremo del racismo o discriminación. Con ello se llega a una paradoja interesante que surge en la literatura fantástica y es que la abnormalidad, característica de la literatura fantástica, no rinde con los mismos resultados al aplicarse al hombre como individuo que cuando se aplica a la sociedad. Al equilibrio espiritual no corresponde siempre la estabilidad social.

BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime. "En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico". Madrid. Gredos. 1983.
- Barrenechea, Ana María. "Ensayo de una tipología de la literatura fantástica". In: Revista Iberoamericana. Pittsburgh. N.º. 80. julio-setiembre 1972. pp. 391-403.
- Belevan, Harry. "Teoría de lo fantástico – Apuntes para una dinámica de la literatura de expresión fantástica. Barcelona. Anagrama. 1976.
- Chanady, Amaryl Beatrice. "Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved antinomy". New York & London. Garland. 1985.
- Dehennin, Elsa. "Pour une systématique du nouveau roman hispanoaméricain (ou de la problématique antinomie entre le réalisme et le fantastique)". In: Les Langues Néo-Latines. Paris. núm. 218. fasc. 3. 70^e année. 3^o trimestre 1976. pp. 72-110.
- Dehennin, Elsa. "Réalisme magique vs. fantastique moderne. D'abord une question de terminologie". In: Les Langues Néo-Latines. Paris. N.º 236. fasc. 1. 75^e année. 1^{er} trimestre. 1981. pp. 67-82.
- Dehennin, Elsa. "De lo fantástico y su estrategia narrativa". In: Iberoromania. Max Niemeyer Verlag, Tübingen. N.º. 19, 1984. pp. 53-65).
- Dehennin Elsa. "Del realismo español al fantástico hispanoamericano: estudios de la narratología". Geneve. Librairie Droz. S. A. 1996.
- Ezquerro, Milagros. "Théorie et fiction: le nouveau roman hispano-américain". Montpellier. Centre d'études et de recherches sociocritiques, Université Paul-Valéry. 1983.
- Morillas, Enriqueta. (comp.) "El relato fantástico en España e Hispanoamérica". Madrid. Quinto Centenario. Siruela. 1991.
- Pereda, Rosa M. "Julio Cortázar: literatura fantástica y revolución". In: Cuadernos hispano-americanos. N.º. 296 (feb. 1975). pp. 412-420.
- Quiñonero, Juan Pedro. "Notas breves sobre realismo fantástico". In: Cuadernos hispanoamericanos. N.º. 242. feb. de 1970. pp. 448-454.
- Revol, Luis Enrique: "La tradición fantástica en la literatura argentina". In: Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid. N.º. 233. mayo de 1969. pp. 423-439.
- Soldatić, Dalibor. "Tri vida odnosa prema stvarnosti u hispanoameričkoj prozi". In: Treći program Radio Sarajeva. Godina XIV. Br. 52. 1986. pp. 82-133.
- Yates, Donald A. (ed.) "Otros mundos, otros fuegos: fantasía y realismo mágico en Iberoamérica: memoria del XVI Congreso internacional de Literatura iberoamericana". East Lansing. Michigan State University. Latin American Studies Center. 1975.

ELEMENTOS PARA UNA CLASIFICACIÓN DEL EJEMPLO NOVOHISPANO

Manuel Pérez

El Colegio de México
mperez@colmex.mx

Resumen

La definición de la prueba ejemplar nunca ha sido unívoca y segura, de la aristotélica a las formuladas en el siglo XX puede trazarse un camino tortuoso que, sin embargo, es aún visible en términos generales; nada menos dos grandes definiciones de los últimos años, la de Welter (1921) y la de Bataglia (1959) acusan una disputa no resuelta en tanto tiempo, entre el carácter de género o de especie del exemplum. Para Welter el ejemplo es género, un género de prueba como entendieron los rétores antiguos; Bataglia trae, en cambio, una definición de Quintiliano donde el ejemplo es especie (del género similitudo si se considera que es una forma de semejanza), un argumento “per similitudine o comparazione”, es decir una forma de prueba por comparación. Este doble uso del término, general o específico, es viejo, tal vez originario (y hay que decir que es condición relativa a toda taxonomía, de manera que el ejemplo puede ser género para sus especies y, a la vez, especie de argumento); Quintiliano ya lo advertía cuando señalaba que los escritores romanos prefirieron llamar similitudo a lo que los griegos habían llamado parabola (la especie) y que tradujeron paradigma (el género) como exemplum, aunque éste implicaba semejanza de modo que exemplum vendría a ser también similitudo. En esta comunicación se ofrece una propuesta taxonómica nacida de la observación del complicado camino que ha seguido la determinación de la prueba ejemplar en preceptistas y en la práctica oratoria, y con base en el uso que de ella se hace en un sermulario novohispano del siglo XVII; lo que además muestra la vigencia del ejemplo en fechas muy posteriores a la presunta decadencia del género decretada por Welter.

El sermón fue sin duda el género más cultivado e impreso en la Nueva España; José Toribio Medina¹ habla de unos dos mil títulos entre los cuales, hay que decir, el sermón moral, aplicado a la reforma de costumbres, resulta menos abundante que el panegírico, dedicado a la siempre redituable alabanza de algún personaje ilustre. Los sermonarios servían para el entrenamiento de predicadores jóvenes o para que los sermones modélicos pudieran llegar también a los curas de pueblo, considerados siempre menos instruidos, e ilustran espléndidamente lo que Walter Ong había asentado sobre la condición oral implícita en todo texto escrito, sobre su inevitable conexión al universo del sonido donde leer un texto es convertirlo en voz², pues se trata de textos escritos cuyo propósito es la puesta en discurso, más que su lectura individual, pues era su primer propósito la predicación en el púlpito, sobre todo si nos referimos a los sermones en lengua española impresos a partir la segunda mitad del siglo XVI, cuando la difusión del Evangelio en tierras nuevas a los ojos europeos, el combate a la herejía en Europa y las regulaciones tridentinas dieron un nuevo y decisivo impulso y orientación a la predicación. Ahora, los sermones impresos, aunque podían efectivamente servir también para la meditación individual, eran sobre todo instrumentos para la predicación.

En los sermones que por esos años se predicaban en la Nueva España, una afirmación de carácter moral o doctrinal podía ser demostrada por medio de un razonamiento silogístico (como ocurría corrientemente en los sermones de estilo sublime, cuyo auditorio era con seguridad cortesano y culto), o bien podía ser ilustrada por comparación con un elemento ajeno pero similar a la causa, esto con es un ejemplo, preferentemente un cuento (como ocurría en la predicación popular). Muchos de los relatos usados como ejemplo en los sermones predicados en México durante el virreinato, circulan hoy como leyendas o cuentos de espanto, debiendo por ello reconocer en los predicadores de los siglos XVI al XVIII, unos excelentes difusores del cuento mexicano de tradición oral.

La definición de la prueba ejemplar nunca ha sido unívoca y segura, de la aristotélica a las formuladas en el siglo XX puede trazarse un camino tortuoso que, sin embargo, es aún visible en términos generales; nada menos dos grandes definiciones de los últimos años, la de Welter (1921) y la de Bataglia (1959) acusan una disputa no resuelta en tanto tiempo, entre el carácter de género o de especie del ejemplo. Para Welter el ejemplo es género, el género de prueba inductiva como entendieron los preceptistas antiguos, y es ficcional en todas sus especies; es decir, Welter parece no tomar en cuenta el antiguo y canónico carácter histórico del relato probatorio³. Bataglia trae, en cambio, una definición donde el ejemplo es especie de argumento, por similitud o comparación, y en tanto especie es siempre histórico, pues a la inversa de Welter parece no dar lugar al relato fabuloso frecuentemente usado como ejemplo⁴. Este doble uso del término (general o específico, histórico o ficcional) es viejo, tal vez originario; Quintiliano ya lo

1 *La imprenta en México. (1539-1821)*, Impreso en casa del autor, Santiago de Chile, 1907-1911.

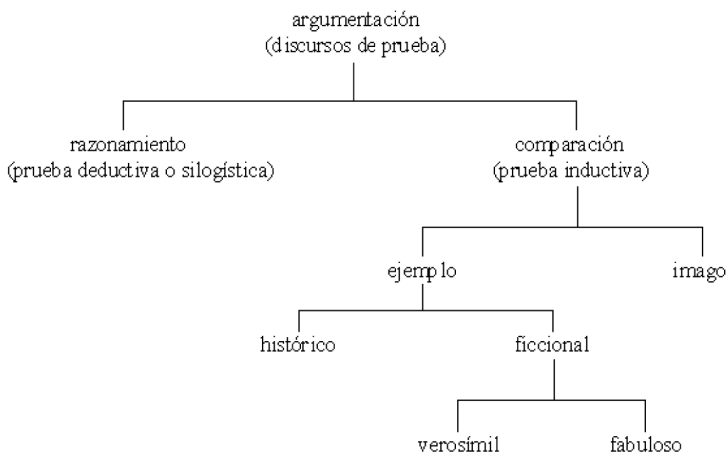
2 *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* [1984], tr. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987, p. 17.

3 “Par le mot *exemplum*, on entendait, au sens large du terme, un récit ou une historiette, une fable ou une parabole, une moralité ou une description pouvant servir de preuve à l’appui d’un exposé doctrinal religieux ou moral” (*L’Exemplum dans la Littérature Religieuse et Didactique du Moyen Âge*, Occitania, Paris-Toulouse, 1927, p. 1).

4 Dice Bataglia que el ejemplo “è una lezione del passato, è un accadimento registrato dall’esperienza e affidato alla memoria delle generazioni”. Y agrega: “l’esempio [...] si potrebbe considerare come una testimonianza indiretta. [...] l’esempio è una delle prove non ricavate internamente dalla causa, ma addotte dal di fuori, per similitudine o comparazione” “L’esempio medievale” (*Filologia Romanza* 6, 1959, pp. 50-51 y 55).

advertía cuando señalaba que los escritores romanos habían preferido llamar *similitudo* a lo que los griegos llamaron *parabola* (la especie) y que tradujeron *paradigma* (el género) como *exemplum*, “aunque también éste es un símil y aquélla un ejemplo. Nosotros [Mayestático por Quintiliano], con el propósito de ser más explícitos, consideramos a ambos *paradigma* y llamamos a ambos *exemplum*”⁵.

En tanto género, el *exemplum* para Quintiliano podía incorporar historias tradicionales (no necesariamente verdaderas), e incluso ficciones inventadas por los grandes poetas; diría una paráfrasis: “sobre todo, debe el orador equiparse con un gran acervo de ejemplos, tanto nuevos como viejos, y no importa si son aportados por la historia o transmitidos por tradición oral, incluso no debería rechazarlos si son inventados por los más claros poetas”⁶. No hay que olvidar, sin embargo, que Quintiliano también era muy claro sobre lo que consideraba la superioridad de los hechos históricos en cuanto prueba⁷.



En al menos tres géneros de literatura religiosa novohispana es posible encontrar ejemplos insertos como recurso probatorio o ilustrativo: crónicas de órdenes religiosas, tratados sacramentales y, por supuesto, sermonarios; los tres finalmente acusan un marcado carácter suasorio y en los tres se acude con frecuencia a la prueba inductiva. *Luz*

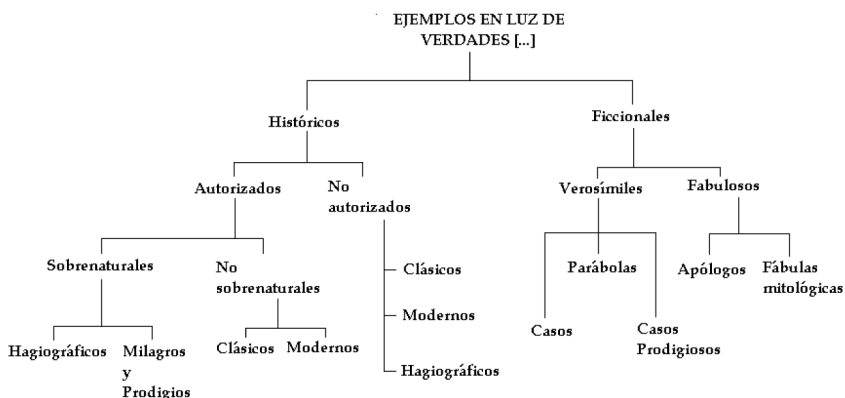
5 *Tertium genus, ex iis quae extrinsecus adducuntur in causam, Graeci vocant «paradeigma», quo nomine et generaliter usi sunt in omni similitudine adpositione et specialiter in iis, quae rerum gestarum auctoritate nituntur. Nostri fere similitudinem vocari maluerunt, quod ab illis parabola dicitur; alterum exemplum, quanquam et hoc simile est et illud exemplum. Nos, quo facilius propositum explicemus, utrumque paradeigma esse credamus, et ipsi appellemus exemplum:* Parafraseando, más que traduciendo, diría: “El tercer género, entre aquellos que se aducen de modo extrínseco a la causa, es el que llaman los griegos *paradigma*, término que aplican de modo general a cualquier adición de símiles y especialmente a aquellos que descansan sobre la autoridad de los hechos históricos. Los nuestros (escritores romanos) prefirieron llamar semejanza (*similitudo*) a lo que aquellos llamaron *parabola*, y a esto otro *exemplum*, aunque también éste es un símil y aquel un ejemplo. Nosotros (Mayestático por Quintiliano), con el propósito de ser más explícitos, consideramos a ambos *paradigma* y llamamos a ambos *exemplum*” (*De Institutio Oratoria*, V, 11, 1-2).

6 “In primis vero abundare debet orator exemplorum copia cum veterum, tum etiam novorum, adeo ut non ea modo, quae conscripta sunt historiis aut sermonibus velut per manus tradita, quaeque cotidie aguntur, debeat nosse, verum ne ea quidem, quae sunt a clarioribus poetis ficta, negligere” (*De Institutio*, XII, 4, 1).

7 *Vid. De Institutio*, X, 1, 34.

de verdades catholicas y explicación de la doctrina christiana del jesuita Juan Martínez de la Parra, es un sermulario en tres tomos publicado en México y Sevilla, entre 1690 y 1699, particularmente rico en ejemplos, no tanto en su cantidad como en su variedad. Se trata de un libro de “pláticas” pronunciadas en la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en la Ciudad de México que tuvo copiosas ediciones; probablemente se trata de uno de los libros novohispanos más impresos, sin embargo, no por ello más conocidos⁸.

Con el fin de mostrar las diferentes especies de la prueba ejemplar que es posible encontrar en un sermulario novohispano, propongo una clasificación de los ejemplos insertos en los sermones del padre Juan cuyo primer criterio es el carácter histórico o no del hecho narrado. Esto permite evaluar la consideración de las preceptivas por parte de este predicador, en cuanto a la vieja discusión sobre la pertinencia moral de la ficción, y explorar además la cualidad *suigeneris* de la consideración de la verdad histórica en los discursos religiosos, pues en un contexto donde lo sobrenatural puede ser considerado verdadero, habrá que discernir los criterios de verdad de la época e incluir, aunque repugne a los actuales criterios al respecto, algunos relatos sobrenaturales entre los ejemplos históricos, si media en su inserción la autorización que intenta probar su carácter verdadero.



Si la diferencia entre los ejemplos históricos autorizados y los fabulosos puede ser por demás clara, pues ilustra los puntos extremos del continuo de posibilidades ejemplares, no lo es tanto la que media entre los históricos no autorizados y los verosímiles, pues frecuentemente la única diferencia es la pretensión explícita de verdad histórica contenida en los primeros. Dificultad parecida se presenta al momento de distinguir entre los milagros autorizados y los casos prodigiosos verosímiles, que pueden resultar similares en personajes, trama o tratamiento, pero en los primeros es evidente la intención de ser autorizados como hechos efectivamente sucedidos mientras que los segundos quedan en el nivel de hechos que podrían suceder.

8 Después de la *princeps* de México y Sevilla (1690-1699), hubo otras en Barcelona (1701 y 1705), en Madrid (1717, 1722, 1732, 1775 y en 1900), de nuevo en Sevilla (1733) y, por supuesto, en México (1754 y 1948).

En cuanto a los ejemplos ficcionales, la diferencia entre los fabulosos y los casos prodigiosos verosímiles resulta significativa, pues implica de algún modo la distancia que hoy podríamos establecer entre los relatos fantásticos y los maravillosos, en virtud de su diferente posición frente a lo real pues, al igual que los cuentos maravillosos las fábulas ejemplares establecen un acuerdo implícito con el receptor que exime a este último de toda posibilidad de mezclar lo real con lo ficticio o, lo que es lo mismo, de considerar eventualmente que el hecho fabuloso pudo haber sucedido efectivamente; en cambio, los casos prodigiosos plantean ante el receptor una extraña relación entre lo natural y lo imposible en términos físicos que seguramente extrañaría su concepción natural del mundo, a juzgar por el adjetivo “prodigioso” que el propio predicador otorga a este tipo de ejemplos. Ésto no quiere decir, por supuesto, que los casos prodigiosos puedan ser considerados literatura fantástica *avant la lettre*, pues la aceptación del prodigio era mucho mayor entre los habitantes de la Ciudad de México hacia fines del siglo XVII, para quienes las apariciones, los hechos sobrenaturales o los prodigios podrían haber sido considerados cosa posible, no así entre los desengañados lectores del siglo XX; sin embargo, se trata de una relación texto-receptor planteada en los mismos términos donde la inclusión de lo sobrenatural irrumpe sobre un contexto verosímil⁹.

LAS FORMAS DE LA *RES CERTA*: LOS EJEMPLOS HISTÓRICOS

Los ejemplos históricos fundamentan su capacidad probatoria o ilustrativa en el hecho de tratarse de sucesos realmente acaecidos; es decir, sientan precedente respecto a los beneficios, materiales o espirituales, de la práctica de una virtud determinada, de modo que resulta de capital importancia determinar precisamente este carácter verdadero ante el auditorio. El modo en que se asegura la verdad de lo narrado es, sobre todo, el uso de fuentes autorizadas, pero hay otros medios que hacen posible que el predicador construya la veracidad del relato ante los oyentes, como la referencia a testigos de vista, el aval de autoridades religiosas en el caso de los milagros, la presencia de personajes históricos o la ubicación temporal y espacial del relato.

Autorizados:

Son los ejemplos históricos en sentido riguroso, fundamentados en la autoridad de antiguos predicadores, autores prestigiados (aun de la antigüedad clásica), historias bíblicas o hagiografías. En los sermones del padre Juan es posible encontrar ejemplos recogidos de Jenofonte, Macrobio, Plutarco o Plinio, así como de Padres de la Iglesia y algunas otras autoridades cristianas, algunas de ellas recientes como Alejandro Faya o Eusebio; sólo en los hagiográficos es rigurosa la referencia a autoridades cristianas de la más alta reputación. Otro método, que puede o no acompañar al anterior, es la inserción de un pequeño discurso probatorio de verdad fáctica, que puede fundamentarse en un aval institucional (inquisitorial o canónico), en la inclusión de información sobre el lugar y tiempo en que sucedieron los hechos narrados o bien declarando testigos de vista; es decir, la configuración del ejemplo histórico compartiría elementos del discurso disciplinar de la historiografía.

9 En este sentido, no parece casualidad que muchos de estos cuentos circulen ahora en la tradición oral como leyendas y hayan sido punto de partida para la escritura de cuentos que son incluidos en diversas antologías de literatura fantástica.

No obstante el pretendido rigor de estos ejemplos autorizados, resulta corriente la inclusión en ellos de afirmaciones no probadas o de difícil conocimiento por un narrador testigo, que es el preferible en los relatos históricos, de modo se puede pasar del discurso histórico estricto a la interpretación del mismo sin mediación alguna. Así sucede con un ejemplo que el padre Juan dice recoger de Alexandro Faya, autorizando así su verdad, y donde declara la existencia de testigos de vista; el ejemplo es narrado de un modo realista, sin embargo el desenlace rompe la continuidad del narrador testigo al incluir un hecho cuyo conocimiento no justifica en modo alguno: se trata de un suceso “bien moderno” – aclara – en que un joven, maldecido de su madre por haberla golpeado (“plegue a Dios, que vivas deshonorado y mueras sin confesión”), padece un rosario de infortunios durante su corta vida, para terminar sus días siendo tragado por un lagarto cuando pasaba un río; el animal, dice el predicador, “lo metio en el profundo del agua, y en el profundo del infierno”¹⁰. Sin duda que no es posible asegurar que el lagarto metió al joven en lo profundo del río de la misma manera en que el predicador asegura que lo llevó al fondo del infierno, pues de lo primero el testigo de vista podría dar fe pero de lo segundo no. En otros ejemplos, cuando el padre Juan trata de probar que alguien ya está condenado generalmente incluye la aparición del alma en pena que lo dice o alguna señal prodigiosa que le permita asegurarse, lo que aquí no sucede.

Por supuesto que la presencia de lo sobrenatural también puede ser explícita y formar parte de los hechos narrados y autorizados en estos ejemplos históricos, como sucede en los milagros. Si para Aristóteles la verdad consistiría en la conformidad de un juicio con la realidad a que este juicio se refiere¹¹, las historias sobrenaturales traídas como ejemplos deberían ser consideradas verdaderas tal como presume y argumenta el predicador, pues se ajustan a una concepción de lo real que los juzga como aceptables; por ello, la aparición de un demonio en un ejemplo habría seguramente de ser considerada real por el auditorio, más si el predicador autorizaba sus afirmaciones citando autoridades, testigos de vista, al propio Santo Oficio o a alguna otra institución censora.

El tema hagiográfico, entre los ejemplos autorizados, es uno de los más abundantes, pues al ser ampliamente recomendado por los preceptistas era también profusamente difundido en textos avalados por el canon eclesiástico y, por tanto, de fácil y apropiada consulta para el predicador; el auditorio podría tener en la mayor estima una enseñanza probada en la vida de un personaje al que daba culto en los templos y al que le pedía grandes favores. Los santos eran ejemplares en su sentido más completo: como personas dignas de imitación y como protagonistas de relatos cuyas acciones servían para ilustrar probadamente los caminos al cielo; es decir, los ejemplos hagiográficos incluyen el doble carácter de relato como prueba retórica y de construcción de personaje modélico.

Los ejemplos históricos tomados de autoridades clásicas están, por el contrario, desprovistos de toda presencia sobrenatural; en éstos todos los hechos suceden en coherencia con el mundo físico y proponen enseñanzas de índole civil o de convivencia

10 Aquí y en adelante cito por la impresión de Alonso Balvas, Madrid, 1724 (tratado II, plática XXXI. De la reverencia, que deben los hijos a sus padres, pp. 175-177).

11 “La verdad y la falsedad no se dan, pues [dice Aristóteles], en las cosas (como si lo bueno fuera verdadero y lo malo, inmediatamente falso) sino en el pensamiento” (*Metafísica*, tr. T. Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1994, p. 276).

social más que religiosa. Tal vez las autoridades grecolatinas no gozaban para el predicador y su auditorio del mismo crédito que las cristianas, aunque es seguro que los temas clásicos fueron bien explotados, sobre todo por predicadores con una amplia formación clásica como es el caso de los padres de la Compañía de Jesús. De éstos refiero uno que el predicador dice tomar de Macrobio y que narra un episodio de la vida de Papyrio Pretextado¹², hijo de un senador romano que hubo de engañar a su madre al pretender ésta saber qué se había discutido en el Senado una vez que el niño acompañó allá a su padre; Papyrio, por no divulgar lo que bien sabía era secreto, le dijo a su madre que se discutía el derecho a la poligamia masculina, lo que hizo que la matrona levantara media ciudad en voz de las mujeres para irrumpir en la sesión del día siguiente con la propuesta de que sería mejor la poligamia femenina. Los senadores se burlan, el engaño se descubre y las matronas quedan avergonzadas. La intención del ejemplo es censurar el vicio del chisme y la curiosidad desmedida, que en el siglo XVII como en la antigüedad era atribuido casi de manera natural a las mujeres¹³.

No autorizados:

Hay ejemplos que deben ser considerados históricos aunque no sean autorizados, en virtud de que su personaje principal es histórico y de que los hechos que narran podrían ser bien conocidos por el auditorio como hechos efectivamente sucedidos, de modo que sin declaración del predicador anunciando sus fuentes autorizadas es posible suponer que tales relatos gozaban del crédito de una historia verdadera, pues el gran prestigio del personaje hacía con toda probabilidad innecesaria la autoridad o el testigo de vista. De este tipo son mayoría los ejemplos de origen clásico y entre ellos ninguno incluye hechos sobrenaturales, hay en menor número ejemplos de personajes “modernos” y, de dos hagiográficos, uno solo incluye prodigios. Esto podría indicar que los ejemplos históricos de tema religioso debían ser tratados con mayor rigor y cuidado que el dispensado a los relatos ejemplares de tema no religioso, o que los ejemplos hagiográficos, tan poblados de prodigios, precisaban de mayor fundamento justamente por su desafío a las leyes del mundo natural. Seguro que un relato cuyo tema estaba relacionado al dogma, debía por un lado quedar restringido en cuanto a las posibilidades de interpretación y, por otro, asentarse el aval institucional a fin de educar con propiedad al auditorio, previniendo cualquier riesgo de caer en errores que pudiesen confundir y, a la postre, ser el mismo predicador denunciado, como solía ocurrir¹⁴.

Sin embargo, esto no significa que con ejemplos no autorizados, o que incluso con temas paganos, no pudiera ser ilustrada una verdad dogmática de la mayor

12 Se trata de un ejemplo que aparece tanto en el discurso 7 como en el 35 del *Flos Sanctorum*, pero el predicador dice tomarlo directamente de los *Saturnales* de Macrobio. Algún lector del ejemplar del 1724 que conserva la John Carter Brown Library apostilló un par de fuentes más para este ejemplo: “Tertulia de la Aldea, 2º. Fol. 328” y “Casos raros [de la confesión]”, f. 166”.

13 Tratado tercero, plática L.II. De la gravísima obligación del secreto natural, y quan pernicioso pecado es el de los chismosos, pp. 238-241.

14 La denuncia parecía ser una posibilidad ante la cual había que prevenirse, sobre todo desde Trento pero continuaba siendo cosa de cuidado a fines del siglo XVIII: El 27 de enero de 1772, día de la fiesta de la canonización de San Pablo, fray Andrés Patiño, agustino calzado, predicó un sermón sobre la autoridad divina en el convento de San Pablo de Manila y en ese mismo día fue denunciado a la Inquisición por un colegial dominico que lo había.

importancia; es decir, una cosa es el tema del ejemplo y otra cosa la causa a probar: si el tema era importante entonces tal vez debería acudir a la autorización rigurosa, pero con ejemplos de temas triviales o religiosamente nulos bien podían ilustrarse verdades fundamentales de la fe cristiana, la diferencia podría radicar en el grado de demostración adjudicada al ejemplo: la prueba estricta de una verdad dogmática parece reservada a ejemplos autorizados y preferentemente hagiográficos; en cambio, la mera ilustración de una verdad quizá de la misma importancia podía ser hecha con un relato no autorizado. De este modo, para ilustrar en qué medida las palabras de la consagración son verdaderas, el padre Juan acude a un ejemplo que narra cómo Arquímedes, con su magno ingenio, pudo poner en el agua un enorme barco que Hieron, “tyrano de Zaragoza”¹⁵ había construido para regalar a Tolomeo, rey de Egipto; los ingenieros de Hieron se habían ocupado de la gran construcción, pero después no supieron cómo botar la mole, y Arquímedes construyó una máquina “que reducida toda a vna pequeña rueda, puso todo aquel monte de madera en el agua”, por ello Hieron “pronunció por ley, que desde aquel día, a quanto dixera Arquimides se le diera entera Fe, y credito”¹⁶; de lo cual el predicador concluye que asimismo, por ley cristiana, debía darse entera fe a las palabras de la consagración. Por un lado, tal vez no fuera necesario mostrar la historicidad de Arquímedes, pues parece ser un personaje bien conocido, y por otro el argumento no busca la prueba absoluta de la obligación cristiana de dar entera fe a las palabras de la consagración, sino sólo la ilustración por semejanza.

Julio César, Demóstenes, Sócrates o la asamblea de Atenas son personajes de relatos con que el predicador ilustra sacramentos y mandamientos de un modo ligero y hasta cierto punto humorístico, como el de Julio César que quiso comprar la cama de un conocidísimo estafador de Roma: “La cama, Señor, le dizen, para que? Porque cama en que vn hombre cargado de tantas deudas podía dormir, sin duda tiene alguna virtud de infundir sueño”¹⁷, con el cual el padre Juan introduce el tema del robo. De igual talante es el ejemplo en que Sócrates, después de recibir “palabras fulminadas de furia [de parte de su mujer Xantipa], al baxar luego el la escalera, le echo encima vn cantaro de agua, y el respondió: Ya yo sabia que despues de los truenos viene el aguacero”¹⁸, con el cual el predicador ilustra el modo heroico en que los esposos deben ceder a las impertinencias de sus mujeres. Aquí resulta notable el modo en que el predicador justifica el haber elegido a Sócrates como ejemplo: “Lo que se es, que Sócrates, digna admiración de Grecia, cedia no pocas vezes a vna Xantippe, muger loca, y fiera”; la virtud que se pretende inculcar resulta pues antes humana y aun pagana que cristiana, y si Sócrates sólo sabía que nada sabía, aquí el padre Juan sólo sabe que Sócrates sabía ceder, por lo que resulta ejemplar y digna admiración ya no sólo de Grecia.

Tres monarcas cercanos a los años en que el padre Juan predicaba también son personajes de los ejemplos históricos sin autorización: Fernando II, Carlos V y Luís XI de

15 Se refiere a Zaragoza de Sicilia: Siracusa, que en el reinado de Hieron II se alió a Roma contra Cartago en la Primera Guerra Púnica.

16 Tratado II, platica IV. De las palabras de la consagración, forma de este Sacramento, y su admirable virtud, y eficacia, pp. 375-377.

17 Tratado tercero, platica XLV. Que el que retiene injustamente lo ageno, lo hurta, y su gravísima obligación, pp. 218-221.

18 Tratado segundo, platica VII. De la concordia, y paz que entre si deben conservar los casados, pp. 424-426.

Francia, en estos relatos no se observa cambio aparente en cuanto al uso probatorio que el predicador les daba respecto a los de tema clásico: también son de ritmo fluido, algunos humorísticos y pueden ilustrar temas graves como ligeros. El más gracioso recuerda la aventura de los galeotes, narrada por Cervantes en el capítulo XXII del Quijote, pues estando “visitando las Galeras el Duque de Ossuna, virrey de Nápoles, como era de buen humor, viendo aquella chusma de galeotes, quiso entreteuer vn rato”, de modo que fue preguntando a cada uno los delitos que los habían llevado allí y, mientras todos se declaraban inocentes alegando venganzas o mala fortuna, llegó a uno que le respondió: “Yo, Señor, con mucha razon estoy aquí, porque desde muchacho tuve perverso natural, huyme de mis padres, y toda mi vida la he gastado en robos, muertes, y atrocidades” a lo que el duque respondió: “pues andad, le dijo, idos de aquí libre desde luego, que no es razon, que vn tan mal hombre este entre tantos inocentes”¹⁹. Con este ejemplo el predicador intenta ilustrar cómo es mejor confesar verdaderamente que mentir en la confesión, y lo hace concientemente de un modo humorístico pues “Chança fue esta, que con gracia nos dio a entender vna importantísima verdad”.

LAS FORMAS DE LA *RES FICTA*: LOS EJEMPLOS FICCIONALES

En *De Inventione* y en la *Rhetorica Ad Herennium* el valor del ejemplo es exclusivamente histórico, como en muchas de las preceptivas renacentistas, no así en Quintiliano quien había desde antiguo abierto la puerta a la narración verosímil al definir el ejemplo como “*Rei gestae aut ut gestae utilis as persuadendum id, quod intenderis, commemoratio*”²⁰. La restricción renacentista del ejemplo al ámbito de lo histórico se advierte en la transformación de esta definición de Quintiliano hecha por Nebrija, quien eliminaría de esa definición el sintagma *ut gestae*, que sugería la posibilidad de incluir relatos de corte distinto al histórico probado²¹.

Sin embargo, el uso no siempre obedecía el precepto o, como diría un refrán: “del dicho al hecho hay mucho trecho”, de modo que aún con el propósito reglamentado de conferir al ejemplo la exclusiva dignidad de probar enseñanzas morales con el prestigio de los hechos efectivamente acaecidos, los predicadores siguieron acudiendo con frecuencia al relato ficcional, para lo que incluso algunos preceptistas debieron encontrar un lugar para él retomando las vacilaciones milenarias en cuanto a la calidad de género o especie de la prueba ejemplar, para hacer caber, bajo un nombre distinto y como especie ejemplar, el ejemplo de *res ficta*. De este modo es que Erasmo consideraba en *De copia* a la *conlatio* como una especie de la prueba por comparación, distinta al ejemplo, y compuesta por el relato verosímil (parábola) o el fabuloso²²; o bien en *De conscribendis epistolis* donde afirma que:

19 Tratado tercero, platica XX. Otras dos razones que convencen de irracional la vergüenza del que calla algun pecado en la confesión, tomadas de parte del Confesor, y de la mesma culpa que se halla, pp. 347-350.

20 “Evocación de un hecho cierto o presentado como cierto, útil para persuadir acerca de aquello que pretendes” (*Institutio oratoria*, V,11,17).

21 “Exemplum est rei gestae utilis ad persuadendum id quod intenderis commemoratio”: el ejemplo es la evocación de un hecho cierto, útil para persuadir acerca de aquello que pretendes (Nebrija, *Ars rethorica*, 17).

22 “ut exemplum sit certae rei gestae, parabola similitudo sumpta ab his quae fiunt, aut quae natura casuve rebus adiuncta sunt”: De modo que el ejemplo refiera un hecho (pasado) cierto, y la parábola sea un símil deducido de aquello que sucede o de aquello que acompaña a las cosas por su naturaleza o por alguna circunstancia” (*De copia*, 244; tr. Aragüés, *Deus concionator*, n.53, p. 61).

Aunque como denominación propia solamente hablamos de ejemplo cuando se propone un hecho cierto o presentado como cierto, sin embargo, los dichos graves de ilustres varones, las paradojas de los filósofos, las ficciones de los poetas, las sentencias de autores célebres, los refranes escuchados al vulgo, las alegorías, las parábolas, cualquier cosa afín a los símiles, todo ello tiene carácter de ejemplo, y es comprendido por Fabio [Quintiliano] dentro de este género²³.

De la aceptación erasmiana de la ficción ejemplar a la interpretación de Quintiliano por parte de preceptistas y comentaristas jesuitas del siglo XVII, hay un paso que abre totalmente la puerta a la consideración ejemplar de la *res ficta*. Gérard Pelletier (1587-1648), en su *Regina Palatium Eloquentiae* [...] glosa “el ejemplo es definido por Quintiliano como la «evocación de un hecho cierto o presentado como cierto, válido para persuadir acerca de aquello que pretendes», en cuya definición adviertes que están comprendidas las fábulas”. Y Rodrigo de Arriaga, en *De oratore* [1636]: “se puede deducir que existen dos géneros de ejemplos, uno verdadero, el segundo, inventado”²⁴.

El criterio que uso en la clasificación de los ejemplos ficcionales tiene como base su distancia respecto a lo verdadero, así como el criterio de clasificación de los históricos radicaba en su autorización. Habrá que decir que entre los ficcionales también los hay autorizados, pero aquí la autoridad no da un valor especial al ejemplo, más bien parece una indicación para los predicadores.

Fabulosos:

Estos son los de menor presencia en los sermones del padre Juan, y casi todos de fueron tomados de Plutarco; no obstante, en su reducida cantidad hay elementos para diferenciarlos, pues unos son apólogos, es decir fábulas donde participan animales en actitud y características humanas, y otros fábulas mitológicas. El predicador, al introducir los apólogos parece estar consciente de que trata con una especie ejemplar muy conocida, a juzgar por sus anuncios: “Ya sabran el apologo de la zorra”, dice antes de contar cómo la zorra acude a ver al león, su rey, enfermo y en cama, pero no se atreve a entrar al cuarto a saludarlo como es debido. “Entra aca, le dize el leon, que no es esse modo de visitar a vn enfermo” e insiste en saber las razones de su proceder, a lo que responde la zorra “Mira, yo te lo dire ya que porfias: porque desde aqui estoy viendo que las huellas de los que han entrado todas van azia alla, y no veo ninguna huella de que ayan salido”²⁵, de modo que atenta a los riesgos del sometimiento al poderoso prefiere sólo cumplir en lo mínimo. Hay un tono de desenfado en estos apólogos, bien alejado del riguroso tratamiento que suele dar el predicador a los ejemplos hagiográficos o los milagros; aquí se permite la ligereza al narrar y decir, por ejemplo “Llego a la puerta de la cueva, y halla dentro el leonazo muy tendido”.

Estos apólogos son además bastante breves, y confieren al sermón un ritmo ágil y placentero; el apólogo del lobo y los pastores, que introduce para ilustrar la obligación que tienen los predicadores de denunciar los abusos, es una muestra de esto: “No basta

23 *De conscribendis epistolis*, 331; tr. Aragüés, *Deus concionator*, n.23., p. 53.

24 *Regina Palatium Eloquentiae*, III,145 y *De oratore*, III. Ambas citas de la traducción de Aragüés, op. cit., n.31, p. 55.

25 Segunda parte, plática XXXVI. De las obligaciones, que deben guardar los amos, y los esclavos, pp. 189-193.

el defender solo de los de fuera si se calla con los compañeros: Llevabase vn Lobo vna mañana vn Cordero, y al punto, perros, y Pastores; ladridos, gritos, sigue, alcança. Viendose acosado el Lobo, dexo el Cordero, y gana el Monte”; por la noche los pastores deciden sacrificar una pieza del rebaño de su señor y comerla, el lobo lo sabe, llega y les dice: “Esta mañana conmigo tanto ruido por vn cordero, y ahora con tanta quietud os estais vosotros comiendo vn ternero?”²⁶. En ambos casos se usa el apólogo para ilustrar vicios morales relacionados con la justicia social: por un lado, la denuncia de los señores que explotan a sus vasallos en el apólogo del león y la zorra, y sobre la complicidad de los predicadores para con estos vicios en el del lobo y los pastores. No deja de resultar notable que cuestiones política o socialmente delicadas sean ilustradas con relatos que no guardan ningún compromiso con la verdad histórica; pareciera mesura, pudor o corrección política.

En cuanto a la fábula mitológica, los ejemplos del padre Juan recuperan de algún modo su sentido de relato inverosímil y cercano al mito, al que alude José Aragüés Aldaz, una “acepción de *fabula* en tanto relato inverosímil, opuesto a la historia y al argumento, según la distinción establecida por S. Isidoro (*Etymologiae*: I,44,5) [...]. De hecho, las fábulas esópicas son protagonizadas, en ocasiones, por dioses”²⁷. El uso que el predicador da a este tipo de fábulas podría resultar opuesto al universo conceptual en que aquellas tenían sentido literal, puesto que con ellas se intenta probar enseñanzas religiosas aunque no de muy grave envergadura; de hecho, la presencia de este tipo de ejemplos en los sermones del padre Juan marcha a contrapelo de los exhortos y preceptivas eclesiásticas que buscaban eliminar toda presencia pagana en la predicación; sin embargo, en una de las fábulas, con que ilustra el deber que tienen los hijos de socorrer a sus padres, el predicador pareciera otorgar crédito de verdad histórica al mito:

Aquellos dos prodigiosos hijos Anapia y Anfinomo, que baxando vn rio de fuego del monte Etna, cargando el vno à su padre, à su madre el otro, por mas que corren, los vienen alcanzando las llamas; pero à tanta piedad atonitas, dividiendose a dos alas de fuego, no tocandoles su voracidad, en vn cerco de luz, dexò à la posteridad eternizada à tanta maravilla la admiracion, y coronada assi de luzes la piedad²⁸.

Una particularidad de la inserción de fábulas mitológicas, como argumento de la idea moral o doctrinal del sermón, es la necesidad más acusada de vincular el precepto con la moraleja. Cuando el predicador ilustra alguna información con una historia religiosa, el tránsito del precepto al argumento y viceversa es fluido y coherente, no así cuando se introduce un elemento probatorio tan lejano a la causa como lejano a cosmogonía cristiana; si el relato ejemplar parte de mitologías antiguas pareciera ser preciosa explicitar los vínculos racionales que hacen su inserción pertinente y aceptable, y tales vínculos se encuentran por supuesto en la moraleja, lo que otorga a este tipo de inserción una suerte de independencia estructural o menor grado de fusión con el tema general del discurso. Por ejemplo, en una fábula que cuenta la competencia entre el viento y el sol por la efectividad en despojar a un caminante de su capa, en donde al fin resulta victoriosa

26 Segunda parte, plática XLVII. Del infame latrocinio de las vsuras, y los que cooperan a los hurtos, pp. 224-227.

27 *Deus Concionator*, p. 52, n. 20.

28 Segunda parte. Plática XXX. Del socorro con que deben acudir los hijos a sus padres necesitados, pp. 172-175.

la paciencia del sol frente al ímpetu del viento, el predicador se ve obligado a cerrar la inserción ejemplar explicando el sentido de su argumentación:

Que, no esta en lo furioso, no en lo violento la fuerça que llega hasta quitarle a vn hombre la capa? No; pues a quien digo yo esto? A vn marido, que en lo rústico del genio, pone en violentas furias su mando; o a vna muger, que en lo terco de vn natural voluntarioso, piensa con necias porfias atropellar lo justo de su sujecion? A vno, y a otro se lo dize con bien moral enseañança Plutarco, sea la muger, o sea el marido²⁹.

Verosímiles:

Es necesario aclarar aquí el sentido que estoy dando a la palabra verosímil: parto de su significado estrictamente retórico y referido al asunto o tema de los relatos probatorios, y no a un probable significado poético o composicional que lo haría casi sinónimo de “coherente”. Ese amplio sentido de la verosimilitud estaría referido al sistema de efectos de realidad que todo buen escritor articula; se trata de su significado aristotélico, expuesto en su *Arte poética*, donde la condición clave es la credibilidad textual, una verosimilitud dada por el texto mismo, por la coherencia y seguimiento de los postulados iniciales y el tipo de compromiso establecido con el receptor³⁰.

De mismo modo en que en esta clasificación se habla de fábula en el sentido corriente de relato con fin moral, y no en el aristotélico-composicional, así uso el término verosimilitud en un sentido ajeno al propuesto por el estagirita. Para efectos de esta clasificación trátase de un sentido recto que nace de la oposición fundamental verosímil-inverosímil, donde lo segundo no podría ser traducido como estructura poética increíble por mal compuesta, sino por ajena a la concepción física de realidad tanto del emisor como del receptor.

Este concepto de verosimilitud, digamos retórica, es el que usa Aragués Aldaz cuando, al referirse a los antecedentes evangélicos del uso de la parábola para ilustrar enseñanzas morales, dice “si la imaginación humana podía idear nuevas narraciones verosímiles y fabulosas, *exempla ficta* al fin, había de hacerlo para remediar una tarea en esencia divina, y aun aquí eran las parábolas de Cristo el referente más acabado de esa labor poética”³¹; donde la parábola resulta ser la narración verosímil y protagonizada por seres humanos: “La parábola bíblica de carácter narrativo [...] no se halla tan lejana desde el punto de vista temático-estructural de algunas narraciones incluidas en la obra de Esopo, en Puridad, ejemplos verosímiles protagonizados por seres humanos”³².

29 Segunda parte, plática VII. De la concordia, y paz que entre si deben conservar los casados, pp. 424-426.

30 Para Aristóteles lo verosímil es sinónimo de “necesario” y se aplica perfectamente a la fábula, aunque es bien sabido que su concepto de fábula no corresponde a la de un relato ilustrativo con probable carácter moral. Dice Aristóteles: “La fábula es un remedo de la acción, porque doy este nombre de fábula a la ordenación de los sucesos; y de costumbres a las modales, por donde calificamos a los sujetos empeñados en la acción; y de dictámenes a los dichos con que los interlocutores dan a entender algo, o bien declaran su pensamiento [...] Pero lo más principal de todo es la ordenación de los sucesos. Porque la tragedia es imitación”, y agrega: “Pero si se atiende a la naturaleza de la cosa, el término en la extensión será tanto más agradable cuanto fuere más largo, con tal que sea bien perceptible. Y para definirlo, hablando sin rodeos, la duración que verosímil o necesariamente se requiere según la serie continua de aventuras, para que la fortuna se trueque de feliz en desgraciada, o de infeliz en dichosa, ésa es la medida justa de la extensión de la fábula” (*Arte poética*, tr. de José Goya y Muniain, 1798; III, 2-3 y 6).

31 *Deus concionator*, p. 29.

32 *Deus concionator*, p. 52, n. 21.

Dentro de los ejemplos ficcionales, son mayoría los verosímiles – es decir los presentados como hechos ciertos (*res gesta*) aunque no lo sean (*ut gestae*) – y, dentro de estos, son más abundantes las parábolas. Resulta al menos curiosos que el predicador no considere que en rigor la parábola sea un ejemplo, sino sólo que puede servir como tal. En un sermón dedicado deturpar la vanidad del mundo, el padre Juan introduce el correspondiente relato probatorio de este modo: “Aora Christianos; antes de hallar el fin vltimo, que oy buscamos, pongo fin a esta Doctrina con vna parabola, que servira de exemplo”³³.

Por supuesto que las parábolas son imprecisas en cuanto a los elementos que, en un ejemplo histórico, darían pruebas de veracidad; esto es, no hay señalamiento alguno que permita ubicar el relato como probablemente sucedido en algún lugar o tiempo. De este modo, son comunes los inicios “en cierta ciudad”, “en algún lugar”, lo que viene a tono con la principal característica de estos relatos, su valor alegórico. Esta condición hace necesario explicitar (en mayor medida incluso que en las fábulas), un criterio interpretación ante el auditorio, de modo que en una parábola en la que un hombre poderoso estableció en su testamento una extrañísima cláusula en la que ordenaba que su fortuna fuese entregada en su totalidad al más necio de los hombres, por lo que los pobres albaceas, después de recorrer medio mundo buscando el paradigma de la necedad, lo encontraron en una ciudad incierta donde se ejecutaba por ley a la máxima autoridad cada año, y aun así cada año muchos gastaban fortunas intentando conseguir esa posición. Después del relato, el predicador debe apuntar: “Padre, me diran, donde sucedio esso? Saben donde? Aqui esta sucediendo oy, oy y esta sucediendo en todo el mundo. Aquel poderoso, que haze su testamento, es el mundo, que cada dia se va muriendo”³⁴.

Entre las parábolas del padre Juan es posible encontrar los tipos más fértiles de cuento tradicional que se encuentran en todo el sermionario, por lo demás bien conocidos y registrados en las investigaciones de la tradición oral, y bien registrados también en las compilaciones ejemplares que abundaban desde la Edad Media para uso de los predicadores, uno de cuyos mayores exponentes fue el *Speculum Exemplorum* de Juan Mayor³⁵. Por ejemplo, el célebre cuento del viejo, el niño y el jumento, donde el pobre viejo, por prestar oídos a las personas que los ven de camino, va cambiando de lugares a fin de seguir el juicio ajeno; el de la leche del rústico, quien anticipando las utilidades de un jarro de leche que llevaba en la cabeza, que vendería y con ello se haría rico, al saltar de felicidad anticipada logra tirar el jarro y con ello romper en pedazos sus vanas esperanzas; o el celebrísimo y de raíz oriental que trata del pago solicitado por un servidor a un dignatario, sólo consistente en ir llenando un tablero de ajedrez con granos de trigo, doblando la cantidad a cada cuadro; en la versión del padre Juan, se trata de la venta de un caballo, donde el propietario pone el precio en reales al comprador: “me aveis de pagar solo los clavos de las herraduras: con esta ley, que por el primer clavo me aveis de dar un real, vno solo; por el segundo dos, por el tercero quatro, y assi aveis de ir doblando

33 Platica XI. De la primera obligación del hombre, que es buscar su fin, pp. 30-32.

34 *Loc. cit.*

35 Impreso por vez primera en el siglo XV, pero de una utilidad tal que se justificó su reimpresión en el XVII, con *adendas* y reestructuraciones, bajo el nombre de *Magnum Speculum Exemplorum*, (exOfficina Baltazaris Belleri, Bruxella, 1633).

siempre el precio à cada clavo, hasta treinta y dos”; al final no es posible saber si el ignorante soldado que buscaba comprar el caballo pagó el precio, pues el predicador se apresura a explicar: “Esso es ir doblando los números solo en espacio de treinta y dos. Pues que suma saldra si se doblan desde vn Angel hasta millones de Angeles? Pues sobre toda essa suma, es suma la gracia de MARIA en su primer instante”³⁶.

El último tipo de relato ficcional, entre los verosímiles, presenta para mí en este momento algunas dudas en cuanto a su definición; se trata de un tipo de cuento verosímil, con personajes humanos y muy similar en todo a la parábola pero sin el marcado sentido alegórico de aquella, y con mayor cercanía, en cuanto a su configuración de tiempo y espacio, al tiempo y lugar en que el padre Juan predica. Son, como la anécdota frente a la historia, oscilantes entre la posible consideración como hecho sucedido o que podría suceder; sin embargo, he preferido usar el nombre que el propio predicador les da, el de “casos”, pues la anécdota acusa una intención historicista que éstos no tienen. Son relatos breves de corte realista, que narran hechos que podrían suceder en cualquiera de las ciudades o zonas rurales del virreinato, pero no hay intención alguna de asentar su verdad histórica; cuentan sucesos de muy diversa índole pero signados todos por la ligereza, el humor y la brevedad.

En muchos de estos relatos hay un marcado tono de desenfado frente a lo sobrenatural, que contrasta con el riguroso y temeroso tratamiento que da a lo mismo en los milagros y prodigios reputados como históricos. Aquí, en algunos casos se burla abiertamente de las supersticiones creando una base racional para la explicación de ciertas enseñanzas morales: en uno se burla de los que creen en las virtudes prodigiosas del agua, por más bendecida que haya sido, contando cómo una mujer que buscaba un remedio a tanto pleito con su marido recibe, como receta, llevar siempre en presencia del esposo un buche de agua en la boca; el remedio funciona y la crédula acude con el curandero en busca de más de esa agua prodigiosa, a lo que éste responde: “sabete, que essa agua no es otra, que agua de la tinaja; sino que, como teniendola en la boca te haze callar, y tu no le respondes, por esso tu marido se sosiega, y calla”³⁷. En otro se burla del uso supersticioso de los objetos religiosos, cuando un hombre, atribulado por los perros cada noche que regresaba a casa, acude a sus amigos en busca de consejo; uno de ellos le recomienda llevar siempre el Evangelio de San Juan. El pobre sigue el consejo pero los perros parecen no darse cuenta de su carga prodigiosa, por lo que acude ahora a reclamar a su amigo tan fallido consejo, a lo que éste responde: “señor mio, yo no dixé que el Evangelio de San Juan solo, sino junto con vna dozena de piedras, este es lindo remedio”³⁸.

A modo de conclusión es pertinente agregar que no todos los ejemplos ilustran virtudes consumadas o prueban que se siguen bienes temporales y eternos de practicarlas, algunos muestran el lado opuesto, es decir, ejemplifican el castigo al que no las busca; en otros ejemplos tampoco es directa la intención de proponer virtudes ejemplares, sino el camino del arrepentimiento de alguna culpa. Por ello sería posible reconocer también tres tipos de ejemplos en virtud de su método didáctico: unos parecen dirigirse a cristianos

36 Segunda parte, plática VII. De la adoración que debemos dár à los Santos, y muy especialmente a María Santísima, pp. 108-111.

37 Segunda parte, plática XXXV. Del amor, y respeto, que entre si se deben los casados, pp. 186-189.

38 Segunda parte, plática XI. De los muchos pecados, que se cometen por la vana observancia, pp. 120-122.

practicantes a fin de fortalecer en ellos las buenas costumbres y la práctica de los sacramentos, con la promesa de un premio temporal o eterno; en otros, por el contrario, se ilustra el castigo para quienes no siguen el camino señalado; y en otros, finalmente, se propone más bien una vía a la rectificación y el arrepentimiento. Entre los hagiográficos de este último tipo, que se refieren a religiosos que se arrepienten de algún pecado, resulta curiosa la presencia de dos en los que los pecados están relacionados con las letras y las artes, como si se incluyeran en sermones dirigidos a un público culto cuyas prácticas religiosas podrían verse afectadas por el cultivo del gusto estético; uno de ellos es muy sugerente, refiere un momento en la vida del “Doctor Máximo” San Jerónimo, narrado por él mismo en una de sus cartas a Eustoquio³⁹. después de su conversión, el santo había renunciado a su buena vida en Roma, había dejado todo para ir a hacer penitencia a Jerusalén, menos sus libros, que le seguían sirviendo de solaz pues “despues de largas vigiliass, en que con amargas lagrimas de mi corazon procuraba lavar mis passadas culpas, para aliviar algun rato, leyendo a Ciceron me divertia”, de ahí vino que “quando passaba a leer en las Divinas Escrituras, aquel estilo tan llano como verdadero, tan sincero como puro, me ponía tedio, me daba en rostro”. Estando en ello un tabardillo lo llevó casi a la muerte y, en un arrebató del espíritu, fue a hallarse delante del “Juez Soberano” quien le preguntó “Quien eres?” a lo que el penitente responde temblando “Señor yo soy Christiano. Mientes, me replico con vna voz terrible; mientes, que tu no eres Christiano, sino Ciceroniano”⁴⁰. La presencia de Cicerón en el plan formativo de la *Ratio studiorum* es, como se sabe, fuerte y bien conocida, de modo que cuánto no temería el propio padre Juan de ser él mismo considerado más Ciceroniano que Cristiano.

39 “Ep. 22. ad Eustoc.c.13”, dice el predicador.

40 Tratado I, platica IV. De la dignidad y obligaciones de el Christiano, pp. 9-12.

ESTUDIO COMPARADO SOBRE LOS ELEMENTOS DE REPETICIÓN EN LA LITERATURA ORAL (CASTELLANA Y BÚLGARA)

Dimitrinka Georgíeva Níkleva

Universidad de Granada
nikleva@yahoo.com

Resumen

En esta ponencia se hará una investigación sobre los elementos y figuras de repetición en la literatura oral. Por una parte se analizarán los recursos expresivos de repetición: paralelismo, bimetración, aliteración, paronomasia, similitud, epíteto, pleonismo, poliptoto, derivación, anáfora y epífora, polisíndeton, anadiplosis, enumeración. Por otra parte se investigará sobre el uso de fórmulas y tópicos en la literatura oral (en el romancero, en la cuentística, etc.).

En la literatura oral podemos incluir muchos géneros: desde las leyendas populares a las canciones, pasando por los cantos de fiesta o los cuentos infantiles. Los tres géneros mayores serían el romance, el cuento y la lírica. Junto a ellos existen los géneros menores: el refrán, los trabalenguas y las retahílas, la adivinanza, el chiste, el piropro, el pregón, el dicho popular, los apodos... Todos ellos son manifestaciones de la tradición oral, puesto que se transmiten de generación en generación sin el soporte de textos escritos.

‘Tradición’ no es simple transmisión, sino que implica reelaboración, recreación por el pueblo que le imprime su espíritu particular en la infinidad de variantes de cada canto. Según Menéndez Pidal, la poesía tradicional vive en variantes. Lo tradicional implica una repetición creadora en la que se imprime el carácter personal del recreador.

Menéndez Pidal señala como esenciales tres recursos estilísticos del romancero, que son igualmente válidos para toda la lírica popular: la repetición (sintáctica, textual o fónica), la antítesis y la enumeración.

En esta ponencia estudiaremos los elementos y figuras de repetición en la literatura oral, limitando el campo de estudio a la lírica popular y al romancero. Podremos observar

en los ejemplos aducidos que abundan los recursos expresivos de repetición: paralelismo, bimetración, aliteración, paronomasia, similitud, pleonismo, poliptoto, derivación, anáfora y epífora, polisíndeton, anadiplosis, enumeración.

Como tema principal de este artículo, vamos a resaltar el uso de algunos tópicos y fórmulas en la lírica popular y el romancero, comparando y contrastando las tradiciones castellana y búlgara.

Rasgo propio de la literatura oral es el uso del formulismo y de los tópicos. Tópicos son algunos números como 3, 7, 2, 30, 100, 300, que se repiten una y otra vez, sobre todo los tres primeros. En la literatura búlgara predominan: 3, 9, 10, 7.

Otros tópicos y fórmulas que se repiten son: “la mañana de San Juan”, “el buen rey”, “a la mitad del camino”, “Allí habló... bien oiréis lo que decía”...

Veamos sólo algunos ejemplos de la fórmula “la mañana de San Juan”:

*Mañanica era, mañana
de San Juan decía en fin¹, [...]*

*Que no cogeré yo verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van².*

*Mañana de San Juan, mozas;
vámonos a coger rosas³.*

En el romance que empieza por “De Francia salió la niña” observamos una fórmula muy extendida:

*Allí habló la doncella,
bien oiréis lo que decía: [...]*

Y a continuación, en el mismo romance:

*Allí habló el caballero,
bien oiréis lo que decía⁴: [...]*

En la literatura búlgara la fórmula correspondiente sería: *вели и говори⁵* (‘con aplomo le dice’).

También son repetitivos los siguientes temas y tópicos: la vuelta del marido, esposa desgraciada, incestos, cautivos y presos, adulterio, burlas, mujeres seductoras, malmonjada (el tema de la monja contra su voluntad), religiosos, etc. Abundan los temas de: el color moreno; la madre como confidente y consejera (es otro tema de gran continuidad tradicional; lo encontramos tanto en las jarchas, como en la lírica galaico-portuguesa y castellana, en los cantares modernos, etc.); los ojos negros (son los preferidos por los poetas).

1 Juan de Linares, *Flor de enamorados*, 1573. Cantar de primavera y sanjuanada. En Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 207.

2 *Romancerillos de Pisa*, núm. 89. En Frenk Alatorre, 1989, p. 135.

3 Correas, *Vocab.*, pág. 459. En Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 93. También en: Aparicio, fol. 2 (en Frenk Alatorre, 1989, p. 197); en *Romancero general*, núm. 1011 (en Frenk Alatorre, 1989, p. 198); en B.N.M., ms.3890, fol. 14 (en Frenk Alatorre, 1989, p. 198). En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 250-251.

4 Rodrigo de Reinosa, *Comiença un razonamiento por coplas*, pliego suelto, Gallardo, t. IV, 1408. En el *Cancionero de romances*, Amberes, s.a., fol. 259, y de 1550, fol. 274, con variantes (M. Pelayo, *Antolog.*, t. VIII, pág. 272). Cfr. Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 185.

5 Arnaudov. Tomo I. pp. 500, 520, 531, 594, etc.

Puesto que tenemos que delimitar el campo de estudio, debido al espacio que se nos concede, vamos a fijarnos en el tratamiento que se da a la belleza femenina en ambas literaturas. Observamos que en la castellana se repite el tema del color (moreno o blanco), los ojos, el pelo, etc.

Como ya hemos señalado, el color moreno es un tema de gran difusión, recreado por toda la poesía popular peninsular.

*Yo me soy morenica,
yo me soy la morena.
Lo moreno bien mirado
fue la culpa del pecado,
que en mí nunca fue hallado
ni jamás se hallará⁶. [...]*

*Blanca sois, señora mía,
más que el rayo del sol⁷.*

El color moreno tiene también su presencia en los cantares sefardíes.

*Morenica a mí me llaman,
yo blanca nació;
el sol del enverano
me hizo a mí así.*

*Morenica y graciosa
y mavromatianí.*

Los últimos dos versos se repiten a modo de estribillo después de cada estrofa. Observen también que *mavromatianí* proviene del griego y significa ‘de ojos negros’.

Existen numerosas variantes de:

*Aunque soy morena,
blanca yo nació:
guardando el ganado
la color perdi⁸.*

En todas estas variantes se puede comprobar que no eran tan buscadas las morenas como las rubias.

*Morenica me llaman, madre,
desde el día que yo nació;
al galán que me ronda la puerta
rubia y blanca le pareci⁹.*

El color moreno, los ojos morenos, la piel blanca y los cabellos negros son tópicos repetidísimos en la lírica popular y en el romancero¹⁰.

6 *Cancionero de Uppsala*, núm. 44.

7 *Cancionero de romances*, 1550, fol. 288.

8 B.N.M., ms. 3915, fol. 320; en Frenk Alatorre, 1989, p. 246. Véase también: Orozco, *Cancionero*, pág. 320; en Frenk Alatorre, 1989, p. 121; En Lope de Vega, *El gran duque de Moscovia*, II; en Frenk Alatorre, 1989, p. 122. En Juan Vázquez, *Recopilación*, I, 8, en Frenk Alatorre, 1989, p. 123. Y en Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 188. En Conzalo Correas, *Arte grande*, pág. 281, en Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 222.

9 Con glosa, *Rev. Hisp.*, t. XXIX (1913), pág. 185). En Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 258.

10 *Rev. Hisp.*, t. VIII (1901), pág. 321. *Canc. Barbieri*, núm. 120, en Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 181. *Tonos castellanos*, ms. Biblioteca de Medinaceli, en Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 282. Baptista Montidea, *Cancionero llamado Villette de amor*, en Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 192.

En el siguiente cantar de amores, que es otro villancico con coplas, del siglo XVI, vemos el t3pico de los cabellos y su comparaci3n tan repetida con el oro. Por otra parte, la expresi3n “de oro fino” es una f3rmula bastante extendida. V3ase Narv3ez, n3ms. 40-45 (en Frenk Alatorre, 1989, p. 148): “cinta dorada”; “cinta de oro fino” y “cinta de oro claro”. En la literatura b3lgara la comparaci3n con el oro tambi3n es muy com3n.

En otros cancioneros encontramos:

*Non son de oro mis cabellos,
mas el oro fino es dellos*¹¹.

Una f3rmula muy parecida encontramos en el siguiente villancico con coplas:

*No quieren ser de oro, no,
señora, vuestros cabellos;
antes el oro sale dellos*¹². [...]

Veamos un romance, que contiene un retrato de la belleza femenina:

[...]

*Yo me amaba una señoira,
que en el mundo no hay su par:
Las facciones que ella tiene
yo vos las quiero contar:
tal tenía la su cara
como rosa en el rosal,
las cejas puestas con arco,
color de un fino contray,
los sus ojos tenía garzos,
parecen de un gavilán,
la nariz afileadica
como hecha de metal,
los labios de la su boca
como un fino coral,
los dientes tiene muy blancos,
menudos como la sal,
parece la su garganta
cuello de garza real,
los pechos tenía tales
que es maravilla mirar*¹³; [...]

En las siguientes coplas podemos ver, adem3s de lo que se apreciaba en el aspecto de la mujer, tambi3n lo que se consideraba defectos. Entre los recursos expresivos utilizados, predomina un recurso de repetic3n: la an3fora (la repetic3n de *salvo* al principio de los versos).

*Óyeme tu retrato,
niña Isabela,
salvo que es justo,*

11 *Cancionero de Evora*, Lisboa, 1875, núm. 32, en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 373.

12 *Canc. llamado Danza de galanes*, Barcelona, 1625, en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 305.

13 Pliego suelto de la Biblioteca de Praga; en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 187.

*salvo que es propio,
salvo que es feo,
salvo que hiela.*

*Linda mata de pelo,
peina tu mano,
salvo que es corto
salvo que es poco
salvo que es cano.*

*Con la luz de tus ojos
a todos pierdes,
salvo ser chicos,
salvo ser bizcos,
salvo ser verdes.*

*La nariz en cristales
hoy se dilata,
salvo ser gorda,
salvo ser tuerta,
salvo ser chata.*

*Lo mejor con tu boca
nunca se mide,
salvo ser grande,
salvo ser belfa,
salvo que pide.*

*Que tu pie es muy hermoso
nadie lo duda,
salvo ser largo,
salvo ser tuerto,
salvo que suda¹⁴. [...]*

No se puede prescindir de la alusión a los ojos (*lindos, negros, morenos, bellos, divinos, garridos*, etc.). La comparación de los ojos con saetas es común en las literaturas castellana y búlgara¹⁵.

*Ojos garzos ha la niña:
¿quién se los namoraría?*

Es un pareado octosílabo, glosado en el siglo XVI, pliego suelto, *Coplas de cómo una dama ruega a un negro*... Lo veremos desarrollado en otras variantes. Los ojos

14 Ms. 3884 Bibl. Nac. Con variantes en *Floresta de varia poesía*, 2ª parte, en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 99-100.

15 Véase Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 332-333.

azules y los verdes fueron siempre muy estimados en España: simbolizan el cielo y el mar y la esperanza¹⁶.

La boca se suele comparar con la miel¹⁷. Además, los labios pueden ser “labios de clavel” o “claveles finos” o labios de miel, como ya hemos señalado¹⁸.

A veces, la descripción se detiene en los “pechos hermosos” de la mujer¹⁹.

“Las teticas blancas” de una monja son el tema principal de otras poesías²⁰.

El cabello es un elemento esencial de la belleza femenina. La mujer es consciente de ello y lo cuida y utiliza para seducir²¹.

*Peinarme quiero yo, madre,
porque sé
que a mis amores veré.*

En otra poesía:

*La novia destrenza el pelo,
y se desmaya el caballero²².*

En los cantares de amor los meses preferidos son mayo y abril. Son los meses de los enamorados.

*Que por mayo era, por mayo,
cuando los grandes calores,
cuando los enamorados
van a servir a sus amores, [...]
(Cancionero general).*

Este romance, de tantas variantes, es muy viejo. Es un cantar de la fiesta de mayo o primavera, que hasta el siglo XIX se festejó con la tradicional *Maya*²³.

Son muchos los romances con el mismo inicio “Por mayo era, por mayo”²⁴.

A continuación presentamos dos poesías de la lírica popular búlgara en traducción inédita de Nadia Eremíeva a la que agradecemos cálidamente su permiso de incluirlas aquí. Son un ejemplo que sintetiza tópicos y fórmulas.

Девојко мари хубава,	Doncella, mía, belida,
девојко мари гиздава,	doncella, mía, adornada,
кога ми тръгнеш за вода	cuando salgas por agua

16 En Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 94.

17 Correas, *Vocabulario*, pág. 164a; en Frenk Alatorre, 1989, p. 114.

18 Véase *Poesías de diversos*, ms. 3700, Bibl. Nac., en poesías de Góngora. En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 99-100.

19 En Frenk Alatorre, 1989, p. 115: Timoneda, *Sarao*, fol. 37.

20 En Frenk Alatorre, 1989, p. 116. Sánchez de Badajoz, *Farsa del juego de cañas*, t. II, pág. 278. Del siglo XV. En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, pp. 195-196. Otra variante en el *Cancionero de Uppsala*, año 1556, pág. 5, en Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 196.

21 Frenk Alatorre, 1989, pp. 120-121; el ejemplo es de *Chistes hechos por diversos autores*, pág. 28.

22 En Alvar, *Cantos de boda*, pág. 226 (en Frenk Alatorre, 1989, p. 255). Véase además: Sebastián de Orozco, *Cancionero*, 1874, pág. 63, en Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 99. “Niña de rubios cabellos” en *Canc. Barbieri*, núm. 103. Cantar del siglo XV, en Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 184. Juan Vásquez, *Recopilación*, II, 38, en Frenk Alatorre, 1989, p. 120.

23 En Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 220.

24 *Cancionero general* de 1511, en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 217. El *Cancionero Barbieri*, número 69. En el *Cancionero de Costantina*, 2, se da con una ligera variación: “Por el mes era de mayo”; cfr. Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 216-217. La misma se repite en una silva en *Cancionero de romances*, 1550; cfr. Cejador y Frauca, 1987, tomo II, pp. 214-215.

със чифт ми бели хъркоми,
ситно преметай нѳгине,
да гледам дор се нагледам
на твое ситно ходене,
на твое мирно гледане,
че мислим да те откраднем
във тази гора зелена,
при тази чешма студена,
под тази сенкя дебела

Девинско²⁵

У Недини слънце грее,
върбо ле, върбо, върбице!
То не било ясно слънце,
на ми било сама Неда:
с черни очи еленови,
с дълги клепки босилкови
с бели зъби бисерови
с тънка снага самодивска. [...]

Копривщица²⁶

con tus blancos calderos,
marca tus cortos pasitos
para mirar hasta hartarme
tus menudos andares
tus calmados mirares
que raptarte he decidido
en este verde soto,
en esta fuente fría,
so esta sombra espesa.

Donde está Neda sol alumbra,
¡salguero, salguero, salegar!
No ha sido el claro sol,
sino ha sido sola Neda,
con sus ojos negros de cierva,
con largos párpados de albahaca,
con dientes blancos perlados
y talle grácil de ninfa.

Las fórmulas para describir la belleza de la mujer son parecidas en las dos literaturas que comparamos. En la literatura búlgara la mujer guapa brilla más que el sol, como acabamos de ver en la última poesía traducida. El mecanismo de la comparación es parecido en la literatura castellana:

*¡Ay, cuán linda que eres, Alba,
más linda que no la flor²⁷!*

Y en este otro ejemplo:

*Esta es blanca como el sol,
que la nieve no. [...]*

*con quien es la nieve negra
y del almendro la flor²⁸.*

De la lírica popular búlgara hemos escogido los cantares de amor para estudiar el tema que nos interesa. Los temas abarcan cualquier momento de lo vivido y lo pensado por los jóvenes. Tenemos que señalar que la creación de esta lírica se debe fundamentalmente a las mujeres, un rasgo común con la literatura castellana.

Se repiten con frecuencia algunos motivos en la descripción de la belleza femenina. En ellos podemos observar la idealización y el uso común de hipérbolos, que aunque no se consideren en serio, ejercen una fuerte sugestión.

Los ojos se suelen comparar con las estrellas brillantes (*ясни звезди*); las cejas, ‘cinta trenzada, cordón trenzado’ (*плетен гайтан*). La piel es blanca, los ojos son negros. Otra fórmula es ‘andar menudo’ (*ходи ситно*). La mujer guapa, además, es alta y delgada

25 Arnaudov, p. 433.

26 Arnaudov, p. 604.

27 Juan de Linares, *Flor de enamorados*, y Timoneda, *Rosa de amores*, según M. Pelayo y Wolf. Es del siglo XV, originariamente mucho más antiguo, en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, pp. 178-179.

28 Francisco de Rojas Zorrilla, *Del rey abajo*. En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 147.

(un rasgo que no se da en el folclore español). Se le suele comparar con el álamo: *тънка топола* ‘álamo grácil’. En la literatura castellana, las alusiones al cuerpo son poquíssimas: “cuerpo garrido”.

Un rasgo distintivo entre las dos literaturas que comparamos, es que en el tema de la belleza femenina, en la literatura búlgara se valoran las aptitudes comunicativas (“като дума бисер ниже” ‘al hablar engarza perlas’) y su arte para cantar.

Este tipo de retrato se repite en infinidad de variantes.

En la lírica popular búlgara abundan las siguientes fórmulas:

вели и говори	con aplomo le dice (con firmeza le dice; habla solícitamente)
поле широко	campo abierto
златни порти	puertas de oro
равни двори, равни дворове	patios llanos, jardines llanos
студен кладенец	fuelle fría (fontana fría)
руйно вино	vino granado, encarnado
тихо говори	habla en voz baja
отдолу идеше	de abajo venía; subía la cuesta
на пътя, на кръстопътя	en el camino, en la encrucijada (en el cruce)
цвят цветила, род родила	flor florida, prole (linaje) engendrada
вакъл овчар или вакло ягне	pastor apuesto; cordero escogido
снага тънка, висока	talle esbelto, alto
бело платно белат	blanca tela blanquean
платно белеше	tela blanqueaba (lavaba)
ходи “ситно”	andar menudo
вран кон	caballo (potro) negro
първо либе	primer amor, amor primerizo
тънка топола	álamo grácil [refiriéndose a una mujer]
люто заклина	amargo maldice

Volviendo a los tópicos en la literatura castellana, deberíamos mencionar “el mal de amor” y “mal herido” como unos de los más difundidos²⁹.

*Mal ferida va la garza
enamorada*³⁰, [...]

En la literatura castellana el amor mata o hiere. En la búlgara, abrasa. Recordemos la palabra *изгора* que significa ‘amado, querido’ (muy usada en el folclore) y es derivada del verbo ‘abrasarse, quemarse’. Sin embargo, en la castellana también se usa (aunque menos) la comparación del amor con el fuego:

*Ojos, por quien yo suspiro
abrasado en vivo fuego:
si os miro, me dejáis ciego,*

29 *Cancionero del siglo XVII*, ms. 3168, Bibl. Nac., cfr. Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 141.

30 En Gil Vicente, *Auto de Inês Pereira*, pág. 157, cfr. Frenk Alatorre, 1989, p. 153. Véase también Gil Vicente, fol. 104, en Frenk Alatorre, 1989, p. 153.

y estoy ciego, si no os miro³¹.

La fórmula “para en uno son los dos” correspondería en búlgaro a: “...са си лика-прилика”. Los ejemplos son numerosos en ambas literaturas.

*Para en uno son los dos:
vivan, y guárdelos Dios³².*

*Menga y Antón
para en uno son³³.*

Marquemos algunas coincidencias entre ambas literaturas.

Una fórmula repetida es la de la fuente fría, muy común en las jarchas y las cantigas de amigo. “Agua clara” y “agua viva” son otras fórmulas difundidas³⁴.

La madre es confidente en ambas literaturas. Recordemos los villancicos que dicen:

*Aquel caballero, madre, [...]
Aquel pastorcito, madre, [...]
Aquellas sierras, madre³⁵, [...]*

El color negro simboliza la desgracia en ambas literaturas.

*Desde el día negro
que le conocí³⁶.*

*Casó María con Pedro:
casamiento negro³⁷.*

La *tierra ajena* es un tópico en la literatura castellana que tiene su correspondencia con el “gurbet” en la literatura búlgara.

*A tierras ajenas,
¿quién me trajo a ellas³⁸?*

*¡Ay de mí, que en tierra ajena,
me veo sin alegría!
¡cuándo me veré en la mía³⁹! [...]*

31 *Cancionero del siglo XVII*, ms. 3168 Bibl. Nac., en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, p. 93-94. Compare también *en fuego de amor me quemo*, de *Canc. Barbieri*, núm. 141 (del siglo XV), en Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 142. “Se abrasa y muere” en: *Obras de diversos*, 1582, ms. 3924. Bibl. Nac., en Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 184. La idea de abrasarse la encontramos también en Correas, *Vocab.*, pág. 146; en Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 245 y p. 248 (*Baile de Leganitos*).

32 Lope de Vega, *apud* BRAE, 3, pág. 556, en Frenk Alatorre, 1989, p. 556. Arnaudov, tomo I. En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 207-208. Esta poesía, además, es un buen ejemplo de los cánones de la belleza masculina y femenina.

33 Correas, *Vocab.*, pág. 460. En Cejador y Frauca, 1987, tomo I.

34 Cejador y Frauca, 1987, tomo II, pp. 202-203. Pero Meogo; Nunes, 415, en Frenk Alatorre, 1989, pp. 43-44. Larrea, pág. 85, en Frenk Alatorre, 1989, p. 254.

35 En Cejador y Frauca, 1987, tomo II.

36 Correas, *Vocab.*, pág. 326. De malmaridada. En Cejador y Frauca, 1987, tomo I, p. 116.

37 *Cancionero musical de Palacio*, 362; en Frenk Alatorre, 1989, p. 177. Véase también *Cancionero de Evora*, Lisboa, 1875, núm. 23.

38 *Cancionero de Uppsala*, año 1556, núm. 22. Cantar de ausencia, del siglo XVI o más viejo. En Julio Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 83.

39 En Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*, III; En Frenk Alatorre, 1989, p. 157. En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 245.

Otra fórmula de larga tradición es *que de noche le mataron*⁴⁰.

Es repetitivo el tópico de “nacer con mala estrella”. Observen el parecido temático, léxico (incluso, formulario), expresivo entre *Flor de enamorados*, fol. 63; en Frenk Alatorre, 1989, p. 160 y Alvar, *Endechas*, pág. 115 (en Frenk Alatorre, 1989, p. 258).

A partir del siglo XIII, la lírica popular castellana tuvo una clara influencia de los ideales cortesés⁴¹. Es un fenómeno que no se produjo en la literatura búlgara.

*A vos amo y a vos quiero
y a vos sirvo y serviré:
aunque siempre por vos muero,
por vuestro me nombraré*⁴².

*Yo siempre sirviendo
tú siempre olvidando*⁴³, [...]

Entre todos los recursos de repetición que hemos venido observando, se da también la repetición léxica, como en el siguiente ejemplo:

*¡Ay, que no hay amor sin ay!
¡ay que su ay tanto me duele,
que muero por ver si hay
algún ay que mi ay encele
que el dolor no lo revele*⁴⁴!

Obsérvese también la homofonía entre la interjección *ay* y el verbo *hay*.

La interjección *ay* tiene un uso muy divulgado, ya que también existe el baile del *Ay ay ay*⁴⁵.

Nos parece conveniente resaltar un recurso de repetición fónica. Se trata del que observamos en la siguiente seguidilla. Lo añadido al tercer verso se llamó *eco*.

<i>Como somos niñas</i>	<i>No se halla dueño</i>
<i>somos traviesas</i>	<i>deste cautivo,</i>
<i>y por eso nos guardan</i>	<i>sino una fregata</i>
<i>(¡ardan!)</i>	<i>(gata)</i>
<i>todas las dueñas.</i>	<i>que dijo mío</i> ⁴⁶ . [...]

El uso de onomatopeyas es otro recurso de repetición fónica; aporta ritmo y musicalidad⁴⁷.

Al principio de este artículo hemos señalado los recursos expresivos de repetición. Sin duda alguna, el recurso más utilizado es el paralelismo. Se trata de una clase de

40 Canc. Barbieri, núm. 251, del siglo XV. Cancionero d’Herberay.

41 *Cancionero d’Herberay*, siglo XV. En Cejador y Frauca, tomo II, p. 81.

42 *Cancionero de Uppsala*, año 1556, núm. 3. En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, pp. 125-126.

43 *Canc. Costantina*, núm. 145. En Cejador y Frauca, 1987, tomo III, p. 86.

44 *Villancicos*, Real Capilla, 1696; el baile del *Ay ay ay* y *Villancicos*, Sevilla, 1720. En Julio Cejador y Frauca, 1987, tomo III, pp. 90-91.

45 *Villancicos*, Real Capilla, 1696; el baile del *Ay ay ay* y *Villancicos*, Sevilla, 1720. En Julio Cejador y Frauca, 1987, tomo III, pp. 90-91.

46 El ejemplo es de comienzos del XVII, Conzalo Correas, *Arte grande*, pág. 270. (En Cejador y Frauca, 1987, tomo II, pp. 40-42).

47 *Villancicos, Descalzas Reales*, Madrid, 1961, en Cejador y Frauca, 1987, tomo II, pp. 146-147: cada estrofa termina con una onomatopeya repetida: *chas, chas, chas; tan, tan, tan; cras, cras, cras; pan, pan, pan; tras, tras, tras; plan, plan, plan*. *Cancionero musical de Palacio*, 359, en Frenk Alatorre, 1989, p. 149.

repetición variada de todo el verso o de parte de él; dos períodos presentan la misma estructura sintáctica. Otra clase de repetición es el estribillo. Recordemos que la composición misma del villancico (cabeza, pies, mudanza y vuelta) está basada en la repetición. Una tercera clase sería la repetición de palabras idénticas o sinónimas.

Hemos procurado dar ejemplos variados de la lírica popular de la Edad Media (jarchas, cantigas de amigo y cantos sefardíes) y del Renacimiento. Por supuesto, no podíamos prescindir del Romancero. De la lírica popular búlgara, hemos analizado sólo las fórmulas y tópicos en los cantares de amor, resaltando las diferencias y similitudes con la literatura oral castellana.

BIBLIOGRAFÍA

- Арнаудов, Михаил: *Вековно наследство. Българско народно поетическо творчество*. Отбор и характеристика от Михаил Арнаудов. Първи том. Наука и изкуство. София. 1976.
- Cejador y Frauca, Julio: *La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Recogida y estudiada por D. Julio Cejador y Frauca. Tomo I. Editorial Arco/Libros, S.A., 1987. Madrid.
- La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Recogida y estudiada por D. Julio Cejador y Frauca. Tomo II. Editorial Arco/Libros, S.A., 1987. Madrid.
- La verdadera poesía castellana. Floresta de la antigua lírica popular*. Recogida y estudiada por D. Julio Cejador y Frauca. Tomo III. Editorial Arco/Libros, S.A., 1987. Madrid.
- Frenk Alatorre, Margit (edición): *Lírica española de tipo popular*. Editorial Cátedra. 1989. Madrid.
- Колева, Ваня: *Топоси на изображение*. <http://liternet.bg/publish/vkoleva/estética/1.htm>.
- Menéndez Pidal: “La primitiva poesía lírica española”, en *Estudios literarios*, Madrid, Atenea, 1920, pp. 340-341.

VOZ VIVA DE LA LITERATURA EN LAS ONDAS – MAX AUB, *CUENTOS MEXICANOS*

Cecilia García Antón

C.S.I.C. Madrid (España)
canton@filol.csic.es

Resumen

Max Aub (París, 1903 – Ciudad de México, 1972). Escritor español exiliado en México, es el creador de Voz Viva. A su pluma debemos el guión de la película Distinto amanecer de Julio Bracho, que obtuvo el Gran Premio de Cinematografía francesa. Entre su cuantiosa obra destacan Morir por cerrar los ojos (teatro), Visiones y subversiones (poesía), El laberinto mágico y Cuentos mexicanos (prosa).

La mayoría de los cuentos mexicanos suceden después de la Revolución y giran en torno a dos ejes: uno histórico y otro ficticio. El contexto de las narraciones establece el vínculo intelectual de Aub con la literatura mexicana y sus autores; la historia y la ideología de las élites culturales del momento.

Destacaremos “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco” (1960), una narración que reproduce el entorno literario que el escritor experimenta en la ciudad de México, después de su llegada al puerto de Veracruz en 1942. En el café París convivió con importantes escritores mexicanos y otros exiliados. En el marco de esas tertulias se desarrolla ese cuento, mezcla de realidad histórica, leyenda urbana y relato fantástico; Max Aub elige como protagonista al “mesero”, un personaje episódico, al que se le imponen unos modelos arquetípicos delineados por la tradición oral. La prensa mexicana podía informar con detalle sobre el crimen pasional de la noche anterior... Pero si el lector buscaba la verdad informativa y la opinión desinteresada sobre la realidad nacional, tenía que acudir a una prensa no escrita: la del chisme, la conseja y el rumor. Por un instante a ese ser esquemático le anima una chispa de vida, vive porque actúa, y el resorte será una frase que escucha día tras día en el café: “Cuando caiga Franco...”

De 1961 a 1966 Max Aub fue director del Servicio Coordinado de Radio Televisión y Grabación de la UNAM. Podremos escuchar la grabación de este cuento en la voz del autor. Desde Voz Viva los relatos dejan de ser sólo palabras, en nuestra imaginación, la historia, los personajes, los lugares y las anécdotas cobran vida.

La generación de Max Aub (París, 1903 – Ciudad de México, 1972), que sólo había alcanzado a manifestarse en su fase juvenil, fue sorprendida ahí por la guerra civil española y quedó en suspenso, cortada.

Exiliado como tantos otros, esperaba desde la otra orilla del océano lo mismo que esperaban en la Península millones de españoles: la caída de la sucursal que el eje Berlín-Roma tenía instalada en Madrid; lo mismo que, con temerosa expectativa, aguardaban también los partidarios y beneficiarios de ese régimen.

Unos y otros, los españoles de ambos bandos estábamos engañados en nuestros cálculos, comenta Francisco Ayala: “Podían ser éstos correctos, e irreprochables los razonamientos en que se fundaban; pero ¿a qué confundir lógica e historia, que son dos asignaturas tan distintas? Después de aniquilar a Mussolini y a Hitler, las democracias tendieron amorosa mano en cambio a su tierno retoño, que se tambaleaba; no fuera, ¡por Dios!, a caerse”¹. En vista de lo cual, la esperanza se desvanecía.

Esa atmósfera de paréntesis y espera entre los exiliados, es la que se encuentra Max Aub a su llegada en 1942 a Veracruz (México). Allí el cine le ofreció sustento, como adaptador y profesor, durante 10 años. Sustituyó a Rodolfo Usigli, por algún tiempo, en la Universidad.

En 1957, gracias a Henrique González Casanova, al doctor Efrén C. del Pozo y al rector Nabor Carrillo se llevó a cabo su idea de fundar *Voz Viva de México*, pasando a ser vocal ejecutivo de la televisión universitaria. Con el rector Ignacio Chávez fue, durante 6 años, director de Radio Universidad.

Max Aub compartía el ideario del Gobierno de la Nación Mexicana sobre la radio y la televisión, a quienes se pedía ser colaboradores de inapreciable valor en la función social de educar, siempre bajo el principio inquebrantable de los gobiernos de la Revolución Mexicana: respetar el derecho de los hombres para que expresen sin coacción sus ideas.

En el ángulo internacional, el Presidente de la República, López Mateos, en un discurso pronunciado en 1959 ante la Asociación Interamericana de Radiodifusión, afirmaba: “El mundo y con él nuestro continente, está urgido de que renazca la confianza y el sentimiento de solidaridad universal, único camino hacia la paz perdurable. Y una vía decisiva, que la radiodifusión puede mantener siempre abierta, es la de los intercambios culturales, que facilitan nuestro mutuo conocimiento...”².

En la serie de grabaciones “Voz viva de México” Max Aub reúne un gran número de textos en la voz de sus autores (Alfonso Reyes, León Felipe, Octavio Paz, Sergio Pitrol, Pedro Garfías, etc.) con el fin de conservar voz e ideas de quienes representan en México el sentido más valioso de la literatura, la filosofía, la política y la ciencia.

No podía faltar la voz de Max Aub, que hace el N° 39 de dichas grabaciones, con el relato *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, publicado en 1960. Pertenece a la época en que Max Aub escribe el cuerpo principal de sus cuentos mexicanos, que constituyen una demostración brillante de cómo el autor asimiló su segunda patria.

1 FRANCISCO AYALA, *Narrativa completa*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, pág. 581.

2 ADOLFO LÓPEZ MATEOS, *La Radio y la Televisión al servicio de la Paz*, Documentos para la Historia de un Gobierno, 69, México D.F., Editorial La Justicia, 1961.

Para los artistas de la palabra, “Voz viva de México” era una experiencia fascinante que se abría ante sus ojos, con una ventaja adquirida de antemano: el idioma, la comunidad de idioma. Aquí los exiliados podrían reanudar su obra literaria al amparo de la libertad y establecer directamente el diálogo con un pueblo al que se sentían unidos por tantos motivos entrañables.

Entre 1957 y 1964 Max Aub publica sus cuentos de tema mexicano y a través de este género breve, interpreta y recrea el medio ambiente del México rural y urbano que antecede y prosigue a la Revolución Mexicana de 1910.

Cortázar define al autor de cuentos como un hombre que de pronto, rodeado de la inmensa algarabía del mundo, comprometido en mayor o menor grado con la realidad histórica que lo contiene, escoge un determinado tema y hace con él un cuento.

A veces el autor escoge, y otras veces siente como si el tema se le impusiera irresistiblemente, lo empuja a escribirlo.

Creo que esto le sucedió a Max Aub con su cuento “La verdadera historia de la muerte de Franco”³. En él, bajo el prisma de la ironía y el sentido del humor amargo y decepcionado, Aub nos deja una visión crítica del modo de vida de los refugiados en México. Ha partido de la veta del realismo crítico, pero la coyuntura histórica ha producido una nueva toma de conciencia en el escritor: la lleva al “realismo histórico”.

A despecho de su humor, a veces ácido, no se instala en la postura cómoda del crítico por definición, ha tomado partido. No lo oculta; ha tomado el partido de la dignidad de la persona humana, llegando a él a través de una toma de conciencia de la realidad histórica.

El cuento desarrolla la historia de un mesero (camarero) de un café de México, Ignacio Jurado Martínez, quien harto de oír a los republicanos españoles discutir vociferando sobre el pasado, decide viajar a España y atentar contra Franco, pensando que una vez desaparecido el dictador, los refugiados volverían a España y la tranquilidad y el sosiego al café. De modo que viaja a España y atenta con éxito contra Franco, el día del desfile de la victoria. Después se va de vacaciones para así dar tiempo a que los exiliados regresen. Sin embargo, al volver, se encuentra no sólo con que no se han ido, sino que se les han sumado nuevos refugiados, éstos franquistas, que también se reúnen a vociferar en el café, lo que hace que Ignacio Jurado decida abandonar definitivamente su trabajo. El relato es una crítica contra aquellos que no supieron abrirse a las nuevas realidades del exilio y vivían anclados en el pasado, con sus desavenencias intactas, con sus partidismos estériles, con sus voces destempladas y sus costumbres inalterables.

De acuerdo con Julio Cortázar al definir los elementos sustanciales del buen cuento literario⁴, “quizá el rasgo diferencial más penetrante [del cuento] sea la tensión interna de la trama narrativa”.

3 MAX AUB, *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco, Voz viva de México*, México D.F., UNAM, 2003. (Esta es la edición que seguimos). Otras ediciones: Con estudio de Eugenia Meyer, Segorbe, Fundación Max Aub y Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, 2001. En *Obras Completas. Relatos II. Los relatos de El laberinto mágico*. Vol. IV-B. Dr. Joan Oleza Simó. Editores, crítica, estudio introductorio y notas: Lluís Llorens y Javier Lluch. Valencia, Biblioteca Valenciana, Generalitat Valenciana e Instituto Alfons El Magnànim, 2006.

4 JULIO CORTÁZAR, «Del cuento breve y sus alrededores», en *Último Round*, México, Siglo XXI, 1969, pág. 109.

En el cuento de Aub descubrimos un tema «significativo» desarrollado con intensidad y tensión, características indispensables para recordar un buen cuento literario íntegramente. Se recuerdan porque son aglutinantes de una realidad infinitamente más vasta que la de su mera anécdota, y por eso ha influido en nosotros con una fuerza que no haría sospechar la modestia de su contenido aparente, la brevedad de su texto.

La sentencia colectiva “cuando caiga Franco” acompañada y solemnizada por un dedo índice enérgicamente sacudido sobre la mesa de café, se hizo costumbre hasta convertirse en una suerte de conseja popular, como si repetirla ayudara a conjurar la triste realidad del exiliado.

“Resuelto el mañana, desaparecerá el ayer”, determina el mesero Ignacio. “Tras tanto oírlo, no duda que la muerte de Francisco Franco resolverá todos sus problemas – los suyos y los ajenos hispanos”.

El conflicto planteado por Aub en su relato suscitará en el oyente o lector diversas emociones. Pero, si bien es fácil hacer que éste comparta sentimientos, resulta mucho más difícil hacerle sentir sensaciones físicas negativas.

No obstante, Max Aub, sabedor de que la literatura, actuando sobre la imaginación, puede transmitir esas sensaciones, lo consigue plenamente en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*, con un elemento que eleva a protagonista en el relato, el RUIDO, haciendo de él un excelente transmisor del conflicto al oyente o lector.

El sortilegio de las atmósferas que Max Aub crea en este cuento, transforma lo cotidiano, la futilidad, la repetición, en circunstancias que imprimen una impronta de inimitable singularidad a un conflicto íntimo.

Cuando la emoción que vive la víctima del conflicto es percibida por el oyente o lector, se crea entre ambos una fuerte identificación.

El narrador explica: “Todo cambió a mediados de 1939: llegaron los refugiados españoles”. “Hasta este momento, las tertulias habían sido por oficio, sin hostilidad de mesa a mesa. Los españoles lo revolvieron todo con sus partidos [...]. En una cosa estaban de acuerdo: en hablar sólo del pasado con un acento duro, hiriente, que trastornaba. Nacho llegó a soñar que le traspasaban la cabeza, de oreja a oreja, con un enorme alfiler curvo, en forma de C, en un pueblo catalán”.

Veremos como Max Aub utiliza el conflicto como una formidable herramienta para crear personajes y sacar a la luz la personalidad de cada uno de ellos.

La eficacia de la actividad en el relato, viene dada por los personajes del café, quienes la transmiten. Poco importa lo que se digan, “sus ces serruchan el aire”. Esa actividad nos interesa desde el momento que hace avanzar la acción, que genera conflicto, que enriquece la relación entre el mesero y los exiliados, que nos da información sobre lo que pasa en España, llegando el mesero a recopilar datos suficientes para llevar a cabo “la misión”. En resumen, la actividad que transmiten los personajes del relato, es una actividad portadora de sentido.

El exiliado siente una profunda necesidad de testimoniar su vida, y a esta necesidad se le suma una obsesión que ha afectado a alguno de los protagonistas de la literatura del exilio, es el caso de Max Aub. Hablamos de la obsesión por la memoria y su opuesto dialéctico: el olvido. Cuando se intenta reproducir el testimonio del exilio, la memoria recupera otras épocas y otros aspectos de la experiencia y se transforma en el

tema conductor, a la vez que en un recurso literario. Es fácil comprender la necesidad por recordar si tenemos en cuenta que la existencia del exiliado depende de los recuerdos pasados. El proceso mental del exiliado concede a la memoria un lugar preeminente y esto le coloca en una difícil situación ya que el recuerdo es enormemente evasivo.

Las relaciones entre pasado y presente, entre la tierra donde el exiliado comienza a echar raíces y la tierra que dejó atrás, y todos los objetos, animados e inanimados, nuevos y antiguos dan lugar a que surjan paralelismos, y a que la valoración de las cosas se realice siempre en comparación con esas mismas cosas en otro lugar. El aquí del exiliado siempre exige el recuerdo del allí, y viceversa. El resultado queda patente en el relato que nos ocupa de Max Aub, la existencia de los exiliados que se reúnen en el café se halla en algún lugar entre el aquí y el allí, el ahora y el entonces.

Otra consecuencia inevitable de la obsesión del exiliado por la memoria reside en la importancia que le otorga al tiempo, no sólo a la hora de entender el mundo, sino cuando realiza la transcripción escrita del mismo. Vicente Llorens señala la vital importancia del tiempo en la vida de un desterrado con independencia de una situación histórica determinada:

“La vida del desterrado apenas merece tal nombre... Pues vivir así supone una alteración esencial de la existencia humana, que se equilibra siempre, aunque en forma inestimable, entre dos términos, tan opuestos como necesarios: el pasado y el futuro. El desterrado, falto de uno de ellos, padece una especie de mutilación irremediable, si es que no se siente en forma más irreparable todavía, privado de ambos, paralizado del todo, sin resto de vida”⁵.

A Llorens, las circunstancias del exilio le traen a la memoria un verso de Rafael Alberti, uno de los poetas del exilio más conocidos de la guerra civil española: “pasado muerto, porvenir helado”.

La relatividad del tiempo queda expuesta sin ambages. Tanto es así que, tal y como sugieren Llorens y Alberti, esa parálisis y subsiguiente muerte constituyen el verdadero soporte de la existencia. Los continuos cambios temporales, junto con la incapacidad de observar la propia vida dentro de un todo cronológico anclado en la tríada: pasado, presente y futuro, es una de las consecuencias de la vida en el exilio.

El factor TIEMPO es importante en *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*. Max Aub organiza el discurso narrativo en dos temporalidades, tiempo del narrador y tiempo del personaje, dejando bien definidas las relaciones de anterioridad y posterioridad frente al tiempo del personaje.

Por otro lado, la precisión horaria que controla el mesero sobre la estancia de sus diferentes clientes, convierte al tiempo presente en marco limitado de las escenas del café.

“Temprano, desayunaban en la mesa de la esquina unos altos empleados de la Compañía de la Luz comentando la actualidad por los titulares de los diarios [...]. De dos a tres y media, el café se puebla de oficinistas... Es la hora menos interesante [...]. A las dos y treinta y cinco don Luis Rojas Calzada se sentaba en su mesita cercana al mostrador... Los “revolucionarios” se reúnen antes de comer, cuando se retiran empiezan a llegar los “intelectuales” “de tres y media a seis y pico”. [...] la noche, en México, no es

5 Vicente Llorens, *Literatura, historia, política*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, págs. 9-10

propicia para el café; sí para el amor... A las nueve y media se bajan las cortinas de fierro. A las diez, tras mojar dos panes de dulce en su café con leche, a dormir despaciosamente”.

Audición, voz de Max Aub: *La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco*

Max Aub trata de recrear la vida cotidiana de la gran ciudad y recuperar para la memoria colectiva la forma de pensar y de actuar de toda una generación. El texto recoge temas recurrentes en *Hablo como hombre*, *Las vueltas* y *Cuentos ciertos*.

Como era de esperar, la publicación del relato causó problemas. Los servicios de información del gobierno franquista se pusieron en alerta. Ya por el mero título, dieron por descontado que constituía una provocación, cuando en realidad, como advertía Soldevila, “precisamente, se trata de una fantasía pseudo-histórica cuyo objetivo era, entre otros, demostrar la inutilidad de ese posible crimen para resolver los problemas de España y de los exiliados...”⁶.

Si la capacidad de ver y recrear, de imaginar e inventar, situaciones, argumentos, personajes, han dado a este escritor lugar preeminente en nuestra literatura, si la capacidad de ver al hombre desnudo, en su pensamiento íntimo y en su conducta pública, han hecho de él testigo imprescindible de su tiempo, hay algo que da fuerza definitiva a su valor de escritor: su lenguaje, su habla personal de escritor, literaria y viva, contaminada aquélla de ésta, y ésta penetrada de aquélla, en armonías, juegos, que hacen de su prosa la necesidad de decirla para oírla y escucharla. Prosa escrita para hacerse oír, quien la lee, la oye.

6 Ignacio Soldevila, *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*, Valencia, Fundación Max Aub, 1999, pág. 133.

THE ROLE OF THE CURSE IN MACEDONIAN TRADITION: GENDER AND PEDAGOGY

Slavica Srbinovska, Maja Bojadzievska

“Ss Cyril and Methodius” University
bojansr@mt.net.mk

Abstract



The objective of the study is essentially interdisciplinary, and the area it covers includes the tradition of curses in Macedonian oral literature. The results will be compared with the similar structures in other Balkan oral literatures. Also, the research will point out to the Bible and other ancient literary forms of using the curses within.

It will analyze the power of the word and its possibility to punish or to make an evil to the others. In the past, the curse was understood as an archaic oral-verbal form that was included in the negative black magic. Upon this background, the research will frame the circumstances in which the curse is used by an angry and furious person. It will point out to the emotional situation of the person that needs to use the curse.

Also, the study will analyze the structure of curse and its specific oral form of pronounce. The use of direct speech and first person or second person, sometimes

third person is accepted as specific characteristics of the form of the curse. The persons that pronounce the curse are always in an affective situation, full of anger and fury. They use the words to punish or to hurt somebody. Because of that, the curse is tragic and brutal.

The study will pay special attention on the role of the female voices (mother, girl...) in pronouncing the curse to punish, to make an evil to very close persons. The

highest degree of curse is that one which points out to the anathema and the other that produces dramatic situation in which someone is punished with his expulsion from home, with elimination of the power to have a child, health, success, happiness... By using the comparative method as a tool, the study will analyze the use of curse in contemporary texts, for example, the novel (*The Ministry of Pain* by Dubravka Ugresic) or nonfiction work (*If This Is a Man* / Orion Press, 1959/ translation of *Se questo è un uomo*, 1947, by Primo Levi occupied with the life in concentration camps). On the other side, the research will point out to some contemporary paradigms of philosophy of evil and history of punish that are developed in *Discipline and Punish* by Michel Foucault and the relation between the act of punishment and the use of words to reach the goal.

Aj da bi volcite te izele na nekoja raskrsnica!
(*Majčina kletva*)
May the wolves tear you apart on a crossroad!
(*A mother's curse*)

1. Poetic of the curse

The Greek philosopher Gorgia (of Leontin, Sicily, 493-370 BC) was the first who spoke about the magical power of the word. He determined the word as a Master who could obtain wonderful consequences by using the smallest and unusual organ – the mouth. Mark Tullius Cicero using the Latin rule – *Ars dicendi accommodata ad persuadendum* – pointed out and insisted upon the craft to be convincing and to have a strong belief in the utterances of the speech. Both of them, in a way, reproduce the primitive beliefs in magic: the word is impregnated with power.¹

In the oral tradition, the processes of oral interpretation and listening are based on the unconditional and conventional rules of communication which means that the interpreter and the public are in position of absolute acceptance of the meaning of the words. Curses, according to Macedonian folklorist Kiril Penušliski,² have contents very similar to other oral forms, but their specific quality is based on their use of the power of the word or, rather, they are magic. Blessings and curses have similar origin. At the beginning, they were connected with religion and they were derived from the primitive faith in the magical power of the words: the words will compulsorily strike the ones to whom they are directed.

There are many different curses in the Macedonian oral tradition: weak and with some degree of “kindness” and the others that are very violent. The last ones predicted and encouraged very negative consequences for the person to whom the curse is directed: blindness, deafness, muteness, namelessness, homelessness, to be destroyed and harmed by the animals, to lose the possibilities to have children, to disappear or to die.

The tone of pronouncing the curse during its performance, the tone of imprecation is usually full of hate, evil, anger or envy. What kind of behavior provokes this intensive emotional attack filled with evil?!

1 Tvrтко Čubelić, *Usmena narodna retorika i teatrologija*, Zagreb, 1970, 1941.

2 Kiril Penušliski, *Makedonskoto narodno tvorestvo: poslovice i gatanki*, Skopje, 1969, 15-16.

It is interesting that this tradition of using the curses, according to many scientists whose opinion dominates in the sphere of analyzing, is still active and bound with women. Why?! We will argue with the traditional explanations of the equivalence between the “essential” qualities of women and the using of the curse or performative utterances full with evil and wishes for destruction and death.

For that purpose, we propose an integrative definition of gender:

1. “Gender” is a constitutive element of social relations based on the perceived differences between sexes; and

2. Gender is a primary way of signifying relationships of power.

There are two concepts in this definition which need a further short comment: and.

The concept of *difference* in the European history of ideas is rooted in the same proportion in which the European thought functioned in the framework of the binary oppositions. In that sense, the leaning on relations of domination and exclusion, what we name as a “patriarchal binary thinking” created the subcategories of the “otherness”, conceptualizing the notion of “otherness” as “different from” with the meaning of “less than”. According to Rosi Braidotti, “the difference was colonized by the relations of power that reduce it to inferiority”.³ The construction of the identity in the terms of inferiority or the pejorative (derogatory) “otherness” is especially significant in the domain of the sexual differences, where the lethal logic of the binary proposes a hierarchy of values within which the opposition man/woman draws a whole sequence of traditionally constructed cultural archetypes: Father-Mother; Activity-Passivity, Head-Emotions, Culture-Nature; and finally Good-Evil. Thus, sexuality as a power, and consequently, as an institution⁴ at the same time is a semiotic code. It organizes our perception and understanding of the differences between sexes. The above mentioned binary oppositions summarize the procedures of mutual work of the concepts *difference* and *power*.

At this point, we want to observe the interconnectedness between the power of cursing and the women as a result of a culturally constructed link. The traditional beliefs point out to the fact that mother’s curse is the strongest and hardest word that can destroy the whole possibilities of living, having children or developing any active relation with the world.

Archaic rhetorical form of the curses is usually analyzed as content in the black-negative magic. In this context, it seems very useful to point the study *Modes of Thought* by R. Horton and R. Finnegan,⁵ especially concerning the terms “sympathetic” and “sympathetically” which are defined by S. J. Tombiah in his analyze of “Form and Meaning of Magical Acts: A Point of View”.⁶ Here, the meaning of “sympathetic magic” based on poor observation of empirical analogies is dismissed. The author distinguishes operations of “empirical analogies” (used in modern scientific discourse *to predict* future actions) and “persuasive analogies” (used in rituals in traditional societies to encourage

3 Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects, Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York, Columbia University Press, 1994, 173-190.

4 Rosi Braidotti, *Ibid*, 199.

5 R. Horton/R. Finnegan (eds.), *Modes of Thought*, London, 1973, 199-229.

6 S. J. Tombiah, “Form and Meaning of Magical Acts: A Point of View” in R. Horton/R. Finnegan (eds.), *Modes of Thought*, London, 1973, 199.

future action). Such rituals do not betray inferior observation skills, but rather they reveal a profound belief in the extraordinary power of language.⁷ The utterance as a form of the curse is usually produced in a direct form, in a first or second person, or in indirect form in third person. The curse has a formula which starts with some kind of praying to God to attack the enemy, to provoke the disaster, like blindness, homeless, lost, death. All curses from rhetorical point of view are with high tension of emotions and with expressive metaphors of ancient symbolism that characterized the language of the lower stratum.

The comparative analyze of the relation between the curse and blessing points out to the simplicity of the binary sanction, which first describes blessing and than briefly mentions curses. Christopher Fharaone explains this system by comparing it with proverbial carrot and stick. According to Fharaone,⁸ there are two parallel processes: encouraging good behavior with promise of reward and discourage bad behavior with a treat of punishment. Furthermore, he says that “the curse, (...) is emphasized even more by a vivid and a horrific ritual that involves the destruction (...) a device that clearly works according to the principles of ‘sympathetic’ or ‘persuasively analogical’ magic”. (140)

Claude Lévi-Strauss in his study *Structural Anthropology* explains the relation between the cases of death provoked by oaths, by magical words used to call or to drive out the ghosts. According to his ideas of imprecation and the behavior of the person that was cursed, the subject to whom the words of evil are directed lost his power of sight, his power of hearing, making friendships, or simply, living.⁹ From a psychological point of view W.Wunt in his study *Völkerpsychologie* explains the complex situation of transferring the affects on the subject of anger that produced specific objectivity of the evil directed to the person of imprecation.¹⁰ *Because of the specificity of the effects of the curses that are so weird, we can explain why they are so easy to be memorable.* In the essence of the curse lays the fatal consequence for the person who is under these sanctions that point to “misfortune”, while, oppositely, the “prosperity” is connected with blessing.

2. Curse and power of verbal punishment

In this part, we will try to explain the hardest effects that are provoked by mother’s curses. Why are they the hardest? A part of the explanation lies in the symbols of the culture and its ideological contexts. It is especially interesting to study how the “imaginary background” of the symbol relies on the power relations, and how the wider *normative concepts* (religious, educational, scientific or political doctrines) which in fact authorize and enable the framework of expression for the symbol, make operational the meanings and the metaphorical possibilities of the symbol. The curse, in this sense, is a specific verbalization of the symbol, its verbal embodiment.

We avoid any monolithic, trans-historical model for the phenomenon and prefer

7 Cf. G. E. R. Lloyd, *Magic, Reason and Experience*, Cambridge, 1979, 2-3 and 7.

8 Christopher Pharaone, “Curses and Blessing in Ancient Greek Oaths”, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2006, 139.

9 Claude L. Strauss, *Antropologie structurale*, Paris, 1958, 165-177.

10 Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie, Mythos und Religion*, Bd. 4-6. 3, Aufl., Leipzig, 1920-1923.

to contextualize the understanding of the curses. It may provide important clues for understanding the social relations between the persons involved in the act of cursing, or social tensions between them. The composite definition of the curse related to gender does not exclude the domain of the politics and the social institutions. What would be interesting in our analysis of the curse (as a part of the oral tradition) is a critical overview* of the basis of social organization through kinship relations and division of labor within which is, actually, carried out/conducted the objectification of women, (and, consequently, men).¹¹ In other words, what the anthropologists saw as an important segment of the construction of social order is based on a kind of “masculine homosocial agreement” within which the system of power concentrates the material and symbolical capital in the hands of the fathers/men through the family core. Thus, *the family core* controls the pedagogies of both women and men.¹²

According to the work of Marko Cepenkov¹³ on Macedonian oral literature, curses are often signed as masculine and feminine or “mother’s and father’s curses”. This means that the gender is clearly emphasized in the Macedonian tradition of the curse. Furthermore, this means that the role of the curse is simply gendered, or, rather based on the division of the positions of power. If the curse, as a combination of power and language is conducted through the sex roles, it means that it is not only a neutral rhetorical device (with magical origins), but it is a strong means of discipline, control and a defined social pedagogy.

Here are some examples of mother’s curses: (to the daughter) “*May a thunder strike your tongue*”, “*Be silent or you will be mute*”, “*May, the plague strike you*”, or “*May eagles and ravens eat you!*”, “*Don’t talk, daughter*”, “*May your mouth be on your but*”, “*Better eat your tongue than speak*”. These curses refer to the discipline of talking. The daughter is not in a position to speak up freely. The code of silence is transferred to her by her mother, who means that the social pedagogy directly, through the family core defines the position of the girls: not to speak. The same strategy of “discipline and punishment” is visible in another group of curses where words are directed to reach the sphere of sexual reproduction. The mother usually sanctions with strong words the potential of reproducing life, the same one who gave birth to their own children. According to the principals of dynamism, in the semantic field of women’s language there is a gravitation in which the death and the life are controlled only by the word.

The role of the father in this verbal “discipline and punishment complex” is strictly related to the sphere of public life, while the mother’s role is reserved to the private life. The father, for instance, directs his words more often to the son, especially to his capacities to work, to earn for life, to provide means for living. The father in his curses formulates his pedagogical anger through images of extreme poverty.

11 Gayle Rubin, “The Traffic in Women: Notes Towards a Political Economy of Sex”, in *Toward an Anthropology of Women*, ed. Rayna Reiter, NY, Monthly Review, 1975.

12 Paul Veine, “De Rome a Byzance”, Cf. *Histoire de la vie privée*. Vol. I, ed. Philippe Aries and Georges Duby (Paris, Éditions du Seuil, 1985-1987).

13 Marko Cepenkov (Prilep, Ottoman Macedonia 1829-Sofia, Bulgaria 1920) is a folklorist from Macedonia. He is considered in the Republic of Macedonia as one of the most important Macedonians in the first generation of Macedonian literary figures. He was a writer and collector of folk literary works.

Theoretically, through these examples we can understand the specific models of communication between the parents and the children, both participants in this speech act expressing the power that directly transfers the meaning of the words in action. In this situation, the speaker is in a position to experience the close relation between the sound and the sensibility. The consequences are supposed to be lethal for the listeners. We can see that the power of the parents expressed through words not only functions to position the children differently, but, also provides the conditions for the production and acquisition of knowledge and behavior. In other words, it offers peoples opportunities to consider the conditions that shape themselves, in terms of sex, identity and determine their relationships between them and with the others.

We can discuss the curses through another perspective if we try to analyze them within the Macedonian oral tradition of legends. In this case, the social aspects are analyzed close to the perspective of biological dilemmas of sexual differences. In the domain of curse utterances, we can agree with the traditional stand point that makes a connection between the truths with its self-presence in the natural form of the word. According to Julia Kristeva's concept of *hora*, or the "semiotic motherhood", which is understood as an "archaic soil, a field of collective meanings" – all the signs and significance proceed from the mother tongue. Paradoxically, this perspective is very close to the interpretation of *hora*, given by H.G. Gadamer. There are two meanings of *hora*: first, *hora* as a beginning and forming of everything on the earth and, and second, according to Plato's *Timaius*, *hora* indicates changing, active concentration on the material and its dividing.

On this path, we will try to explain the opposition of gender and power through the word by pointing to the origins of woman's subordination. The economy of masculine-feminine relationship is always corroborated with a punishment for any advantage of the women who doesn't want to be subordinated to the God's will and manifests actively her difference. In that sense, there are many examples in the Macedonian legends where the woman suffers because of her qualities that are different from the man's. These qualities are often, according to the legends, objects of God's jealousy and violence. And particularly, this violent "punishment which comes from God" is expressed by cursing.

In the legend entitled "The first birth", we have a symbol of masculine sensual economy that is presented by the God himself. He possesses everything; he is the master of the world. But, the problems begin when this superiority has to be proven by the obedience of every living creature. The legend shows us that every contrast or negation, usually results with consequences upon the one who neglects God's will.

During the act of the birth, everyone who is obedient receives blessing from the God. The animals can immediately get up their child on its feet, because they strictly decided to **give the child back** to God, in his hands, as a gesture of giving back a gift that which he thought is originally his property. Only, the woman, explains the legend, grabbed the child and did not want to give it back. The consequences are the punishment and torture. The God blesses the women ironically, which means that he curses her: "God bless you woman! For you didn't give me the child to carry it just like all other animals, now you have to see it more than a year crawling, to carry it in your arms 'till it starts walking!"¹⁴

14 Marko Cepenkov, *Makedonski narodni umotvorbi*, kniga 7, Skopje, Makedonska kniga, 1980, 27.

This type of power would be explained through the previous example based on the sexually determined concept of gift. According to some feminist critics, as Toril Moi, or Hélène Cixous there are two different types of gifts. The first one has to be understood from the perspective of a man. For the man it is “natural” to be scared when he gives out something. It is dangerous to give something to someone, because means to lose the attributes of masculinity, equivalent with “mastering property”. Handing over a gift, for a man, is a sign of loss or castration. This model of symbolical transfer of meaning through the legend, strictly defined by the positions of power (“ability to give – ability to possess”), is visible in the final God’s curse directed to the woman. In that sense, the God’s act of giving explains a masculine stand point of fear, and, paradoxically, exposes a transformation of the concept of *Gift* into a concept of aggression, superiority and power through the curse.

We can point out to the background of a “gendered” significance of the *Gift*, bearing in mind the positions of Kristeva on the “semiotic motherhood”, and the analyze of the gift concept in the Macedonian legend, In the situation when a masculine privilege is broken or when the man is deprived of something, according to Hélène Cixous, he feels fear. The curse is the weapon which substitutes the fear, or as Cixous explains: “This economy is based on the system of property. If the man spends and is spent, it all happens under the conditions of his power to get back everything”.¹⁵

Another example of exercising verbal power (cursing) through gender is presented in the legend entitled “God was walking around the world and saw the women weaving and he taught her”. There is a woman in the legend, who was capable to express herself through weaving. But, even in that case, she also depends from the power and knowledge of God. In this example, we are also faced with the problem of the Gift. Namely, the woman can weave only under the condition of complying with the god’s rules. The women had no possibility to make the whole texture; she needed the instruction given by the authority of omniscient God, who is, naturally, an image of the masculine, symbolic order. Her attempt to change the rules of weaving ended with a curse:

”The women weaved her texture on the loom; during her work she cut the thread all the time. At that moment, came the God as an old man, with white beard like a snow, stayed there, looked at her and said to her: ‘Don’t do it like that, you have to put the rolling pin from right to the left and reverse it from left to the right...’”¹⁶

First of all, this legend refers to the concept of the texture as a unity of all elements. Strong and solid wholeness of the structure is a masculine way of understanding it. The feminine understanding of the structure usually refers to the model of patchwork. But, in this legend, the point is in the fact that the woman had to accept the God’s way of making the texture. She had to make a solid structure under his conditions of teaching. At the end, she is forced to confirm that it happened thanks to the God’s will. He says: “If you don’t confirm my rules, if you lie – says God – than you are condemned: you will work with no results ever, you will not be able to raise anything on your shoulder; I condemn you: everything you’ll ever have you’ll carry under your armpit.

15 Cf. Toril Moi, *Sexual, Textual Politics*, Methuen & Co, 1985, 125-134.

16 Marko Cepenkov, knjiga 7, 27.

Since then, the narrator explains, everything done by women is carried under the armpit. Those were the consequences of the God's curse from the past...¹⁷

There is an essential link or transfer between the God's "pedagogy" of punishment directed to the woman and women's (and man's) pedagogy which structures the collective knowledge, behavior and beliefs. Parents and their curses are, in a way, reproducing the same relations of power, the same violence, only this time, ritualized in the frame of a family core.

The images of destruction, erasing, emptiness, devastation, desolation, evoked through the language of the curse show the vivid magical dimension of the word as a real affective borderline, the word which metamorphous in almost physical power. On the other hand, this magical power is not a neutral one, but presents itself as a gendered pedagogy: the curses are seemed to be only traditionally imaginary constructions, but in fact they are truly a powerful instrument of the social politics.

17 Marko Cepenkov, kniga 7, 27.

ORALITY AND THE MACEDONIAN NARRATIVE LITERARY

Nataša Avramovska
natasha.avramovska@mol.net.mk

Abstract

Orality and the historical narrative! It perhaps may imply an impression of blasphemy against the “legal” premise of the literary in relation to the history (in relation to the idea of history/historical), to the narrative (novel), and even to the historical narrative. Despite the growing number of critical responses from the researchers of orality, it seems that the literary, permanently, as a language of reflection, is being perceived as the only one able to release order, the historical orderliness of “multiple events”, whilst to abstract the particular “event” and its narration. Actually, it has already been said: “Testis unus, testis nullus” (“One witness, no witness”).

*This text set sights on the particular way of historical narrative within the Macedonian prose using the narrative (novel) case of the Macedonia writer Petre M. Andreevski: within the interlock between the oralwise and literarywise narration. The historical novels of Petre M. Andreevski: *Pirej*, *Skakulci*, and *Nebesna Timjanovna*, subjects the period of the World War One, World War Two, and the period of the break-up with the Inform Bureau. Whilst, these novels which narrative structure neat specific oralwise network of the multiplication of the “single” in the framework of the historical subjected time, illustrate the specific method of oral historical narration in the Macedonian literary. Precisely the novels from Andreevski are paradigm for setting sight of this important specific of the Macedonian historical and meta-historical prose whatsoever.*

The novelistic prose of Petre M. Andreevski is a paradigmatic example of a specific occurrence in the Macedonian literary canon, during the period of its socialist growth. Throughout his first three novels, namely *Weeds* (*Pirej*, 1982), *Locusts* (*Skakulci*, 1984) and *Nebeska Timyanovna* (*Nebeska Timjanovna*, 1989), published in a (deliberate) succession, Andreevski creates a specific type of a historic novel, one which

enroots a sense of orality within the Macedonian community. I term this kind of a novel, provisionally speaking, 'the Macedonian historic novel', since this kind of a reading of the orally-constellating narrative structure of Andreevski's work comes across as a productive generative matrix, used to understand the particulars in the narrative work of other eminent Macedonian writers/novelists: Taško Georgievski, Živko Čingo, Slavko Janevski, et al.

Orality¹ and the historic novel! It perhaps has a ring to it, one reminiscent of an impression of blasphemy, in relation to the 'legalized' premise of the literary set against history. The Literary as a language of reflection is perceived as the only able one to extract order, that is, a historical orderliness of 'multiple events', whilst abstracting the 'particular event' and its narration. Namely, it has been stated: 'Testus unus, testis nullus' (One witness bears no witness). Quite the contrary, in the case of Andreevski, the author strives for the very opposite to this claim, looking for a way to legitimize oral witnessing, which is always comprised of individual accounts. In his novels, he continuously manages an entirely new novelistic structure which multiplies the *individual accounts according to the only existent primer for their historical enrooting*. Henceforth, he legitimizes the community's *orally-rendered knowledge*,² in regards to the authenticity of the Macedonian witnessing of the Balkan wars, World War I and World War II, but also to the consequences stemming from these historic events, all situated against the official lettering of history which Macedonians, in a long period of their perseverance feel to be foreign imposed. Andreevski's historic novel appears as a literary corrective of the official lettering of history, bringing forth a case of enrooting within the community's orality.

Any further analysis will engage in examining the various modes of multiplication

1 The concept of orality is treated in accordance with E. Havelock's postulation (Havelock: *Muza uči da piše*, 1991, Novi Sad). Looking for a theoretical envelopment of orality's 'code', Havelock begins his quest through the imperative of language's material nature, which shelters information in such a way that it ensures its subsequent usage. With this, it sheds light in the social nature of composed speech, or the tradition of a community – 'language (nomoi and ethea) of all'. It points to a tradition shaped by fixed utterances, ritualized formulas of a traditional language 'which in a way becomes formally renewable as a ritual whose wording holds on to an affixed ordering'. (96), so that it exposes *the structure of a formulaity of this language of tradition, as the structure of man's remembrance at all*, which has been 'shaped according to the laws of spoken language' (97). According to Havelock, the following elements make up the structure of memory (mnemonics), that is, the code of orality: 1. repetition, 2. rhythmic speech (acoustic and semantic rhythm), 3. narration, 4. parataxis (as a rule behind a narrative syntax), and the different ways in which these appear and combine themselves.

2 Havelock's concept of orality works alongside Lyotard's concept of 'narrative knowledge' that this critic juxtaposes to the concept of 'scientific knowledge' in his study 'The Postmodern Condition' (F. Lyotard: *Postmoderno stanje*, Novi Sad, 1989). Lyotard makes a distinction between the two different culturally historic ways of society's attempt to legitimize knowledge, the narrative versus the scientific, and establishes the separate modes of their socio-cultural supposition. It is in his interest not to claim their mutual confrontation, but to focus on their exclusivity. For us, his claim regarding the 'pragmatics' of narrative knowledge bears weight, its legitimacy entrenched in society's consensus; it refers to that area which Havelock makes through Hesid's stratagem 'nomoi and ethea to all'. Lyotard distinguishes the following characteristics as part of the pragmatics of narrative knowledge (1989: 34-36):

1. A co-existence with a certain broad formation of competences;
2. An affinity (towards a certain knowledge) in regards to habits and customs;
3. A way to legitimize through the means of public opinion, which affords the consensus 'exactly what the make-up of a culture is'.

Lyotard's further analysis proclaims the pragmatics of the story as 'the first and foremost shape of knowledge' (1989: 37-41).

of the orally-rendered testimonies, given through the employment of a multi-functional strategy of framing oral story-telling in the narrative lettering of this author.

Weeds

The novel *Weeds* depicts the Macedonian rural community caught in the vortex of the Balkan Wars and World War I. Its structure has been many times over the subject of numerous literary and critical disputes over the issue of the 'narrative/writing voice' (Vangelov 1982, Drugovac 1985, Kramarić 1986).³ All in all, this novel does not allow for the voice belonging to orality to be 'devoured' by the written paradigm of narration due to its consistent structure resembling that of an oral testimony.

The novel's composition is comprised of an oral testimony delivered by two spouses, concentrically weaved into the novel's ritualistic texture. The confessionals belong to Ion and Velika, the two spouses, whose testimonials act as the framed text of the novel. Against the context of the novelistic frame (Velika's funeral) these 'sayings' are positioned as the (oral) testimony of the community's fate during the period of the First World War, one that is to be handed over to the next generation (Roden). This structure begs the problem of the 'narrating/writing voice' in the novel.

The framework of the novel depicts Velika's funeral. It speaks of Velika's last dying wish, not to be buried alongside Ion. This last wish of hers is carried out with the support of a consensus among all parties present at her funeral, and at the same time it enacts a framing (narrative) proposal which conditions all other inside-the-frame narration, one that presents a suitable response to the question why Velika, even in death, wants to remain apart from Ion.

The framed narration stands as a two-voiced confessional that is given through 28 sections, 14 of which are allocated for Ion's confessional and the other 14 for Velika's, all appearing interchangeably (one after the other), a layering reminiscent of the epistolary novel. Even so, the relationship these two interchangeable narrations enter is different from the relationship present in the correspondence, which in turn, depicts the development of three distinct mutual relations, that is actions/events:

1. The sections belonging to the spouses correlate each other *in a chronological fashion of a single event which builds up the case of the spouses' life together* (Sections: Ion 1,3,5; Velika: 2,4,6);
2. The sections correlate each other, signaling *a period of simultaneous time, a simultaneity of two different events in the spouses' life apart from each other*. Ion's storyline follows the events at the front, whence Velika's focuses on the life in the emptied village (no men are present). (Sections: Ion 7,9,11,13,15,17,19,21; Velika: 8,10,12,14,16,18,20,22);
3. The sections correlate each other *in a chronological fashion of a single event which builds up the case of the end of marital life*, which in turn, affects the two-voiced narration so as to realize *two separate stories* (rather than two sides to one common story). (Sections: Ion 23, 25, 27; Velika: 24, 26, 28).

Through the characters of the two spouses, the life of the Macedonian community

³ What the three distinct perspectives share in common is the enticing supposition that it is possible for the orally-coded structure of the novelistic narrative to succumb to some authoritarian narrative standpoint.

in the period of the Balkan Wars and World War I is depicted, in its **rift between two temporally distinct worlds** – *the mythic and the historic one*, which are allied with two distinct communicational paradigms – *the oral and the written one*. Velika endures the rhythm of mythic time in the folklore-bound (orally-rendered) community, while Ion is tantalized by a split existing between this time and that of history, used to write up the histories of the nation-states at the beginning of the 20th century, a time that places him in a war under someone else's flag and the blight of 'epic (heroic) masculinity'. Ion's thematically-rendered 'male' story of a tragic-comic sense of loss and disorientation within a world of historic events (multiplied by the characters of his neighbors who on the front are 'entrenched at all sides, positioned one against the other) is weighed against Velika's 'female' story, one that is nursed by the cyclical order of planting and harvesting, giving birth and passing away, and their eternally repetitive occurrence. Through the tragic stepping-out towards the historic, Ion is to lose himself and his own forever, never truly able to come back to them. Learning of his offsprings' passing away (even he takes part in the battles against an unknown someone and unfamiliar something) is the pinnacle of the crisis in Ion's character's development.

The next morning, when he is up and about, Ion is a changed man. His demeanor towards Velika, towards his neighbors in the village, but also towards the Serbian governing that is introduced after the 'breaking up of the front's lines' has changed. All of a sudden, it becomes important for him to show them all how he is 'one' with the winners (the Serbian side), a side he himself fought on. This signals a change of manner in his treatment of his neighbors, a manner of enforced power he demonstrates by a sense of superiority. His speech is reeled by cuss words. Together with the Serb gendarmes he gets intoxicated, he brings them to his home, tells his wife off, accompanies them on a tour of the village houses, helping the Serb authorities to 'enSerb' the names of the population. The scorn his neighbors afford him, and the conflict which he enters in with Duko Vendija, as a result of his actions, once his best friend and the best man at his wedding, mean nothing to him. That is, he doesn't understand the new found circumstances. He doesn't wish to understand them, for he needs to believe that his enlisting in the Serbian Army made sense, so that he can use this rationale to accuse Velika for their children's deaths: 'They did not die on my watch, they died with you'.

Velika, on the other hand, embodies the mythic and social character of a woman whose own integrity stems from her biological predetermination to give birth, but also with a sense of an entrenched need to offer constant maternal care, the basis of man's societal standing. It is the mother's work to nurture the cultural being of her offspring, in language and in love. The greatness of Velika (trans. her name stands for 'The Great One') does not stem entirely from the biological 'secrets' of her female being, whose own physicality is marked by her knowing of the life/death cycle, nor does it lie with her archetypal making as a physically strong 'giver of life', one with a spiritual strength that surfaces through her biological role and affirms the constancy of renewal, within life's cyclical ordering. Such a role in this novel is first and foremost carried out through the role of a keeper of authentic cultural values. Her character is multiplied through the characters of other women in the novel who remain behind in the village, with their children. While their respective husbands fight for the numerous armies present and fall victim to a slew

of grotesque situations, such as the scene of argument between the relatives of those fighting on the frontlines, one relative standing to defend 'his' Bulgarians, the other 'his' Serbs, or the one scene whence Ion imprisons his brother Mirče (as the man is urinating), a member of the Bulgarian Army; i.e., during a period when *the history of foreign warring* is being written, when their husbands lose themselves, the female characters are intended the role of keepers, of children and of society's continuity within the community. *Due to her rootedness within the authentic orality of the community, within the charms and the nursery thymes, and the songs of lamentation, through the language of folklore that does not fall under the influence of foreign diction (and foreign ideology), inside Andreevski's world, women, Velika, as a social character of a mother figure, are granted the right to carry on the legacy.* Roden Meglenovski is her child, who comes into the world at that precise moment when Ion, intoxicated and passed out, dies. Velika never talks to Roden about his father. Her last act of elocution will be heard (through the speech of others) at her funeral. *Folk narratives, that is, always come to life in a ritualistically enlivened time.* Velika's immeasurable patience, never confronting Ion during her lifetime, gives her moral strength, but also grants her the community's approval, in a ritualistic fashion, 'for all eternity', to set herself free of Ion, in death, now sentencing verbally her final judgment over him.

Erasing the presence of the 'narrating/writing voice' This historic novel has the orally-poetic structure of a folk tale. The narrative structure is composed in such a fashion that it lends support to the cyclical ordering of a legend. Every other (story)teller evokes the 'telling' of the previous narrators, thus granting them the responsibility for the narrated text. The framing third-person narrative voice, hence, only 'writes down' what he hears the others say. The characters, almost dramatically, voice their coming into the world of the novel. The commentaries provided by the framing narrator are down to minimal, for he does not offer any basic information about the time, that is the year of an event, or the name of the village. Consequently, the responsibility of narration is accorded to Duko Vendija, who directly tells the narration of Ion and Velika in the first person, just 'as he had heard it'. This technique of *accompanying* the narrators/story-tellers throughout the cycle of weaving out the tale (and not in the process of its structuring, through the incorporating of an authorial narrating voice), is best exhibited by Duko Vendija himself, as he says:

I'll tell you, said Duko Vendija, but I'll say it the way your mother, Velika, used to say it, and the way your father, Ion, used to say it, the way he used to tell me.

In this transference of responsibility, regarding the spoken narrative, both Ion and Velika carry it onto the wise sayings of the same character in their narration, **Lazor Nočeski**. Namely, both level off their narration in accordance with his wise remarks, that is the adages used by Lazor Nočeski, which they never cling to directly, without the incorporation of parenthesis, always making sure they state 'this is what Lazor Nočeski said'. Throughout the knowledge of this country sage, that is, in the leveling off his narration in connection to the meaning behind folk wisdom – they ascertain the relevance of their own narration. The multiplication of oral story-telling within the framing of folk cycle is carried out up to the fifth spoken stance (Mieke Bal), so that, all the incantations up to the fifth spoken stance are legitimized in the multiple common consensus carried

out inside the community (Lyotard, 1989:37-41). A keen invention in this first novel within the Macedonian literary canon set to depict the First World War is its subversive discourse, and what astounds it that this announcement of a new 'tale' is meticulously undertaken so as to fit the spirit of an orally-rendered *text* and *texture* (a paradigmatic context of announcement).

Locusts

The novel *Locusts* thematically presents the time of the first contact with literacy within the Macedonian community, a time of inauguration of the law of literacy inside the community, who have until this moment identified themselves through a predominantly acoustic social link, which in turn, marks also the of the socialist revolution in the years following the war. The novel, for its basis, looks at a thematic representation of the community's sense of fear, misunderstanding and the coming of the unknown, which is a result of their coming to terms with the carrying out of this new lettering of history. From this point onwards, the nucleus of the novelistic narration lies in the voicing of a frenzy going round regarding the incorporation of change, which comes across in the novelistically structured nucleus of the novel itself. The vortex of the novelistically generated 'unusual happenings' in the praxis of understanding is finally reduced to the meaning of the framed novelistic event: the change that 1948 brings along, that is, the riff between the SFRY and the Inform-Bureau, and the beginning of the Civil War in Greece. The framed novelistic narration (about the fear of the coming influx of locusts) serves the purpose of a totalized novelistic plan which introduces the historical background of the narration.

A historically significant year, one of a change in direction, 1948 is situated though the framed novelistic narration in such a way that at first it is thematically rendered as a metaphor, through the coming of the locusts. The historic shift is encoded within the dual structure of the novel (as a novelistic twist) and it supports the novel's circular frame. The novel's framing introduces the diffidence felt by the community as a result of the voiced frenzy in regards to the coming of the locusts. The 12 frames of the novel's narration multiply the metaphor of this insecurity inspired by 'unseen' and 'unheard of' unusual events.⁴ Finally, the ending of the novel, through the grotesque struggle of the

4 The novella always gives out a sense of the unto-unheard of, the occurrence of the drum beating out the tune – 'hear, hear, of a miracle!'; indeed, not necessarily included within the novel's framework, but always within the frames of a set socially-rendered supposition. Until the days of Romanticism this 'unusual truth' of the *individual occurrence* appears within the frames of (yet) proper society: 'Lassen Sie uns an der Formen sehen, dass wir in der guter Gesellschaft sind'. (Allow me, at least through the use of form, to signal the presence of proper company.), Goethe, Conversations with Eckerman (29.01.1827, according to B. von Wiese 1971: 5-6). Benno von Wiese interprets Goethe's claim in accordance with the imperative of the novelistic undertaking within the context of reading its three key criteria: 1. the representation of an unto-unheard of occurrence; 2. its portrayal as a truthful account ('in truthfulness, or in truthful storytelling, lies its subjective stance'), and 3. depicting equality through the social character of the novella (from Goethe's letter to Schiller, dating to 17.12.1975). Maja Bošković-Štuli brings forth interesting examples about today's stories, along the lines of the following claim: 'Imagine what I heard from a friend of mine, about such and such taking place...' But these story-accounts are 'inconceivable' even in relation to an ascertained social reality, which, in some way, always re-imagines the 'inconceivable'. Hence, these orally-transmitted stories find their true sense within the framework of a paradigmatical situatedness of a social context (Bošković-Štuli: *Usmena književnost nekad i danas* (1983: 272-316)).

community against the locusts, allegorically portrays society's campaign against the remains of Stalinism, witnessed through the disappearing act of many of the villagers. For instance, the vanishing of Jakim Doksimov, 'he must have turned into a locust, to inform the other locusts of our weak spots'. (203) The influx of the locusts as a metaphor for the many injuries the socialist revolution inflicts upon the village (the destruction of the old, patriarchal, agrarian model of communal politics, the semiotic chaos which results from a crossing between literacy and orality, the embracing of the new, socialist, urban, axiological universe and the rejection of the old patriarchal, and rural one), finally, within the framing of the novel, turns into an allegorical signifying of the scuffle against the remains of Stalinism in the history of the Yugoslav Socialist revolution of 1948. The allegorical signifying of the many people vanishing throughout this period, which in turn, thematically renders the history of Goli Otok and its role in the carrying out in the Yugoslav Socialist Revolution, is made evident. But the act of reading, decoding of this allegorical meaning resembles the act of solving a mathematical proof. The proposed ability to solve it comes from the shared oral legacy the author and reader enter.

Even the year 1948 is not given point blank in the novel's text. What is needed is a way to recognize the link between, the massive expulsion of the vermin (locusts), and the events taking place on the global political scene encoded in the children's game (Simon Says). These are given in the chapter whose title reads 'The child that listens on will speak of. The great battle with the locusts'. (187-216). Through a twist on the level of narration (which can be treated as a twist by a novelistic effort to frame off all the novelistic narration), this struggle begins to acquire an allegorical meaning, and the 'event' of the locusts' coming and the fight inside the Macedonian village are contextualized not just by the people's immediate struggle but also that carried out on an international level. As all the villagers incant 'Simon Says, Simon Says', word is sent that a similar struggle is carried out in other countries, and children there continue to play the same game.

The children then would receive wings. With a new strength they would fly up and up and continues to stamp their feet on top of the locusts. Simon Says, Simon Says, Bulgaria. Let it be Bulgaria's turn to play. Simon Says, Simon Says, let Greece play! Greece doesn't play, and there is no reason why Greece should play. (212)

The others have their say too:

From the southern parts, they said, across the borderlines, women and children with frightened eyes are coming and they do not know where to keep going, (...)

They said: they kill our soldiers along the borders. On the Bulgarian border, on the Albanian border, on the Romanian border...(...) How could he have been killed by the Bulgarians, said his father, when I have relatives in Bulgaria...I have relatives in Albania, a friend said... (212-213).

This historical presentation is being offered to the contemporary reader via the modality of 'orality'. What is being thematically rendered is the reversal in the perseverance of the Macedonian community as a nation (literacy is introduced through the codification of the Macedonian literary language, borders are being set, the Yugoslav Socialist Revolution is under way, people disappear, without anyone 'hearing' or 'seeing' them, into camps whom no one knows anything about), without a single reference to the

name of that community or the years of the aforementioned historical events. Only the name of the village, Ištica, is being mentioned as the focal place of narration. The reader from Ištica is present through the enrooting of the community's orality (the acoustics of the new language of literacy is a marker for the historical date). The reader of the novel *Locusts* needs to be familiar with the existing antagonism between orality and literacy in the history of this community, within the history of literacy's development (the official codified language), as well as within the history of the development of SFRY's Socialist Revolution. The contemporary reader needs to know about the codex of orality within the Macedonian community, to be able, at all, to understand the historical cryptogram delivered through the children's game 'Simon Says', a part of the urban folklore.

On the topic of the history of Goli Otok within Yugoslavia's socialism, the first time it was publically addressed was in 1989, in a TV interview ran by Danilo Kiš, as in the autobiographical confessional of Ženi Lebl (1990) whom Kiš avowed to speak on the subject before his passing away.⁵ What allows Petre M. Andreevski as a Macedonian writer to touch upon this taboo subject is the camouflage of allegory and the grotesque delivery arising from *an intersection between orality and literacy: the mythic and the historic reversal*.

Encircling the presentation of these two novels, I would like to emphasize their orally-poetic novelistic nucleus, its narrative structure ascertained by the dual narration, which instigates a productive basis to generate a change in the narrative layering of these novels, whence the enrooting of myth and history, or orality and literacy, of subjectivity and objectivity, discloses the demons of times past and times present. The many events in this text are susceptible to Lessler's definition of the relationship between myth and history, which states 'history is wedged inside myth through a kind of inversion, a dual sliding of the ideological inscription, hence the conflicts present in the familial structure are proliferated in the place of the larger public sphere'.⁶

Nebeska Timyanovna

Andreevski's novel deals with the time between the Greek capitulation in 1940, and the end of Stalin's rule. One of the novel's themes delineates the period when the Macedonian Ant-fascist War was organized on the territory of Aegean Macedonia, in cooperation with the KPG (the Greek Communist Party), alongside the war that was

5 Ženi Lebl, who follows Kiš' advice given on his final visit to Israel before his untimely demise, avows, already an old woman, to write up (to speak of for the first time) her story of Goli Otok; she describes the process when she as the accused one is required to come up with and put in writing the reasons behind her imprisonment. And throughout the length of her imprisonment – for 3 years, which she depicts with great vigor – she is unable to comprehend the reasons behind her predicament. She will understand later on. This illumination which comes later on, comes to her and all other who outlive the imprisonment, silences her (them) for good. As a matter of fact, Lebl's work gives answer to the question why these people kept for so long a silent vigil. (Ženi Lebl, *Ljubičica bela*, Gornji Milanovac 1990).

6 According to David Glover, J. J. Lessler's viewpoint on the relationship between myth and history, which he, in turn, adding to the standpoint of Barth and Stross, respectively, elucidates using the example of Stroker's novel *Dracula*. Lessler equally, in the fashion of his predecessors, considers myth as a kind of ideology which allows for an imaginary solving of real, tangible, irresolute contractions. But his interpretation of the relationship between myth and history differs in its defining of this 'imaginative solving' which he doesn't find in the 'minimization of history' so much as in a drastic change of its form, as an inversion, a dual sliding of the ideological inscription (Glover, 'Myths of Origins, Myths of Blood', *Discourse*, Fall 1993).

carried out in Vardar Macedonia. Nebeska takes an active role in this war, and later on also in the subsequent Civil War in Greece, when she gets caught in the vortex of international disputes associated with the Inform-Bureau period. After five years of imprisonment in the USSR, she returns to Skopje, to her (new) homeland, later even managing to locate her son, in Bucharest, among the children-refugees coming from Aegean Macedonia.

This novel is the first historical novel in Andreevski's novelistic opus that can be read without any pre-knowledge, since the 'lettering of history' (written history) in the novel is voiced through the historic present tense which stands in direct opposition to the equally strong present tense of the universal (and omnipresent) narration of folklore (adages) (Bennington, 1985). Between these two distinct present tenses there emerges the subjective level of first-person narration of the titular character, Nebeska Timyanovna, a participant/presence on the stage of historical events. *The narration enfolds through a confrontation of history with its/her legitimate lettering and its/her orality, in the period between 1940 and 1956, whilst the character of Nebeska Timyanovna literally stems from the crucifixion of their enmity.*

In the vortex of these historical events, Nebeska is the subject on a level of the historic present:

IN 1943, IN THE AGEAN MACEDONIA, THE NINTH, TENTH AND ELEVENTH DIVISIONS OF THE PEOPLE'S LIBERATION MOVEMENT (ELAS) WERE FORMED, COMPRISED FOR THE MOST PART OF MACEDONIANS. IN NOVEMBER OF THE SAME YEAR, SNOF (THE SLAV-MACEDONIANA LIBERATION FRONT) WAS ALSO FORMED, AS A SEPARATE ANTI-FASCIST ORGANIZATION OF THE MACEDONIAN POPULATION FROM THE LERIN AND KOSTRUR REGIONS. I AM A MEMBER OF THE REGIONAL COMMITTEE AND A SECRETARY OF THE WOMEN'S PARTY. (*Nebeska Timyanovna*: 29)

In 1949, she 'is':

A MEMBER OF THE EXECUTIVE COMMITTEE OF THE CHIEF COUNCIL OF THE PEOPLE'S LIBERATION FRONT [MOF] AND THE ORGANIZATIONAL SECRETARY OF THE WOMEN'S ANTI-FASCIST ORGANIZATION [AFŽ].

But the novel tells precisely the story of 'erasing' Nebeska's presence as a subject of the people's liberation war in her native land, Aegean Macedonia:

FROM 1950 TO 1951 I AM LOCKED UP, FOUR HUNDRED AND FORTY ONE, AND TOVARISH TIMYANOVNA, AND THAT WAS IT. (182)

From all she once had, when in 1955 she finds herself free once again, on the streets of Moscow, the only thing she is left with is the child whom she had left in Bitola, four months after giving him birth in 1947, a place she is sent to have her baby, in the 'Freed Macedonia', and it is thence she has been summoned from to return to the Greek battlefield. In 1947, she still has something to fight for as this is the year when DAG (the Greek Liberation Army) recognizes the Macedonians as a minority on the territory of Aegean Macedonia, hence 87 Macedonian schools are opened.⁷

In 1955 none of this is there for her. She cannot return to her village. Or any place else. All she has now is the child, waiting for her in one of the Bucharest shelter-homes

7 The DAG Headquarters is a part of the chapter's heading (82).

for children-refugees. And she is all the child is left with. They find each other. And together they tread/tromp through the streets of Bucharest. But where to now? This is yet another one, the last one, in a series of conflicting, paralitical situations Nebeska will resolve through *means of language*. In their mirror-image mother-child relationship of mutual projection, to borrow from Lacan's language, she introduces the Third. (Felman, 1992: 258-310) Though the means of language. By taking the name, which bears a certain relation to both of them, Nebeska peoples the biological continuum of a mother of a child with societal meaning, one that emerges in an inter-play with trinity. Through the performative, linguistically, verbal act of 'I'm taking the surname',⁸ Nebeska, in her relationship with her son, commences *the symbolical ordering* of the societal. Under the guise of the biological, she manages, with the act of linguistic performance, to ascertain (and to bridge over the lost) social continuity of her own, and her son's' rootedness in the world. By positioning herself, through her child, in a relation with her husband (for it is only through one's child a woman can fully inhabit her husband's surname, 'without a child [a woman] is not enough for the full surname, as they say, [a woman herself] is not enough') Nebeska initiates herself into the symbolical world 'which articulates the difference in the language system...stimulating the power to replace the object of desire, making it possible [for herself] to shape the reality in the symbolical network of differentiated meanings and differentiated object-relations' (Felman: 258). Nebeska through her child, or more specifically, only then (for in Moscow she considers other solutions too, but then decides to go after her son, leaving room for the possibility that Goračinov would still find her, if he wanted to), by following the biological prerogative, instinctively finds him, that is, she establishes the symbolical ordering of her own societal continuity and identity. Alongside her child, for herself and for his self, in the end, Nebeska, secures a societal continuity with her husband's surname, the father who has given his life for the fatherland. Through the acoustics of the name Abazovski the family's identity as Aegean Macedonians gets substantiated. This marks the end of the novelistic narration. The lettering of history has finally been juxtaposed by the folkloristic, orally-rendered act belonging to a woman whose narration is an orally transmitted account about history, about the identity of a community. This belongs to that part of the history of the Macedonian community which remains silenced by the annals of history, which in turn, make known the creation of the Macedonian national identity after World War II. This very subject is even further silenced by the annals of Greek historiography. Taking its cue from this practice, the novelistic weaving-out is accomplished though a constant opposition between the historical present and the literary (universal) present of folklore (adages). However, the orally-rendered act of Nebeska's narration is just one more creative performative act belonging to orality, one which constitutes a dominant trait/trope of the female characters in Andreevski's world.

Earlier in the text it was stated that *Nebeska Timyanovna* is the only/first historic novel in Andreevski's opus which can be read without any pre-knowledge of the particular

8 This performance is in fact presented 'passively' (though the medium of the passive voice): 'My child is coming back to me, so my surname, Abazovski, is coming back to me'.

history of the Macedonian (ethnic) community. Nonetheless, this statement can only be made provisionally, since one requires knowledge about the particular history of the Greek Civil War, especially in relation to the Macedonian issue, and with that context, one needs to know the history of socialistic revolutions which find root in the 1950s.

In conclusion, it needs to be reaffirmed that the narration present in Andreevski's novels supports the orally-constellating narrative technique, within the framework of a collective communicational and societal context of the author and the reader. With the help of orality, that is, with the help of oral history, this narration at the moment of its pronouncement is realized as 'the Other' (one), not in the least bit less legitimate than the written history of the community. With this, it is highly important that **the particular moment of the cultural and historic development of the Macedonian community is in a specific way 'inserted' in the narrative structure of these novels.** Andreevski unearths a specific narrative formula to 'encode' the historical twist in a novelistic narration. In the vortex of framing the orally-constellating (structurally *mise-en-abime*) narration, what comes across is the agony of a historically turned-around time; however, the key lies in this: an authentic novelistic structure has been coined, one which allows for Macedonian history to address itself, thematically, through the authenticity of the orally-constellating voice of the community. When dealing with the novels *Weeds* and *Locusts* on the one hand, and the novel *Nebeska Timjanovna* on the other, the community's orality stands strong next to the official lettering of history. It is a case of a particular juxtaposition of two modalities, that of the orally-constellating and that of the literary-constellating narration, a change in the layout of narration, which in turn, affords the use of the multi-functional in the process of framing the narration itself.

BIBLIOGRAPHY

- Аврамовска, Наташа (1999) *Травестија на усната историја – раскажувачкиот криптограм ан Петре М. Андреевски*, Менора, Скопје.
- Андреевски, Петре М. (1982) *Пуреј*, Скопје.
- Андреевски, Петре М. (1984) *Скакулци*, Скопје.
- Андреевски, Петре М. (1989) *Небеска Тимјановна*, Скопје.
- Воšković-Štuli, Maja (1983) *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd.
- Glover, David (1993) "Myths of Origins, Myths of Blood", *Discourse*, Fall [cit. transl. „Митови за потеклото, митови за крвта“ In: *Културен живот 1/1996*]
- Havelock, Erick A. (1986) *The Muse learns to write*, Yale UP, New Haven and London, [cit. transl. *Muza uči da piše*, Svetovi, Novi Sad, 1991.]
- Lebl, Ženi (1990) *Ljubičica bela*, Gornji Milanovac.
- Liotard, Jean-François (1982) *La Condition Postmoderne* [cit: transl. Liotar, Žan Fransoa (1988) *Postmoderno stanje*, Svetovi, Novi Sad.]
- Sloterdijk, Peter (1988) *Zur Welt kommen – zur Sprache kommen*, Frankfurter Vorlesungen, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.
- Felman, Shoshana (1980) *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la seduction ed deux langues*, Editions du Seuil, Paris. [cit. transl. *Skandal tijela u govoru*, MD. Zagreb, 1993.]

Felman, Shoshana (1992) "S onu stranu Edipa: primjerne priče psihoanalize" in
Suvremena teorija pripovjedanja, prir. Vladimir Biti, Zagreb.
von Wiese, Beno (1963) *Novelle*, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart.

IMPROVISATIONS AND THE IMPROVISATION

Jasmina Nikolić

University of Belgrade
jasminanikolic@gmail.com

*When we say that a poet improvises,
it is important to know exactly what we mean.*

C. M. Bowra¹

Improvisation is one of the key terms for understanding and comparing findings about the process of creating, preserving and transmitting oral poetic creations, both belonging to South Slavic epic,² and Hispanic traditional (*romancero*)³ and improvised poetry.⁴ Despite being crucial, this term does not have a well-established, widely accepted meaning in the context of oral composition, and one may expect it to lead to misinterpretation. Albert Bates Lord distances himself from this term and warns about the possibility of misuse,⁵ Ramón Menéndez Pidal defines it as free improvisation,⁶ leading exactly to the misinterpretation Lord distances himself from, and the variation phenomenon of a song that in fact exists only as its variants/versions (which Lord illustrated well with the title of one of the key chapters of the study *The Singer of Tales* – through the concept of *songs and the song*) – a phenomenon that is explained both by A. B. Lord and R. Menéndez Pidal and numerous followers and experts, on different examples of various oral poetic traditions – undeniably rests on the same

1 Bowra, C. M., *Heroic poetry*, New York, McMillan, 1966 (1^a ed. 1952), p. 220.

2 For studies in the English language see for example the works of John Miletich.

3 See the classical study by Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

4 See Trapero, Maximiano, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, prólogo de Samuel G. Armistead, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, Unelco, 1996.

5 Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, second edition (first edition 1960), Stephen Mitchell & Gregory Nagy, editors, Massachusetts, Cambridge; England, London; Harvard University Press, Harvard Studies in Comparative Literature 24, 2000, p. 5.

6 Menéndez Pidal, Ramón, «Sobre las variantes del código rolandiano V4 de Venecia», *Cultura Neolatina*, XXI (1961), pp. 15-16. Improvisation is defined as free in later works as well.

abilities of man to orally retain in one's memory and recall – in this case – a song. For this reason, this paper will discuss the notion of improvisation and the variations in its meaning and it will show, on the example of two songs from two different traditions (the Spanish and the Serbian), that the variants which are, according to Hispanic literary theory, obtained through different processes – verbatim memorization (the Spanish *romance*) and free improvisation (the Serbian epic poem) – in practice are frequently surprisingly similar in type and, judging by everything that is generally known about memorizing, probably in their creation process as well.⁷

Since the 1960's, when improvisation starts to appear as a term in the studies of advocates of the individualistic theory, where R. Menéndez Pidal takes it from, the **oral transmission of South Slavic epic poetry** appears as a **counter-model to the oral transmission of the Hispanic romance**. Subsequently, the idea that the South Slavic epic is freely improvised, and consequently an oral form which is not faithful to tradition, became constant in Hispanic studies.⁸ The continuity and topicality of this theme is also visible in the latest studies of Hispanic theorists of oral literature.⁹ The transposition of models is based on the comparison of indirect, not seldom inferred or

7 Rubin, David C., *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York. Oxford, Oxford University Press, 1995.

8 Ramón Menéndez Pidal studied the comparison of these two traditions as early as in the course of the 1960's, and with his authority influenced the opinions of future interpreters. See: Menéndez Pidal, Ramón, «Sobre las variantes del código rolandiano V4 de Venecia», *Cultura Neolatina*, XXI (1961), pp. 10-19; Menéndez Pidal, Ramón, «Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El «Mío Cid» y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI (1965-66), pp. 195-225; Valenciano, Ana, «Memoria, innovación y censura colectiva en la tradición oral: épica yugoslava versus romancero hispánico», in Garza Cuarón, Beatriz, Yvette Jiménez de Báez (eds), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 33-40. Miletich, John S., «Hispanic and South Slavic Traditional Narrative Poetry and Related Forms: A Survey of Comparative Studies (1824-1977)», in *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. John Miles Foley, Columbus, Ohio, Slavica, 1981, pp. 282-293. By the same author: «The Quest for the «Formula»: A Comparative Reappraisal», *Modern Philology*, 74/2, (1976), pp. 111-123; «The Poetics of Variation in Oral-Traditional Narrative», *Forum at Iowa on Russian Literature*, 1/1 (1976), pp. 57-69; «The South Slavic bugarštica and the Spanish romance: A New Approach to Typology», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 21/4, (1975), pp. 51-69; «Sobre «los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales»», in Criado de Val, Manuel (ed.), *La Juglaresca*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca, Madrid, EDI-6, 1986, pp. 23-29; *The Bugarštica, A Bilingual Anthology of the Earliest Extant South Slavic Folk Narrative Song*, Edition, Verse Translation, Introduction and Bibliography by John S. Miletich, Foreword by Albert B. Lord, Afterword by Samuel G. Armistead, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990; «Medieval Spanish Epic and European Narrative Traditions», *La Corónica*, 6 (1977-78), 90-96; «Muslimanska usmena epika i srednjovjekovna epika», *Izraz*, 58/9-10 (1985), p. 163-179. Some of the comparative studies in the English and the Spanish language had great response in Hispanic studies: Adams Kenneth, «The Yugoslav model and the text of the *Poema de Mío Cid*», in *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, ed. A. Deyermond, London, Tamesis, 1976, pp. 1-10; F. Oinas (ed.), *Heroic Epic and Saga*, Bloomington, 1978; William J. Entwistle, *European Balladary*, Oxford, 1939; Krinka Vidaković-Petrov, «On Some Ballad Techniques», in Catalán, Diego, et al. (eds.), *De Balada y Lirica*, III Coloquio Internacional sobre el Romancero, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 1994, pp. 263-267; «The romance of Don Manuel de León y el Moro Muza and its Serbocroatian Analogue», in *El Romancero hoy: historia, comparatismo, bibliografía crítica*, II Coloquio Internacional, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-University of California, 1979, pp. 137-140; «Elementos líricos en la balada tradicional», in Piñero, P. et al., (eds.), *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*, Cádiz, Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, pp. 87-92; Nikolić, J., D. Soldatić, C. L. Díez Plaza (eds.), *Baladas y leyendas populares en España y en Yugoslavia*. Actas del Coloquio Internacional (2002), Beograd, Instituto Cervantes/Aula Cervantes-Beograd, 2003.

9 An example: Catalán, Diego, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal, 2001; González, Aurelio, González, Aurelio, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003, Cid, Jesús Antonio, «Romancero hispánico y balada vasca», José Jesús de Bustos (coor.), *Textualización y oralidad*, Madrid, Instituto Universitario Menéndez Pidal, Visor Libros, 2003, pp. 157-188.

absolutely incorrectly conveyed, **improvised** findings¹⁰ about the nature of the process of oral preservation and transmission of the South Slavic epic (and ballad) and direct findings about the Hispanic *romance*, i.e., on the comparison – which is sometimes not correct – of the theory postulates (the neo-traditionalist theory for the *romancero* and the oral-formulaic for the South Slavic epic), and not on a comparative analysis of the variants of the songs themselves. It is our assumption that the models would certainly not be transposed if the scholars had been in a position to compare the songs.¹¹

The neo-traditionalist theory of oral traditional poetry originates from the end of the 19th century and is the most widely used theoretical system in the Hispanic milieu today. It pays special attention to narrative poetic forms of oral literature, the epic and the ballad. It acquires its full form in the first half of the 20th century through Ramón Menéndez Pidal's persevering work on studying the Spanish epic and the Spanish *romance*. Until the emergence of the oral-formulaic theory, it developed both on the basis of its own research and with regards to the individualist theoretical system. Its main topics in this period were the tradition, origin and historicity of the epic, the relation between the epic and the ballad, the genesis of the epic-lyrical style, authorship and the relation between the individual and the collective in tradition. Many of Menéndez Pidal's axioms and postulates will be transferred into the second phase without changes, and some of them will be brought into question within the neo-traditionalist theory itself only at the beginning of this century.¹² Since the middle of the 20th century, it also developed with regards to the emerging, also

10 In a paper from 1964, Menéndez Pidal says that it seems to him that Milman Parry and Albert Bates Lord, enraptured by the “surprising boastfulness of improvisation” (*sorprendente alarde de improvisación*), belittle reciting from memory, *recitación de memoria*, so he cites Lord supposedly saying: «En los improvisadores – dice Lord (pág. 109) – se mantiene vivo el sentimiento de lo tradicional; con los que tratan de repetir de memoria la tradición está muerta o moribunda», Menéndez Pidal, 1965-66, 201-202. Then, he concludes that «mnemonic repetition (*la repetición memorística*) barely exists in Yugoslavia and that it does not deserve to exist.», idem, 202. The citation that Menéndez Pidal states is a resume of something Lord never said. On page 109 Lord says: “Singers like Avdo, in whom the feeling of the traditional is still strong, make no attempt to memorize, as we know, even when a song is read to them, but singers imbued with the idea that the written text is the proper one strive to keep to it even verbally if possible. With them the tradition is dead or dying. [...] The true representative of tradition has other methods of learning, unfamiliar to the non-traditional”, Lord, 1990, I, 199-200. (Lord, 2000, 109.) The same consistent stand that the singer who learns by heart is in fact a non-traditional singer occurs in the book in several places: pp. 129-130, 137. The same applies for: Мърко, 1951, 377-378. There are other examples of misquoting.

11 South Slavic epic poetry therefore entered Hispanic critical studies indirectly, via interpretation or somewhat incorrect understanding of the oral-formulaic theory, as improvised oral poetry. At first glance, at the beginning of our research, it seemed that the misinterpretation of the term improvisation was what brought on the emergence of the counter-model, and that the sign of opposition could be narrowed down to *improvisation* versus *memorization*. These were partial answers. Later, it turned out that the opposition has deep and a priori roots, and little scientific justification. The theoretical counter-models of *oral-formulaic theory* versus *neotraditionalist theory* will be formed on the juxtaposition of improvisation and memorization, and the opposition will turn into obsessive negating of oral composition as a mechanism of the creation and transmission of oral traditional narrative poems. As early as in 1976, Faulhaber (Charles B. Faulhaber. “Neo-traditionalism, Formalism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic.” *Romance Philology*, 30:83-101) pointed out that the clash of the two theories of epic was the basis of all forms of conflict. But one should note wherever it is possible that it is not correct to say that Lord sees it as an improvisation, because he distances himself from that term and advises cautious usage. Moreover, he always puts a far better term first – *oral composition*.

12 The groundlessness of some of its most important postulates, such as the slow dying out of the epic and the creation of the *romance* through the dying out of the epic, were presented by Diego Catalán in the study *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Seminario Menéndez Pidal, 2001, especially p. 368-369.

traditionalist, oral-formulaic theory. In his later works, written after the emergence of the oral-formulaic theory, in a certain way Menéndez Pidal will enable the transition of the neo-traditionalist theory from its first phase into a second. Echoes of the oral-formulaic theory, above all with regards to the themes, are visible in his study *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica)* from 1959.¹³ This study deserves special attention because, in it, he considerably approaches the postulates of the oral-formulaic theory, only to change his opinion suddenly in his works from 1961¹⁴ and 1965-66,¹⁵ negating the conclusions of the oral-formulaic theory, and consequently his own. His article from 1965-66 will have the strongest influence on subsequent neo-traditionalist criticism. Mention of the article from 1961 is extremely rare in later works, and Menéndez Pidal's opinions and thoughts on oral composition and transmission presented in the study from 1959 did not leave their mark in the second phase of the development of the neo-traditionalist theory. At this stage, the neo-traditionalist theory develops in the direction of modernization in ideas and terminology owing to the work of Menéndez Pidal's disciples and followers, among which Diego Catalán deserves special mention. Modifying the theoretical system of reference, he dedicates his work to issues of oral composition and transmission: variation and levels of variation,¹⁶ the mechanisms that lead to the stability and the variability of oral poetry, and especially memory.

While developing the neo-traditionalist theory, in the beginning Menéndez Pidal will distance himself from romantic traditionalism and positive individualism, and later from the oral-formulaic theory as well, i.e. **the concept of oral composition**. We hold that Menéndez Pidal's stands came into being to a large extent not only on the basis of his rich and very influential research work, and certain beliefs¹⁷ but also from the constant need to prove their validity by bringing them into some kind of relation with existing theories. This explains a large number of contradictory points in his works and also the fact that in many cases he rejected *a priori* assumptions that could serve as easy arguments for his rivals.¹⁸

Among the relevant studies of neo-traditionalist theory, it is rare to find those that

13 Menéndez Pidal, Ramón, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.

14 Menéndez Pidal, Ramón, «Sobre las variantes del código rolandiano V4 de Venecia», *Cultura Neolatina*, XXI (1961), pp. 10-19.

15 Menéndez Pidal, Ramón, «Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El «Mío Cid» y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXXI (1965-66), pp. 195-225. A paper submitted at the Third International Congress of the *Rencesvals* Society in September 1964, in Barcelona.

16 In neo-traditionalist theory, starting from the works of Diego Catalán, variation is primarily interpreted semiotically, narratologically. The theoretical system of variation interpreting is presented in: Catalán, Diego, "Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo 'Romancero'," Catalán, Diego, Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero Hoy: Poética (The Hispanic Ballad Today: Poetics)*, II Coloquio Internacional (University of California, Davis), Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 231-249, and Catalán, Diego et al., *Catálogo general del Romancero. Teoría General y Metodología del Romancero Pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.

17 Menéndez Pidal will discard the romantic term *folk* poetry early on. He will do the same with the term *oral* poetry. He will replace both terms with the term *traditional poetry*, which will enable him to categorise under traditional poetry not only poetry that is transmitted orally, but also poetry transmitted in writing, as well as learnt, artistic poetry. Menéndez Pidal's view that the traditionally elaborate versions among the learned classes of the Golden age are the real romancero that we are all familiar with can serve as an example of this. In this manner, the romancero becomes *folk* in the best sense of the word, not the vulgar and low one (*vulgar y bajo*), Menéndez Pidal, 1991, 31. This way, Menéndez Pidal's concept of tradition becomes strikingly elitist.

18 Díaz Viana, Luis, "Romances y cantares en el oficio juglaresco", in *Actas del Congreso Romancero-Cancionero UCLA (1984)*, I, Porrúa Turanzas, Madrid, 1990, pp. 351-370.

do not reflect on the South Slavic epic or the oral-formulaic theory. The oral-formulaic theory will at first be accepted as a contribution to the existing Hispanic theory. However, later on it was discarded due to *improvisation* which the individualists started to use as proof that the French and Spanish *heroic epic poem* is an individual, learnt poem. It is clear that the South Slavic epic will enter Hispanic critical studies as a phenomenon of orality on which Milman Parry and Albert Lord built their theory, and that it will be accepted and then discarded like the theory itself. From 1961 until 2003, that is, until the present, South Slavic epic poetry and the Hispanic *romance* have been existing as counter-models of oral creations in Hispanic neo-traditionalist criticism. Prior to 1961, nothing similar exists in Hispanic critical studies and the South Slavic folk tradition is actually rarely mentioned.

As far as oral transmission of traditional poetry is concerned, the basis of the neo-traditionalist theoretical system is a textual approach to tradition, and, consequently, the Menéndez Pidal axiom that oral transmission takes place in harmony with the cognitive model of *text memorization-reproduction*. The most prominent representative of the second phase of neo-traditionalist theory, Diego Catalán, in terms of theory follows the Menéndez Pidal axiom of text memorization and reproduction and at the same time distances himself from the model of oral composition in the course of performance, which was built by the oral-formulaic theorists. Owing to his comprehensive research and above all his influential theoretical papers, the theory of oral poetry as an «open dynamic model»¹⁹ will be included in the neo-traditionalist theoretical system as a counter-model to the oral-formulaic theory. With this concept he tried to reconcile the fact that the *romance* exists in variants and that, despite that, it is a text which is memorized and reproduced (which implies that variation, no matter how minimal, is either a mistake, or a conscious intention, a poetic freedom).²⁰

Describing the performance of the living epic South Slavic tradition, American scientists Milman Parry and Albert Bates Lord had a crucial influence on the studying of orality and oral traditional literature in all the world.²¹ Up to that point, in science there was no differentiation between the oral and the written technique of composition, and the text was the focus of research in both cases.²² Instead of the oral traditional text, the non-faithfully transcribed result of tradition,²³ *the theory of oral-formulaic composition* places primary emphasis on the oral traditional process of spoken composition which at the same time affects the stability and the variability of the product of oral culture, and, consequently, the «oral poet», the speaker of oral poetic language. This turning point will show

19 The theory of the open dynamic models is thoroughly presented in the work: Catalán, Diego et al., *Catálogo General del Romancero. Teoría General y Metodología del Romancero Pan-hispánico. Catálogo General Descriptivo*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.

20 The textual approach is not only reflected in the theoretical framework in which the function and manner of memorization are defined, but also in the methodology of collecting poems from living oral tradition, and finally in the assimilation of new findings and interpretation of new phenomena, such as the South Slavic epic in the middle of the 20th century.

21 Gholson, Rachel, "Orality", in Brown, Mary Ellen, Bruce A. Rosenberg (eds.), *Encyclopedia of Folklore and Literature*, Santa Barbara, California [etc.], ABC-CLIO, 1998, p. 477.

22 Ong, Walter J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London and New York, Routledge, 1982, p. 6.

23 Самарџија, Снежана, «Скица за поезику еписких народних песама», *Антологија еписких народних песама*, edited by Снежана Самарџија, Београд, Народна књига Алфа, 2001, p. 23.

that the textual approach to tradition and viewing tradition in its entire context are incompatible.

On the other hand, the phenomena which the mentioned theoretical counter-models refer to can appear very related in practice, and they certainly **do not illustrate well** the antagonism which is noticeable in scientific studies. There are many examples of this, both for the longer epic poem,²⁴ and the ballad and shorter lyrical poem. Let us now examine the phenomena by looking at the oral traditional examples/recordings of two versions of one Spanish and one South Slavic ballad.

Lord took the beginning of five versions of *San usnila Hasanaginica*, “Hasanaga’s wife dreamed a dream” [...] and compared them for their sense of textuality, or rather for stability of text in a song sung or dictated by women in a very closed group in Gacko, Herzegovina, in 1935. We compare versions 12a and D:²⁵

- 1 San usnila Hasanaginica,
San usnila Alibegovica,
- 2 San usnila, u snu se prenula.
San usnila, u snu se prenula.
- 3 Ona budi šćerku Melećanu:
Pa dozivlja ćerku Melećanu:
- 4 Ustaj, sine, šćeri Melećana!
Ćeri moja, mila Melećana!
- 5 Evo ti se razboljela majka,
Majka ti se noćas razboljela,
- 6 I Bog znade da preboljet neću
I Bog znade *i ljudi znaju,*
- 7 I Bog znade da preboljet neću
() *Da ti preboljet neću,*
- 8 Jerbo sam ti ružan san usnila.
Jerbo sam ti ružan san usnila.
- 9 Jerbo sam ti ružan san usnila
()
- 10 Da s’ na meni zaplila diba
Još se na meni zapalila diba.
- 11 Da s’ na meni zaplila diba
()
- 12 Svi mi desni izgoreli skuti.
() Desni su mi skuti izgorjeli.
- 13 Što s’ na meni zapalila diba,
()
- 14 To će tvoja umrijeti majka.
()
- 15 Što su desni izgorjeli skuti,
()
- 16 To će ti se babo oženiti.
To će mi se babo oženiti.

The example of the Hispanic *romance* originates from Galicia. The poem was

24 Already in *The Singer of Tales*, pp. 72-73. Matija Murko’s examples are also interesting.

25 Lord, *The Singer Resumes the Tales*, pp. 171-173.

written down at the end of the 1920's and some fifty years later, in the course of a field research entitled "Galicia 83" and both versions come from the same source.²⁶ Aside from this example, the same study contains more interesting examples of variation (reciting verses from another *romance*, more frequent omissions and the like).

- 1 Allá arriba en aquel alto, está hecha una capilla.
Allá arriba en aquel alto, se formara una capilla.
- 2 No la hizo carpintero ni de la carpintería
Ni la hizo el carpintero ni de la carpintería
- 3 que la hizo San José para la Virgen María
que la hizo San José para la Virgen María
- 4 Las ventanas son de oro, las puertas de plata fina,
Las ventanas son de oro, las puertas de plata fina,
- 5 y en la ventana mayor está la Virgen María
y en la ventana mayor está la Virgen María
- 6 con hijo de Dios en brazos llorando que se partía.
con el niño Dios en brazos llorando que se partía.
- 7 ¿Por quién llora usted, ay mi madre? – El hijo se le decía
¿Por qué llora usted, mi madre? – ¿Por qué llora, ay madre mía?
- 8 Lloro por una mujer que de parto se moría.
Lloro por una mujer que de parto se moría.
- 9 Calle, calle, usted ay mi madre, remedio se le daría:
Calle, calle, usted () mi madre, remedio se le haría:
- 10 que tenga un hijo varón que misa le cantaría
que *pariera* un hijo varón *la* misa le cantaría
- 11 y las puertas del infierno ella jamás las vería
()

These are ballads, i.e. songs that belong to the same genre. There are two versions of each of them. The Spanish ballad is told twice by the same woman in the span of fifty years, and the Serbian ballads from the Parry collection are sung by five different singers in the same time interval. The variations of the songs listed by Lord are *negligible* both from the aspect of meaning and the aspect of form, similar to the example given by Ana Valenciano. As we can see at first glance the texts of the versions of both ballads are nearly the same and the variation is reduced to "omissions", "additions" and lexical variations (syntactic to some extent).²⁷ For this reason, interpretations are very different.

26 Valenciano, Ana, *Romanceiro Xeral da Galicia I: Os romances tradicionais da Galicia*. Madrid, Santiago de Compostela, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998, pp. 102-103.

27 They all fall under the slighter variation type, they do not imply poetic invention, in accordance with the classification composed by Diego Catalán: a) insignificant changes (the presence or absence of conjunctions, different variations of the same or similar meaning with the difference of one letter), such as: *aprisa/deprisa*, *moro Muza/moro Murcia*, *domado-adomado* and the like; b) change of word order within a phrase: *está en la cama/en la cama está*, *allí saliera/saliera allí*; c) Inner morpho-syntactic change of the root: change of verb tense, change of noun number or derivation: *lo oía/lo estaba oyendo*, *aire/aires*, *pañó/pañuelo*; d) syntactic change that is not inner: the presence or absence of a pronoun, certain adverbs and prepositions, substitution of an adverb with a preposition, and the like; e) synonyms; f) accidental semantic equivalence in accordance with the context: *entró en/bajó a (yuaio je y/cnyctmo ce y)*, *bailando/volando (uepaýhu, летећу)*; g) the absence or presence of a word that slightly modifies the meaning: *pide tú lindo Manuel/pide, pide, don Manuel (тражи ти леги Мануеле/тражи, тражи дон Мануеле)*; h) partial semantic equivalence that decreases or increases the quantity of information: *de heridas malo/en la cama malo (болестан од рана/*

It is clear that neither is the Hispanic *romance* **memorized verbatim**, nor is the Serbian ballad **improvised** at the spur-of-the-moment, and least of all completely renewed with each performance. If we say they are memorized verbatim we need to explain where the variations come from. If we say they are totally improvised, we need to ask ourselves why they are so stable, so textualized, as Lord would say. It is also clear that these variations were not created in processes of a different, and even less likely, opposite nature. Where do the variants come from? If it is true that it is easy to learn short forms by heart, we would expect ten lines to be stable. Where do the variants come from then? There must be something else at work here. Three possible answers can be found in studies, a mistake in memorization (involuntary), poetic freedom (voluntary) and oral composition of a memorized but not fully learnt (stabilized) text.

The variation that one and the same narrator creates when they recite the same *romance* two times or more does not have a satisfactory explanation in Hispanic criticism. What is more, it is aspired to disregard this variation as minimal, i.e. to present it as not being there at all. Ana Valenciano claims: «If it should happen that a transmitter of tradition performs, before the same or different collectors of *romances*, the *romances* they know, *their versions will always be the same*, even when the different performances are distant from one another with regards to time. For this reason, what is presented in each realisation is not necessarily *a unique and unrepeatable text*».²⁸ Here, Ana Valenciano is equating version and text. The unique and unrepeatable text is, we believe, an allusion to Lord's idea about the existence of a generic poem and its objectivisation of an unrepeatable, unique **text** («songs and the song»), where Lord really is thinking about a text, not a version.

Each objectivisation is a variant of the creation and is in fact unrepeatable.²⁹ Valenciano explains variation as a mistake in the memorization of one or several texts. Aurelio González, however, dismisses the idea of mistakes in memorization in such cases: «To believe that variation is a simple mistake in memorization, as it has been suggested several times by the most limited followers of the individualist theory, is practically infantile, because it is not a big problem to memorize correctly one simple semi-verse, and if it is not reproduced in the same way this is due to the existence of a *will to change (una voluntad de cambio)* and the transmitters' real work on poetic creation, through variation that might seem minimal, but in which emphases and nuances are repositioned in accordance with the intention, conscious or automatic, to express one's context better».³⁰ According to Diego Catalán, this type of variation is created intentionally: «Only a very rare forgetting of a verse can be considered accidental; omission is usually more or less intentional [so intentional in fact that I cannot find a single

болестан у кресењу); i) acoustic equivalence or misinterpretation: *no de volver sin recado/no puede ir sin recargo*; j) transmission of words into adjoining verses. Catalán also distinguishes three types of changes that he calls linguistic variation of a poetic nature (*variación verbal de naturaleza poética*): in-depth restructuring of expression without changing the basic content: *que el camino que yo llevo/que de este viaje que voy (jep пут којим идем/јеп с овог пута на коју идем)*; the substitution of an octosyllabic, a verse or verses with an equivalent: *un punto l'había errado/la que nunca tiró en vano (ни мало омашио није/никад је узалуд бацрио није)*; addition or omission of a verse that prolongs the thematic element which is present in another verse: *Ya lo oyera don Manuel que está en la cama muy malo/malito de calentura y de dolor de costado*.

28 Valenciano, 1998, 99.

29 Milošević-Đorđević, Nada, «Varijanta», Radmila Pešić, Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd, Vuk Karadžić, 1984, p. 263.

30 González, 1999, 195.

omission of an entire verse that could be attributed to a memory defect (*defecto de memoria*) and can be classified under one of the three basic formulas of content variation: substitution, addition and omission (*sustitución, adición y omisión*).³¹

Lord believes that the traditional variant (and variation as a process) cannot be explained either by a memory defect or an intentional change, which is what the answers of Hispanic criticism boil down to: «It is a strange phenomenon in intellectual history as well as in scholarship that the great minds herein represented, mind which could formulate the most ingenious speculation, failed to realize that they might be some other way of composing a poem than that known to their own experience. They new and spoke often of folk ballad and epic, they were aware of variants in this genres, yet they could see only two ways in which those variants could come into being: by lapse of memory or by wilful change. This seemed so obvious, so much an unquestioned basic assumption, that they never thought to investigate exactly how a traditional poetry operated. They always thought in terms of a fixed text or a fixed group of texts to which a poet *did* something for a reason within his own artistic or intellectual self. They could not conceive of a poet composing a line in a certain way because of necessity or because of the demands of this traditional art».³²

It seems that in Hispanic critical studies the process of oral transmission has not been viewed from a sufficiently wide perspective, one which would enable the definition of a mechanism that affects both change and stability. We believe that to base the theory of oral transmission on great verbal identicalness of variants of the same poem is wrong. Variation is present, and all the while that it is there, it is followed by a process that enables the generating of new alternatives: the process of oral alteration, oral composition. Criticism came to the conclusion that the oral-formulaic theory cannot be applied to shorter forms since they are not constantly created anew. However, one gets the impression that while coming to this conclusion this criticism also recognizes textual variations in the course of performing, forgetting that the process which enables or disables variation is not necessarily reflected in the text. If we turn the attention from the text and from performance as oral composition to the moment of recollection, a moment that is undoubtedly present in the transmission of all oral forms, we could explain where textualization, and improvisation, come from. Since all oral traditions rely on human memory, the mechanism of memorization has to be same for all of them, regardless of the input and output. Depending on the type of material it needs to memorize, human memory will organize this entered material differently, making use of unique internal patterns. At the moment of performing, the singer does not reproduce content learnt by heart nor do they freely *improvise* the text, but recall what is stored in memory. Memorization cannot textually fortify such vast knowledge as the epic, and vice versa, it can stabilize the text of a shorter form. Shorter forms, by rule, also manifest the presence of numerous non-semantic elements which are not present in the epic (when they are present, the text is stabilized, for example in formulae).

Lord dealt with the relation between stability and memorization in particular in the posthumously published study *The Singer Resumes the Tale*: “It is usually assumed that, because they are short, lyric songs are memorized verbatim. But [...] the number of variants would seem to indicate that the texts are not as fixed as memorization would suggest. I pay

31 Catalán, 1997, 96.

32 Lord, 2000, 11.

particular attention here to the concept of textuality as a means of determining whether the South Slavic songs are fixed textually and hence memorized, with or without writing, or whether their texts are fluid and the result of composition in performance. I note the degree of verbal correspondence among the variants of the lyric songs, as I have earlier, in *The Singer of Tales*, among the variants of a “theme”, or repeated passage, in the investigation of the composition and transmission of South Slavic epic songs”.³³

I argue that they are neither memorized verbatim nor absolutely improvised but rather “remembered” (Lord, *The Singer Resumes the Tale*), or serially recalled (Rubin, *The Memory in Oral Traditions*). Verbatim memorization requires a text which is fixed “in a record other than human memory”, and improvisation can never be absolutely free, due to constraints constantly cueing human memory. However, we could call improvisation the process which leads to variation in oral traditions but only knowing exactly the inner workings of that process. “Tradition is a fluid medium, never quite the same, ever renewed. That is what keeps it inexhaustibly interesting and alive”.³⁴

BIBLIOGRAPHY

- Adams, Kenneth, “The Yugoslav Model and the Text of the *Poema de Mio Cid*”, in Alan D. Deyermond (ed.), *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton*, London, Tamesis, 1976, pp. 1-10.
- Aguirre, J. M., «Épica oral y épica castellana: tradición creadora y tradición repetitiva», *Romanische Forschungen*, 80, 1 (1968), pp. 13-43.
- Alvar, Carlos y Ángel Gómez Moreno, *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid, Taurus, Historia Crítica de la Literatura Hispánica, 2, 1988.
- Anahory-Librowicz, Oro, «La memoria en el juglar sefardí del siglo XX», *La juglaresca*, Actas del I Coloquio Internacional sobre la Juglaresca. Dirección: Manuel Criado de Val. Patronato «Arcipreste de Hita». Madrid, EDI-6, 1986, pp. 691-697.
- Armistead, Samuel G., “Epic and Ballad: A Traditionalist Perspective”, *Olifant*, 8/4 (1981), pp. 376-388.
- Armistead, Samuel G., “Épica y romancero ante la crítica individualista”, en Diego Catalán et al. (eds.), *De Balada y Lírica*, Actas del III Coloquio Internacional del Romancero, 2 vols, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, I, 1994, pp. 487-504. [1994a]
- Armistead, Samuel G., “La poesía oral improvisada en la tradición hispánica”, en Trapero, Maximiano (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, pp. 41-69. [1994b]
- Банашевић, Никола, «Ранија и новија наука и Вукови погледи на народну епiku», *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XXX, 3-4 (1964), стр. 171-190.
- Beatie, Bruce A., “Oral-Traditional Composition in the Spanish *Romancero* of the Sixteenth Century”, *Journal of the Folklore Institute*, I (1964), pp. 92-113.
- Bošković-Stulli, Maja, «Uz dva članka o usmenoj književnosti (o odnosu usmene i pisane književnosti, o formulama i o kritičarskom postupku)», *Umjetnost riječi*, (1972), XVI, 2-3, str. 203-220.
- Bowra, C. M., *Heroic poetry*, New York, McMillan, 1966 (1^a ed. 1952).
- Catalán, Diego y A. Galmés, “La vida de un romance en el espacio y en el tiempo”, R. Menéndez Pidal, *Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad*, Madrid, Revista de

33 Lord, 1995, 33-34.

34 Bronson, 1976, xliii.

- Filología Española, Anejos Nº LX, 1954, pp. 143-301.
- Catalán, Diego, «El “motivo” y la “variación” en la transmisión tradicional del romancero», *Bulletin Hispanique*, LXI, 2-3, (1959), pp. 149-182.
- Catalán, Diego, *Siete siglos de Romancero*, Madrid, Gredos, 1969.
- Catalán, Diego, *Por campos del Romancero. Estudios sobre la tradición oral moderna*, Madrid, Gredos, 1970.
- Catalán, Diego, “Memoria e invención en el Romancero de tradición oral”, *Romance Philology*, XXIV (1970-71), pp. 1-25 y 441-463.
- Catalán, Diego, Petersen, T. Catarella y T. Meléndez, “Análisis electrónico de la creación oral. El Programa Romancero del Computer Center de UCSD”, *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino 1910-1970*, Madrid, Castalia, 1975, pp. 157-194.
- Catalán, Diego, “Análisis electrónico del mecanismo reproductivo de un sistema abierto: el modelo Romancero”, *Revista de la Universidad Complutense*, XXV, (1976), pp. 55-77.
- Catalán, Diego, “Los modos de producción y ‘reproducción’ del texto literario y la noción de apertura”, *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. A. Carreira et al., Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 245-270.
- Catalán, Diego, “El análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo Romancero”, D. Catalán, S. Armistead, A. Sánchez Romeralo (eds.), *El romancero hoy, II: Poética*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, CILAS y University of California, Davis, 1979, pp. 231-249.
- Catalán, Diego, “El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos”, *Ethnica. Revista de Antropología*, LII (1982), pp. 53-66. [1982a]
- Catalán, Diego, “Hacia una Poética del Romancero oral moderno”, *Actas del Cuarto Congreso Internacional de Hispanistas*, ed. de E. de Bustos Tovar, Salamanca, AIH, Consejo General de Castilla y León, Universidad de Salamanca, 1982, I, pp. 283-295. [1982b]
- Catalán, Diego, “El modelo de investigación pidalino cara al futuro”, *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, 1982, pp. 40-46. [1982c]
- Catalán, Diego, “El romancero medieval”, *El comentario de textos 4: Poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 451-489.
- Catalán, Diego, *Teoría general y metodología del Romancero Pan-hispánico. Catálogo general descriptivo (CGR)*, 1ª, Madrid, Seminario Menéndez Pidal, 1984.
- Catalán, Diego, “The Artisan Poetry of the *Romancero*”, *Oral Tradition*, 2/2-3 (1987), pp. 399-423.
- Catalán, Diego, “Sobre el lenguaje poético del romancero: la ‘fórmula’ como tropo”, *Ínsula*, (1994), 567, pp. 25-28.
- Catalán, Diego, *Arte poética del Romancero oral: Parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno, 1997.
- Catalán, Diego, *Arte poética del Romancero oral, 2ª parte: Memoria, invención artificial*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Siglo Veintiuno, 1998.
- Catalán, Diego, *La épica española. Nueva documentación y nueva evaluación*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001. [2001a]
- Catalán, Diego, *El Archivo del Romancero patrimonio de la humanidad. Historia documentada de un siglo de historia*, II tomos, Madrid, Seminario Menéndez Pidal (UCM), Fundación Ramón Menéndez Pidal, 2001. [2001b]
- Cid, Jesús Antonio, “El Romancero tradicional hispánico: obra infinita y campo abierto”, *Ínsula: Las Voces del Romancero*, 567 (1994), pp. 2-7.
- Деретић, Јован, *Српска народна епика*, Београд, Филип Вишњић, 2000.
- Детелић, Мирјана, «Ка поетици еписке формуле», *Књижевна историја*, год. 27, бр. 97 (1995), стр. 321-347.
- Devoto, Daniel, “Sobre el estudio folklórico del Romancero español: proposiciones para un método

- de estudio de la transmisión tradicional”; *Bulletin Hispanique*, LVII (1955), pp. 233-290.
- Díaz G. de Viana, Luis, *El romancero*, Madrid, Anaya, 1990. [1990b]
- Díaz G. de Viana, Luis, “Concepto de la literatura popular y conceptos conexos”, *Anthropos*, 166/167 (1995), pp. 17-21.
- Díaz G. de Viana, Luis, “La invención del concepto de ‘Cultura Tradicional’ en los estudios sobre poesía hispánica: las relaciones entre lo oral y lo escrito”, L. Díaz G. Viana y M. Fernández Montes (eds.), *Entre la palabra y el texto: problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*, Madrid, Oyarzun: CSIC-Sendoa, 1997, pp. 13-32.
- Díaz G. de Viana, Luis, “El estudio y recopilación de la literatura popular en España: de lo estético a lo ideológico”, Eloy Gómez Pellón et al., *Tradición oral*, Santander: Aula de Etnografía, Universidad de Cantabria; Oiartzun: Sendoa, 1999, pp. 55-79.
- Díaz-Mas, Paloma, (ed.), *Romancero*, Barcelona, Crítica, 1996 (1ª ed. 1994).
- Díaz-Pimentá, Alexis, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repen-tismo*, prólogo de Maximiano Trapero, Oiartzun (Gipuzkoa), Sendoa, 1998.
- Díaz Roig, Mercedes, (ed.) *El romancero viejo*, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1999 (1ª ed. 1985).
- Dukat, Zdeslav, «Srpskohrvatska usmena epika i američka nauka o književnosti», u: Stipčević, Nikša (urednik), *Uporedna istraživanja: Prisustvo srpskohrvatskog usmenog pesništva u stranim kulturama*, Godišnjak Instituta za književnost i umetnost, 4, Beograd, 1982, str. 179-202.
- Dundes, Alan (ed.), *The Study of Folklore*, New Jersey, Prentice-Hall, 1965.
- Entwistle, William, J., “Some Comparative Notes on Ballads: Danich, Castilian, Yougoeslavic”, *Medium Aevum*, I (1932), pp. 197-203.
- Entwistle, William J., *European Balladry*, Oxford, 1939.
- Faulhaber, Charles B., «Neo-traditionalism, Formulism, Individualism, and Recent Studies on the Spanish Epic», *Romance Philology*, XXX, 1, (1976), pp. 83-101.
- Finnegan, Ruth, *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communication*, Oxford, 1988.
- Finnegan, Ruth, *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*, Bloomington, Indiana University Press, 1992 (1ª ed. 1977).
- Foley, John Miles, *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988 (esp. Alan Dundes, «Editors’ Foreword»).
- Foley, John Miles, *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.
- González, Aurelio, *Formas y funciones de los principios en el romancero viejo*, Iztapalapa [México]: Universidad Autónoma Metropolitana, Departamento de Filosofía, Area de Literatura y Lingüística, 1984.
- González, Aurelio, “El motivo como unidad narrativa mínima en el Romancero”, *El Romancero: tradición y pervivencia a finales del siglo XX*. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987), eds. Pedro M. Piñero, Virtudes Atero, Enrique J. Rodríguez Baltanás y María Jesús Ruiz, Fundación Machado-Universidad de Cádiz, 1989, pp. 51-55.
- González, Aurelio, «Fórmulas en el Romancero. Conservación y variación», *Discursos y representaciones en la Edad Media*. (Actas del VI Jornadas Medievales), México, Universidad Nacional Autónoma de México-El Colegio de México, 1999, pp. 191-206.
- González, Aurelio, “El tesoro del Romancero: la variación. Dos ejemplos de la tradición americana”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 30, (2001), 53-67.
- González, Aurelio, *El Romancero en América*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Hunter, I. M., “Lengthy Verbatim Recall: the Role of Text”, en Ellis, A. (ed.), *Progress in Psychology of Language*, vol. I, London, Erlbaum Associates, 1985.
- Jiménez de Baez, Yvette, “Oralidad y escritura: de los cuadernos de trovadores a la controversia, en la Sierra Gorda”, en Jiménez de Báez, Yvette (ed.), *Lenguajes de la tradición popular: Fiesta,*

- canto, música y representación*, México, El Colegio de México, 2002, 395-414.
- Караџић, Вук С., *Мала простонародња славено-србска пјеснарица* (1814), *Народна србска пјеснарица* (1815), у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књига прва, приредио Владан Недић, Београд, Просвета, 1964.
- Караџић, Вук С., *О српској народној поезији*, приредио Боривоје Маринковић, Београд, Просвета, 1964.
- Кољевић, Светозар, «Варијанта и песнички израз у српскохрватској народној поезији» *Књижевност*, LV, 9, (1972), стр. 222-248.
- Koljevic, Svetozar, *The Epic in the Making*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- Кољевић, Светозар, (уредник), *Ка поетици народног песништва. Страна критика о нашој народној поезији*, Београд, Просвета, 1982.
- Koljević, Svetozar, «Repetition as Invention in the Songs of Vuk Karadžić», *Oral Tradition*, 7/2 (1992), pp. 349-364.
- Крњевић, Хатица, *Антологија народних балада*, Београд, Српска књижевна задруга, 1978.
- Lord, Albert B., *The Singer of Tales*, second edition (first edition 1960), Stephen Mitchell & Gregory Nagy, editors, Massachusetts, Cambridge; England, London; Harvard University Press, Harvard Studies in Comparative Literature 24, 2000. (Note to the second edition: «The words of Lord, as well as the original pagination, have been preserved unchanged».).
- Lord, Albert B., «Perspectives on Recent Work on Oral Literature», *Forum for Modern Language Studies*, X, (1974), pp. 1-21.
- Lord, Albert B., «Characteristics of Orality», *Oral Tradition*, 2/1, (1987), pp. 54-72.
- Lord, Albert B., *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca, 1991 (esp. pp. 76-77).
- Lord, Albert B., *The Singer Resumes the Tale*, ed. by Mary Louise Lord, Ithaca & London, Cornell University Press, 1995.
- Mariscal, Beatriz, «El Romancero pan-hispánico: tradición y oralidad», Yvette Jiménez de Báez (ed.), *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 2002, pp. 197-206.
- Магић, Светозар, «Белешка о епској импровизацији», *Прилози проучавању народне поезије*, књ. VI, св. 1-2, (1939), стр. 70-75.
- Mauleón, Judit H., «Oral Theory and the Romancero Nuevo», Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo, Diego Catalán (editores), *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, II Coloquio Internacional, Madrid, University of California, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, (1979), pp. 47-62.
- Menéndez Pidal, Ramón, *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Poesía popular y romancero (I)», *Revista de Filología Española*, I/4 (1914), pp. 357-377.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Poesía popular y romancero (II)», *Revista de Filología Española*, II/1 (1915), pp. 1-20, 105-136, 329-338.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Poesía popular y romancero (VI-X)», *Revista de Filología Española*, III/3 (1916), pp. 233-289.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *Revista de Filología Española*, VII (1920), pp. 229-338.
- Menéndez Pidal, Ramón, «Relatos poéticos en las crónicas medievales. Nuevas indicaciones», *Revista de Filología Española*, X (1923), pp. 329-372.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, prólogo Rafael Lapesa, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 9ª edición ampliada, 1991 [1ª edición *Poesía juglaresca y juglares*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1924].

- Menéndez Pidal, Ramón, *El romancero: teorías e investigación*, Madrid, Paez, 1928.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1986, 28ª edición [1ª ed. *Flor nueva de romances viejos*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1928].
- Menéndez Pidal, Ramón, “Supervivencia del *Poema de Kudrun* (Orígenes de la balada), *Revista de Filología Española*, XX (1933), pp. 1-59. [1933a]
- Menéndez Pidal, Ramón, “La forma épica en España y en Francia”, *Revista de Filología Española*, XX (1933), pp. 345-352. [1933b]
- Menéndez Pidal, Ramón, *Historia y epopeya*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1934.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Poesía árabe y poesía europea*, con otros estudios de literatura medieval, Madrid, Espasa-Calpe, 1941.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Poesía e historia en el *Mío Cid*. El problema de la épica española”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, III (1949), 113-129.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Reliquias de la poesía épica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951. [1951a]
- Menéndez Pidal, Ramón, *De primitiva lírica y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1951. [1951b]
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Fórmulas épicas en el *Poema del Cid*”, *Romance Philology*, VII (1954), pp. 261-267.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española”, *Los romances de América y otros estudios*, 6ª edición, Madrid, Espasa-Calpe, 1958, pp. 52-87 [conferencia de 1922].
- Menéndez Pidal, Ramón, *La Chanson de Roland y el neotradicionalismo (orígenes de la épica románica)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Dos poetas en el *Cantar de Mío Cid*”, *Romania*, LXXXII, (1961), pp. 145-200. [1961a]
- Menéndez Pidal, Ramón, «Sobre las variantes del código rolandiano V4 de Venecia», *Cultura Neolatina*, XXI, 1961, pp. 10-19. [1961b]
- Menéndez Pidal, Ramón, *En torno al Poema del Cid*, Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1963.
- Menéndez Pidal, Ramón, “Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos”, *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras*, XXXI (1965-66), pp. 195-225.
- Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios sobre el Romancero*, Obras completas de Menéndez Pidal, XI, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- Menéndez Pidal, Ramón, *La épica medieval española; desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*, ed. Diego Catalán y María del Mar Bustos, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- Miletich, John S., “Narrative Style in Spanish and Slavic Traditional Narrative Poetry: Implications for the Study of the Romance Epic”, *Olifant*, 2/2 (1974), pp. 109-128.
- Miletich, John S., “The South Slavic *bugarštica* and the Spanish *romance*: A New Approach to Typology”, *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 21/4 (1975), pp. 51-69.
- Miletich, John S., “The Poetics of Variation in Oral-Traditional Narrative”, *Forum at Iowa on Russian Literature*, 1/1 (1976), pp. 57-69. [1976a]
- Miletich, John S., «The Quest for the «Formulav»: A Comparative Reappraisal», *Modern Philology*, 74/2 (1976), pp. 111-123. [1976b]
- Miletich, John S., “Oral-Traditional Style and Learned Literature: A New Perspective”, *Poetics and Theory of Literature*, 3 (1978), pp. 345-356.

- Miletich, John S., "South Slavic and Hispanic Versified Narrative: A Progress Report on One Approach", en Samuel G. Armisted et al. (eds.), *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1979, pp. 131-135.
- Miletich, John S., «Hispanic and South Slavic Traditional Narrative Poetry and Related Forms: A Survey of Comparative Studies (1824-1977)», *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, ed. John Miles Foley, Columbus, Ohio, Slavica, 1981, pp. 282-293. [1981a]
- Miletich, John S., „O jugoslovenskim i zapadnoevropskim epskim pevačima“, *Književna istorija*, 18 (1985), pp. 207-225. [1985a]
- Miletich, John S., „Muslimanska usmena epika i srednjovekovna epika“, *Izraz*, 58/9-10 (1985), str. 163-179. ("Muslim Oral Epic and Medieval Epic", *Modern Language Review*, 83/4 (1988), pp. 911-924) [1985b]
- Miletich, John, "The Mermaid and Related Motifs in the *Romancero*: the Slavic Analogy and Fertility Myths", *Romance Philology*, XXXIX (1985-86), pp. 151-474.
- Miletich, John S. «Sobre "los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales"», *La Juglaresca*, Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca, Dirección: Manuel Criado de Val, Madrid, EDI-6, 1986, pp. 23-29. [1986a]
- Miletich, John S., "Oral Aesthetics and Written Aesthetics: The South Slavic Case and the *Poema de Mio Cid*", *Hispanic Studies in Honour of Alan D. Deyermond*, Madison, 1986. [1986b]
- Miletich, John S., "Folk Literature, Realized Forms and the Making of the *Poema de Mio Cid*", *La Corónica*, XV/2 (1986-87), pp. 186-196.
- Miletich, John S., (ed.), *The Bugarštica, A Bilingual Anthology of the Earliest Extant South Slavic Folk Narrative Song*, Edition, Verse Translation, Introduction and Bibliography by John S. Miletich, Foreword by Albert B. Lord, Afterword by Samuel G. Armistead, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1990.
- Milošević-Đorđević, Nada, «Varijanta», «Improvizacija», «Estetika istovetnosti», «Spjevanje», en: Radmila Pešić, Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd, Vuk Karadžić, 1984, str. 263, 102, 81, 237.
- Milošević-Đorđević, Nada, «Continuity and Change in Folk Prose Narratives», *Oral Tradition*, 6/2-3 (1991), pp. 316-324.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада, *Казивати редом*, Прилози проучавању Вукове поезике и усменог стварања, Београд, Рад-КПЗ Србије, 2002.
- Montaner, Alberto (ed.), *Cantar de Mio Cid*, Barcelona, Crítica, 1993.
- Moron Arroyo, Ciriaco, «La teoría crítica de Menéndez Pidal», *Hispanic Review*, 38 (1970), pp. 22-39.
- Murko, Matija, «The Singers and their Epic Songs» (Text enlarged and completed from the lectures given at the Sorbonne the 23rd, 24th, and 25th of May 1928; the first part appeared in 1928), *Oral Tradition*, 5/1 (1990), pp. 107-130.
- Nikolic, Jasmina, "Improvización y memoria en el proceso de transmisión oral del romancero hispánico y de la épica yugoslava", en: Nikolic, Jasmina at al. (eds.), *Baladas y leyendas populares en España y en Yugoslavia*, Belgrado, Aula Cervantes, 2003, pp. 180-247.
- Olson, David (ed.), *Literacy and Orality*, New York, Cambridge University Press, 1991.
- Ong, Walter J., *Orality and literacy: the Technologizing of the World*, London and New York. Routledge, 1982.
- Rubin, David C., «Very Long-Term Memory for Prose and Verse», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 16 (1977), pp. 611-621.
- Rubin, David C., «Learning Poetic Language», Frank S. Kessel (ed.), *The Development of Language and Language Researchers: Essays in Honor of Roger Brown*, New Jersey, Lawrence Erlbaum Associates, 1988, pp. 339-351.

- Rubin, David C., Wanda Wallace, "Characteristics and Constraints in Ballads and their Effects on Memory", *Discourse Processes: a Multidisciplinary Journal*, 14/2 (1991), pp. 181-202.
- Rubin, David C., W. T. Wallace, B.C. Houston, "The beginnings of expertise for ballads", *Cognitive Science*, 17/3 (1993), pp. 435-462.
- Rubin, David C., *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads, and Counting-out Rhymes*, New York. Oxford, Oxford University Press, 1995.
- Salazar, Flor, "Contaminación o fórmula. Un falso problema en el romancero tradicional", en Diego Catalán et al. (eds.), *De Balada y Lirica. III Coloquio Internacional sobre el Romancero*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, Universidad Complutense de Madrid, 1994, I, pp. 323-343. [1994b]
- Самарџија, Снежана, *Антологија епских народних песама*, Београд, Народна књига, 2001.
- Sánchez Romeralo, Antonio, "Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: apuntes para un estudio comparativo", D. Catalán et al. (eds.), *El Romancero en la tradición oral moderna. I Coloquio Internacional*, ed. Diego Catalán y Samuel G. Armistead con la colaboración de Antonio Sánchez Romeralo, Cátedra Seminario Menéndez Pidal – Universidad de Madrid, 1972, pp. 207-231.
- Subotić, Dragutin, *Yugoslav Popular Ballads. Their Origin and Development*, Cambridge, Cambridge University Press, 1932.
- Trapero, Maximiano, *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*, prólogo de Samuel G. Armistead, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, Unelco, 1996.
- Trapero, Maximiano, "La poesía improvisada y cantada en España", *La Palabra. Expresiones de la tradición oral*, Salamanca, Diputación de Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, 2002, pp. 95-120. [2002b]
- Valenciano, Ana, «Survival of the Traditional Romancero: Field Expeditions», *Oral Tradition*, 2/2-3, (1987), pp. 424-450.
- Valenciano, Ana, "Los romances tradicionales: el 'texto' y el informante", *Congreso de Literatura. Hacia la literatura vasca*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 432-433.
- Valenciano, Ana, «Memoria, innovación y censura colectiva en la tradición oral: épica yugoslava versus romancero hispánico», Beatriz Garza Cuarón y Yvette Jiménez de Báez (editoras), *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, México, El Colegio de México, 1992, pp. 33-40.
- Valenciano, Ana, *Romanceiro Xeral da Galicia: Os romances tradicionais da Galicia*. Madrid, Santiago de Compostela, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1998.
- Vigara Tauste, Ana María, «Lengua oral y comentario de textos coloquiales», en Inés Carrasco y Guadalupe Fernández Ariza (eds.), *El comentario de textos. Analecta Malacitana* (anejo XVII), Málaga, Universidad de Málaga, 1998, pp. 117-158.
- Webber, Ruth House, "Formulaic Diction in the Spanish Ballad", *University of California Publications in Modern Philology*, XXXIV, (1951), 2, pp. 175-277.
- Webber, Ruth House, "Lenguaje tradicional: Epopeya y Romancero", *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas (Toronto, 1977)*, Toronto, University of Toronto, 1980, pp. 779-782.
- Webber, Ruth House (ed.), *The Hispanic Balladary Today*, New York [etc.], Garland Publishing, 1989.
- Webber, Ruth House, "Ballad Language: Repetition and the Formula", Porter, James (ed.), *Ballads and Boundaries: Narrative Singing in an Intercultural Context: Proceedings of the 23rd International Ballad Conference of the Commission for Folk Poetry (Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore)*, Los Angeles, University of California, 1995.

LA DONCELLA GUERRERA: LITERATURA E IDENTIDAD NACIONAL¹

Mónica María Martínez Sariego

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
monicamartinez25@hotmail.com

Resumen

El personaje de la doncella guerrera, un clásico en la literatura oral de los cinco continentes, entra de lleno en lo que se ha llamado “universalidad temática”, rótulo que, a grandes líneas, se aplica a los temas que sobrepasan un círculo cultural cohesionado por una tradición en común para acercarse a la alteridad de espacios culturales radicalmente distantes, tanto en sentido geográfico como espiritual-ideológico. En esta comunicación, forzosamente breve, tras trazar un sucinto marco introductorio, llevaremos a cabo un análisis comparativo de sus versiones hispánicas, atendiendo tanto a las recogidas en la España peninsular y en el Archipiélago Canario como a las recopiladas en América Latina y las judeoespañolas del Norte de África y de los Balcanes, clasificables todas ellas a su vez, como se sabe, en dos grandes grupos. El primero lo constituirían las versiones procedentes del modelo antiguo, aún vivo en las zonas más arcaizantes, en el que se detallan las pruebas a las que es sometida la doncella para descubrir su verdadero sexo; el segundo sería el correspondiente a la versión “vulgata”, bastante simplificada, impuesto en la tradición moderna a partir de las versiones andaluzas. Nuestro objetivo en este trabajo no consistirá en enfatizar lo que hay de similar entre las diferentes versiones, que no es poco, sino, por el contrario, observar cómo, en respuesta a los estímulos de una circunstancialidad propia, asoma en el tema universal la expresión individual de un pueblo, sin ignorar los cambios que puedan haberse producido en el proceso multiseccular de transmisión de la leyenda.

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto HUM2006-09045-C03-03 financiado por el MEC con aportación FEDER.

1. Preliminares

El personaje de la doncella guerrera, un clásico en la literatura oral de los cinco continentes, entra de lleno en lo que se ha llamado “universalidad temática”, rótulo que, a grandes líneas, se aplica a los temas que sobrepasan un círculo cultural cohesionado por una tradición en común para acercarse a la alteridad de espacios culturales radicalmente distantes, tanto en sentido geográfico como espiritual-ideológico. En este trabajo llevaremos a cabo un análisis somero de los modelos básicos con que ha tomado forma este romance paneuropeo en la tradición hispánica: el antiguo, aún vivo en las zonas más arcaizantes, en el que se detallan las pruebas a las que es sometida la doncella para descubrir su verdadero sexo; y la versión “vulgata”, bastante simplificada, impuesta en la tradición moderna a partir de las versiones andaluzas. Nuestro objetivo aquí no consistirá en enfatizar lo que hay de similar entre las diferentes versiones y variantes, que no es poco, sino, por el contrario, en observar cómo, en respuesta a los estímulos de unas circunstancias propias, asoma en el tema universal la expresión individual de un pueblo, sin ignorar los cambios que puedan haberse producido en el proceso multiseccular de transmisión de la leyenda. Para ello nos referiremos también a la tradición que explica su presencia en diversas regiones europeas – Península Ibérica, Francia, Italia, los Balcanes – y al brotar espontáneo que justifica su aparición en literaturas tan remotas como la china. Ello nos dará pie a reflexionar no sólo sobre la dificultad que entraña trazar una frontera nítida entre los fenómenos de tradición y los de poligénesis, cuestión fundamental en el estudio de la literatura oral, sino también, y ante todo, sobre la conexión que existe entre literatura e identidad nacional.

2. Modelos hispánicos básicos de “La doncella guerrera”

En la tradición hispánica, una de las más ricas (mayormente influida, al parecer, por las variantes francesas y del Piamonte), han arraigado con fuerza dos grandes modelos del romance catalogado como “La doncella guerrera”. El primero, extremadamente detallado y especialmente abundante en el norte peninsular, comienza con la maldición de un marido a su esposa por no haberle dado un hijo varón (lo cual supone, a veces, que él mismo tendrá que ir a luchar). La hija más pequeña se ofrece entonces a partir a la guerra “vestidita de varón” y, aunque sus progenitores tratan de disuadirla, enumerando una por una las señas que habrán de identificarla ineludiblemente como mujer, ella rebate sus argumentos, explicando cómo ocultará su condición femenina: cabellos, cara, manos, pies y pechos. La doncella parte, finalmente, a la guerra y obtiene grandes triunfos, pero el hijo del rey, que sospecha su verdadero sexo y se ha enamorado de ella, decide, a instancias de su madre, someterla a una serie de pruebas. La muchacha supera las primeras, pero fracasa en la última, y, descubierta su identidad, el príncipe le declara su amor. Un ejemplo de esta modalidad es la versión oral asturiana recogida por Paloma Díaz Más (1994: 359-361) en su *Romancero*:

Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol.
– Pregonadas son las guerras de Francia con Aragón...

¿Cómo las haré yo, triste, viejo, cano y pecador?
 De allí se fue para su casa echando una maldición:
 – ¡Reventáres tú, María, por medio del corazón:
 que pariste siete hijas y entre ellas ningún varón!
 La más chiquita de ellas salió con buena razón.
 – ¡No la maldigáis, mi padre, no la maldigades, non;
 que yo iré a servir al rey en hábitos de varón!
 Compraréisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón,
 daréisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.
 – ¡Conoceránte en los ojos, hija, que muy bellos son!
 – Yo los bajaré a la tierra cuando pase algún varón.
 – ¡Conoceránte en los pechos que asoman por el jubón!
 – Esconderélos, mi padre; al par de mi corazón.
 – ¡Conoceránte en los pies, que muy menudinos son!
 – Pondréme las vuestras botas bien rellenas de algodón...
 ¿Cómo me he de llamar padre, cómo me he de llamar yo?
 – ¡Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo!
 Y era en palacio del rey y nadie la conoció,
 sino es el hijo del rey que della se enamoró.
 – ¡Tal caballero, mi madre, doncella me pareció!
 – ¿En qué lo conocéis, hijo, en qué lo conocéis vos?
 – En poner el su sombrero y en abrochar el jubón,
 y en poner de las calcetas, ¡mi Dios, cómo ella las pon!
 – Brindaréisle vos, mi hijo, para en las tiendas mercar;
 si el caballero es hembra ¡corales querrá llevar!
 El caballero es discreto y un puñal tomó en la man.
 – ¡Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar!
 – Brindaréisla vos, mi hijo, al par de vos acostar;
 si el caballero era hembra, tal convite non quedará.
 El caballero es discreto y echóse sin desnudar.
 – ¡Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar!
 – Brindaréisla vos mi hijo, a ir con vos a la mar.
 Si el caballero era hembra, él se habrá de acobardar.
 El caballero es discreto, luego empezara a llorar.
 – ¿Tú que tienes don Martinos, que te pones a llorar?
 – Que se me ha muerto mi padre, y mi madre en eso va:
 si me dieran la licencia fuérala yo a visitar.
 – Esa licencia, Martinos, de tuyo la tienes ya.
 Ensilla un caballo blanco, y en él luego ve a montar.
 Por una vegas arriba corre como un gavián,
 por otras vegas abajo corre sin le divisar.
 – ¡Adiós, adiós, el buen rey, y su palacio real;
 que siete años le serví doncella de Portugal,
 y otros siete le sirviera si non fuese al desnudar!

Oyólo el hijo del rey de altas torres donde está,
 reventó siete caballos para poderla alcanzar.
 Allegando ella a su casa, todos la van abrazar.
 Pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar.
 – Deja la rueca, Martinos, non te pongas a filar;
 que si de la guerra vienes, a la guerra has de tornar.
 ¡Ya están aquí tus amores, los que te quieren llevar!

El otro modelo, al que se conoce como “vulgata”, es mucho más conciso, limitándose a desarrollar la historia del padre infeliz por no haber engendrado un varón y de la hija que se ofrece a pasar por tal en el campo de batalla. El diálogo sobre los inconvenientes del disfraz es extremadamente breve, y bastante sumario también el relato de sus éxitos militares. La protagonista, además, acaba delatándose sola, sin que se la someta a prueba alguna, cuando, al caérsele al suelo la espada, utiliza un femenino (“Maldita sea yo”) o bien cuando pierde su sombrero y se desparrama su cabello largo sobre los hombros. El relato termina en general con el regreso a casa de la mujer soldado, a quien normalmente sigue la pista el príncipe, quien, según se infiere de la mayor parte de las versiones, contraerá matrimonio con ella. Un ejemplo de esta versión, en el que se detalla incluso el submotivo de la descendencia de la pareja, sería el siguiente, recogido por Maximiano Trapero (1989:159) en Canarias:

A un capitán sevillano siete hijos le dio Dios
 y tuvo la mala suerte que ninguno fue varón.
 A la más pequeña de ellas le tocó la inclinación
 de ir a servir al rey vestidita de varón.
 – ¿Adónde vas, hija del alma, que te van a conocer
 con ese pelo tan largo y ese tipo de mujer?
 – Madre si lo tengo largo, madre, córtemelo usted,
 que con el pelo cortado un varón presentaré. –
 Siete años estuve en guerra y nadie me conoció,
 pero al montar al caballo la espada se me cayó.
 Maldita sea la espada y bendito sea Dios
 que el rey que estaba delante que de mí se enamoró.
 La tomó por un bracito y a la corte la llevó,
 y vistiéndola de reina que con ella se casó.
 Al añito de casados un hijito les dio Dios
 que le pusieron por nombre Alfonsito de Borbón.

Haciendo un esfuerzo de síntesis, Antonio Lorenzo Vélez (1997), que ha estudiado más de un centenar de versiones del romance, tanto peninsulares e iberoamericanas como sefardíes, considera que las secuencias constitutivas de la narración – tipo del romance son, si atendemos a su funcionalidad dentro del relato, las siguientes:

- 1) Se declara una guerra y el monarca solicita un varón de cada casa.
- 2) El padre lamenta no poder atender a la petición del rey por su avanzada edad o por no tener hijos varones, maldiciendo a su esposa por haberle dado sólo hijas
- 3) La hija menor sale en defensa de la madre y, venciendo las objeciones que le plantean, marcha a servir al rey disfrazada de varón.

- 4) El hijo del rey sospecha su verdadero sexo y la somete a pruebas diversas.
- 5) La doncella abandona el servicio del rey y regresa a su hogar.

Los posibles desenlaces varían en función de que se descubra o no su condición. En el primer caso, la revelación de su verdadero sexo se debería, como hemos dicho, a una frase inapropiada o a la caída de su sombrero, pero también, en alguna variante, al fracaso en la prueba de compartir cama con el hijo del rey, quien, al averiguar que es una mujer, la solicita en matrimonio. Cuando su condición no se pone en evidencia es porque, fingiendo malas noticias, dice que se ve obligada a regresar a su casa. Puede ocurrir que el príncipe la siga y pida su mano, pero también que, al acabar la guerra, la doncella regrese sin más a su hogar, restableciéndose el orden inicial.

3. La doncella guerrera en Europa

El romance de *La doncella guerrera* comprende, como hemos visto, un área geográfica que abarca tanto la España peninsular y el Archipiélago Canario como América Latina, el Norte de África y los Balcanes. Una vez analizado el panorama hispánico, sintetizable en los dos modelos descritos y, sobre todo, en las mencionadas secuencias narrativas, lo primero que debemos plantearnos es la relación que guarda con las versiones del mismo romance que aparecen en Portugal (y, consecuentemente, en Brasil y las Azores), en Francia, en Italia, en Dalmacia y en Serbia. Muy tempranamente algunos investigadores, como Almeida Garret (1843-1851), adujeron la primera noticia conocida de este romance, dos de cuyos versos figuran, en castellano, en la comedia *Aulegraphia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos, publicada en Lisboa en 1619, concretamente en la primera escena del tercer acto:

DINARDO. Ora poys que as si te tocarey: O rapaz, do Conde Daros.

ROCHA. De pracer vem vosso amo, algum passarinho novo viu lá.

CARDOSO. Vería muyto má ventura, que sempre anda após estes...

(Dinardo, canta)

Pregonadas son las guerras

de Francia contra Aragone...

ROCHA. O que elle tem para seu remédio ha gentil voz!...

(Dinardo, continuando a cantar)

Como las haría triste

viejo cano y pecador?...

La cita de los dos primeros dísticos en español demuestra que éste fue popular entre la aristocracia portuguesa de la segunda mitad del siglo XVI, pero no necesariamente la paternidad castellana del romance, como quería Almeida Garret y como han sostenido, con más o menos énfasis, otros investigadores, entre ellos Menéndez Pelayo (1906: II 512), Menéndez Pidal (1953: II 323) y Milá y Fontanals (1882). Buena parte de los estudiosos prefiere, en efecto, situar su origen en Francia, concretamente en Provenza, como hace Nigra (1888), para quien el romance habría nacido en la Francia meridional, se habría propagado luego a la Península Ibérica y a Italia, y, con las Cruzadas, habría llegado a los países eslavos. Dentro de la Península Ibérica negaba este autor, por otra

parte, la prioridad de la tradición castellana, señalando como vías de penetración del romance Portugal o Aragón. Para investigadores posteriores, como Lo Nigro (1966), sus hipótesis son todavía válidas en lo que respecta al lugar de origen del romance, aunque no se sostenga su opinión sobre la prioridad de la tradición portuguesa sobre la castellana, pues esta última aparece documentada tanto en la madre patria como entre los sefardíes de Oriente. Por otro lado, cree que la difusión del romance en los Balcanes no tuvo lugar en época de las Cruzadas, pues el género del canto épico-lírico al que pertenece el texto no pudo surgir con anterioridad a la primera mitad del siglo XV. Éste, por tanto, no habría podido divulgarse en los Balcanes occidentales antes del siglo XVI, época en la que se hizo más intensa la difusión de las tradiciones narrativas de la cultura occidental en Eslovenia, Croacia y Dalmacia. En cualquier caso, debe aceptarse sin reservas la hipótesis de un origen común.

Pese a su idéntico origen, al comparar las tradiciones de cada uno de estos países encontramos, como era de esperar, divergencias. Así, en la versión francesa que conservamos, titulada “Les filles du seigneur de Meyrac” (Puymaigre, 1874: 96), es el padre, por ejemplo, quien solicita a sus hijas que lo sustituyan en el combate, sacrificio que sólo se apresta a realizar la más joven –

Las guerres son cridades, la baïg au païs la mè
la dondondaine

Ossau q’ a u gentilhome tres fillettes n’ abè.
la dondondaine

S’ en bas t’ a la purmére – Ma fille, bos’ y allè ?
la dondondaine

– Nanī, nanī, mon père, t’ a la guerre non irai.
la dondondaine

S’ en ba Jeanne la bère : – Ma fille, bos’ y allè ?
– Oui, certe, oui, mon père, t’ a la guerre you irai.

la dondondaine

– como sucede, también, en la siguiente versión, recogida por la folclorista croata Maja Bošković-Stulli en la costa meridional de Dalmacia, en la que el padre pronuncia un discurso melodramático con intención de conmovier a alguna de sus hijas (citado por Lo Nigro, 1966: 43-44, n. 80):

Djeco moja, moje mile céri,
ne bi l’ koja izmi jenula babu?
Evo meni sicéna fermána
da ja dodem pod Solun u vojsku,
ja sam jadan starac i nejaćak,
ne mogu se ni konja držati
a kamoli vojsku vojevati,
ne bi l’ koja izmijenula babu
pa otišla pod Solum na nojsku ?

Es lógico, por ello, que no en todas las versiones aparezcan las objeciones que plantea el progenitor a su hija a propósito de su posible identificación como mujer en la batalla, motivo propio, más bien, de las de procedencia ibérica, tanto de las españolas (antes lo vimos), como de las portuguesas (Pires de Lima, 1958: 208-209):

- Dê-me armas e cavalo, que eu irei por capitão.
- Tendes o cabelo louro, filha, conhecer-vos-ão!
- Dê-me ca uma tesoura, verei-o cair no chão.
- Tendes os olhos fagueiros, filha, conhecer-vos-ão.
- Quando passar pelos hombres eu os ferrarei no chão.
- Tendes os peitos crecidos, filha, conhecer-vos-ão.
- Mandé fazer um justillo que me aperte o coração.
- Tendes as maos mui mimosas, filha, conhecer-vos-ão.
- La virá vento e chuva, que elas se calejarão.
- Tendes o pé pequenino, filha, conhecer-vos-ão.
- Dê-me cá as suas botas, encherei-as de algodão.
- Tendes o passo miudo, filha, conhecer-vos-ão.
- Quando passar pelos hombres, farei passo de ganhão.
- Filha, se fores à guerra, como te lá chamarão?
- Dom Martinho de Avisado, filho do Rei Dom João.

Del mismo modo, tampoco es característico de las versiones ibéricas que la muchacha solicite a su padre, además de las esperables armas y ropas de soldado y un buen caballo, la asistencia de un servidor (a veces dos) que haga las veces de compañero de expedición y pueda, eventualmente, sacarla de apuros, como ocurre, sobre todo, en las versiones italianas. En ellas, en efecto, este servidor se hace pasar por la joven en alguna de las pruebas a las que la somete su enamorado, cumpliendo casi siempre la función de dar la falsa noticia de la muerte del padre cuando el verdadero sexo de la doncella está a punto de ser descubierto (Giannini, 1889):

- Compratemi un cavallo, che possi cavalcà;
- Due soli servitori che mi posa fidà.
- Quando fu mezza spoglià, e mezza da spoglia,
- Un de' suoi servitori 'na lettrera ni dà:
- “Che lo suo padre è morto, la sua mamma sta mal”.
- Addio, cari soldati! Io me ne voglio andà.

Es común en la tradición italiana, por otra parte, que aquel a quien la doncella desea sustituir en la guerra sea no el padre, sino el hermano (Wolf, 1864: 314) –

- Cosa piangeu, fratele? Cosa piangi mai vu?
- Piangeu per andar a la guera? Anderò mi per vu.

– o el esposo (Giannini, 1921: 396):

- Di che piangi, Pepino? Di che piangi, mio ben?
- Piangio d'andare alla guerra. – Ci anderò io per te.

Lo Nigro interpreta estas variantes como signo evidente de un proceso de reducción del canto a un breve fragmento sin verdadero desarrollo narrativo, tendencia ya vigente a finales del siglo XIX en el área véneta. A esta región correspondería también el mérito de haber dado nuevo impulso al romance adaptándolo a las circunstancias y a los emplazamientos de la primera Guerra Mundial, que en Italia tiene lugar desde 1915 hasta 1918. En estos textos la muchacha parte a la guerra disfrazada de soldado junto a su prometido, como vemos en la versión veneciana recogida por Rosada (1961: 81), sin que

sus superiores lleguen nunca a reconocerla:

– Non piangere, Bepino; piangi forse per andar soldà?

Non pianger, Bepino: ché a la guerra verrò anca mi²!

Hay que señalar, asimismo, que las versiones italianas no acaban normalmente con la pedida de mano o las bodas de la doncella guerrera y el compañero de batalla, el capitán o el príncipe³, sino con la arrogante proclama de doncellez de la protagonista, como en estos versos toscanos (Lo Nigro, 1966: 26):

Sett'ani gli ho serviti, sett'ani servirò

Doncella io ci venni, doncella me ne vo.

En esta misma línea, lo más llamativo de las versiones eslavas es, tal vez, el gesto de vanidad femenina que tiene la guerrera cuando, habiendo escapado victoriosa de todas las pruebas a las que su enamorado la ha sometido (incluyendo la del baño, a la que se sustrae por la oportuna llegada de un heraldo anunciando una desgracia familiar), revela, cuando ya se halla lejos, su verdadero sexo, para lo cual muestra coquetamente sus senos.

A pesar de las diferencias comentadas, por lo demás esperables, las analogías de los romances españoles con los portugueses, italianos, franceses y eslavos son tan evidentes y afectan a cuestiones tan precisas, tanto argumentales como métricas, que no puede negarse su relación genética, apreciable en varios puntos fundamentales. No se deben, como sucede con la balada china de Mulán, a un fenómeno de poligénesis.

4. La doncella guerrera en Extremo Oriente

Pese a que las aventuras de Mulán han sido posteriormente desarrolladas en la ópera, la novela y el cine, tanto en Oriente como en Occidente, su aparición primera fue en forma de *yuefu*, poema cantable de corte narrativo o balada popular. La versión más antigua conservada figura, concretamente, con el título “Canción de Mulán”, en el *Wenyuan yinghua*, antología de la dinastía Song establecida en el año 987. Bajo el nombre de “Poema de Mulán” aparece también en el florilegio de literatura antigua *Guwen yuan*, que data de 1179, y en el *Yuefu Shiji*, del siglo XII, obra esta última en la que se especifica que el poema figuraba asimismo en una antología anterior, hoy perdida, el *Gujin yuelu*, que data de la dinastía Chen, específicamente del año 567. Aunque la tradición crítica china sitúa también el nacimiento del mito durante la dinastía del Sur, período histórico en que el pueblo tradicional de la China Antigua, los Han, amenazado por los pueblos del norte, se repliega al sur del Gran Río, hoy en día tiende

2 Pese a que, que sepamos, el motivo no se había documentado en nuestro romance hasta este momento, hay que tener en cuenta que el ofrecimiento que hace una muchacha enamorada a su prometido de partir con él a la guerra bien puede considerarse un tópico literario. A este respecto, véase Laguna Mariscal (2003), que recoge varios pasajes de textos clásicos en que se documenta – Propercio, IV 3 (Aretusa y Licotas); Ovidio, *Tristia* I 3, 81-86 (la esposa de Ovidio quiere acompañarlo al destierro); Lucano, *Farsalia* V 722-815 (Cornelia y Pompeyo); Estacio, *Silvas* V 1, 127-130 (Priscila, dispuesta a acompañar a su marido comandante), Silio Itálico (Imilce, dispuesta a seguir a Aníbal) – y se refiere a su presencia en la cultura moderna trayendo a colación una canción del grupo español Mocedades: “La guerra cruel” (1969). Lógicamente, es la honda resonancia emotiva del tópico la que justifica su aparición en contextos tan diversos, y no la influencia de unos textos sobre otros.

3 La tradición crítica señala, además, que el poema, tras un cierto olvido, fue redescubierto por un poeta de la dinastía Tang (siglos VII-VIII) llamado Wei Yuanfu, que lo habría rescatado del olvido. El texto más antiguo de la balada que conocemos, el que figura en las antologías Song (siglo V), sería obra suya.

a emplazarse el origen de la balada en el siglo IV d.C. en un pueblo bárbaro del norte⁴. Tal y como aparece formulado en la balada original china, el mito presenta una estructura tripartita: el antes y el después de la guerra, que ocupan, respectivamente, de las estrofas 1 a la 7 y de la 9 a la 14, y un núcleo central constituido por una sola estrofa, relativo a las vicisitudes del conflicto. La primera parte comportaría, según ha observado Philippe Postel (2002: 1389), tres tiempos, generando las dos primeras estrofas un horizonte de expectativas al presentar al personaje tradicional de la balada amorosa, la joven que teje pensando en su prometido, y dando cuenta las tres estrofas siguientes de la decisión de Mulán, resuelta a ocupar el lugar de su padre, demasiado viejo para luchar (estrofa 4), y procurándose después el equipamiento completo de un soldado (estrofa 5):

唧唧復唧唧
木蘭當戶織
不聞機杼聲
唯聞女嘆息

問女何所思
問女何所憶
女亦無所思
女亦無所憶

昨夜見軍帖
可汗大點兵
軍書十二卷
卷卷有爺名

阿爺無大兒
木蘭無長兄
願為市鞍馬
從此替爺征

東市買駿馬
西市買鞍韉
南市買轡頭
北市買長鞭

Tsi-tsi, tsi-tsi...
Está tejiendo Mulan
junto a la puerta.
De pronto cesa el telar,
y se oye un suspiro.

4 La tradición crítica señala, además, que el poema, tras un cierto olvido, fue redescubierto por un poeta de la dinastía Tang (siglos VII-VIII) llamado Wei Yuanfu, que lo habría rescatado del olvido. El texto más antiguo de la balada que conocemos, el que figura en las antologías Song (siglo V), sería obra suya.

– ¿Qué estás pensando, hija?
¿Qué es lo que te preocupa?
– Nada, padre, casi nada...

Es que ayer vi un edicto del Gran Khan
sobre el inicio del reclutamiento.
La lista viene en doce libros,
y en todos encuentro su nombre.

Usted no tiene hijo varón,
ni yo ningún hermano mayor.
Así que quería montar a caballo
y reemplazarle para ir a la guerra.

Compra Mulan un caballo fuerte
en el mercado del este,
una montura en el del oeste,
un freno en el del sur,
y un látigo en el del norte.

Las siguientes estrofas describen el alejamiento progresivo de la joven, que se dirige sucesivamente al Río Amarillo (estrofa 6) y a la Montaña Negra (estrofa 7). La estrofa octava, núcleo de la composición, resume sugestivamente ocho años de combate. El poema acaba con el retorno de Mulán a casa, también en tres tiempos: el Emperador, considerando las hazañas guerreras de la muchacha, le ofrece un puesto de importancia, pero ella declina la oferta y pide, en cambio, un camello para regresar junto a los suyos (estrofas 9 y 10). Mulán, en fin, reencuentra su lugar ante los ojos de su familia (estrofa 11 y 12), ante sus propios ojos (estrofas 12 y 13) y ante los ojos de sus compañeros de armas (estrofa 14):

爺娘聞女來
出郭相扶將
阿姊聞妹來
當戶理紅妝

小弟聞姊來
磨刀霍霍向豬羊
“開我東閣門
坐我西閣床

脫我戰時袍
著我舊時裳。”
當窗理云鬢
對鏡貼花黃

出門看火伴
火伴皆驚惶
同行十二年
不知木蘭是女郎

Recibida la noticia,
sus padres, ya muy ancianos,
apoyados uno en el otro,
van a la entrada del pueblo a su encuentro.
Recibida la noticia,
su hermana se adorna ante la ventana.

Recibida la noticia,
su hermanito afila la cuchilla
para matar cordero y cerdo.
Mulan abre la puerta del pabellón este.
y se sienta en el lecho del pabellón oeste.

Se quita su ropa de combate
y se pone la de doncella.
Junto a la ventana, ante el tocador,
se peina y se maquilla.

Sale a ver a sus compañeros,
que se quedan con la boca abierta.
“Luchando doce años codo a codo,
nunca supimos que era muchacha”⁵.

La última estrofa, que a veces se omite – como sucede en la traducción de Rafael Alberti y María Teresa León (1960: 81-83), es una moraleja alusiva a la imposibilidad de distinguir al conejo macho de la hembra cuando corren por la pradera. De lo expuesto puede colegirse que, pese a las esperables diferencias, ante todo en aspectos formales y estilísticos⁶, las semejanzas entre el poema de Mulán y los textos europeos, que son notables, estriban, ante todo, en el aspecto argumental: ambos versan sobre una doncella que se viste de hombre para sustituir a su anciano padre en la guerra, obtiene en la lucha grandes triunfos y vuelve luego a casa para asumir un rol estereotípicamente femenino.

5. Literatura e identidad nacional

Nos recuerda Margouliès (1928) que, habiendo surgido el romance en tierras europeas cuando todavía no habían comenzado las relaciones directas de este continente

5 La traducción que presentamos es una versión ligeramente modificada de la de Guojian Chen (2002: 123-125). En lugar de seguir la distribución estrófica de Chen, respetamos la disposición versal del original chino, y, como consecuencia de lo anterior, llevamos a cabo alguna adaptación menor.

6 Hasta tal punto es así que en muchos pasajes de la literatura clásica la rueca designa metonímicamente las actividades propias de la mujer (Glare, 1982: 358, s.v. colus 1b). Así lo vemos en *Ciris* 177, *Tib II* 1, 63-64, *Virg. Aen.* VII 805 u *Ov., Met XII*, 474-476: *quid sis nata, vide, vel quid sis passa, columque, / i, cape cum calathis et stamina pollice torque; / bella relinque viris*, versos que pueden traducirse del siguiente modo: “Mira lo que naciste, o lo que has pasado, y vete a coger la rueca con los canastillos, y enrolla los hilos con el pulgar; deja la guerra a los hombres”. Cf. Martín Rodríguez (2002: 196), donde puede verse una interesante reflexión sobre el simbolismo de la rueca en nuestra cultura.

con China, cualquier tipo de relación genética entre ellos es inverosímil. Las versiones occidentales se hallan, sin embargo, como expusimos antes, en evidente conexión, con una cadena de transmisión que va, según la mayor parte de los investigadores, desde la Francia meridional a la Península Ibérica y a Italia y, más tarde, a los países eslavos. Ambos hechos literarios, representativos uno de lo que llamamos poligénesis o brotar espontáneo de un mismo tema y el otro de lo que denominamos tradición o, más modernamente, intertextualidad, constituyen un interesante punto de partida para reflexionar sobre la relación entre literatura e identidad nacional y sobre la universalidad temática.

Ocurre, en efecto, que encontramos entre las diversas versiones europeas divergencias que se explican no sólo, como era el caso de las que antes comentábamos, por la vida en variantes de los textos orales, sino en función de diferencias culturales, especialmente en lo tocante a las pruebas a las que la madre o el padre del enamorado propone someter a la muchacha travestida. En las versiones italianas destaca, por ejemplo la de la invitación a amasar la harina para hacer el pan, prueba cuyo secreto radica en ver si la muchacha se lava las manos, como suelen hacer las mujeres, antes de ponerse a mezclar la harina con agua. A este respecto, Lo Nigro comenta:

Si tratta dunque di un motivo che si ricollega a un uso tradizionale del mondo contadino, largamente praticato anche nelle varie regioni della Italia centro-meridionale, quello di preparare il pane con le proprie mani per farlo poi cuocere nel forno casalingo” (1966: 22).

Hay, por otro lado, pruebas circunscritas a las versiones del área geográfica eslava, como la de destreza en el lanzamiento de la piedra o disco – que aparece también en un canto griego titulado *La guerrera* – o la prueba sobre la hierba, en la que los dos jóvenes van a retozar. Regusto oriental tiene también el motivo ya comentado de la joven que muestra su pecho ante la mirada estupefacta de sus compañeros de batalla, que hasta el momento no la habían identificado como mujer. Todas estas peculiaridades, nunca demasiado estridentes, se deben al influjo de la propia cultura en la materia argumental común. Para explicar, sin embargo, las semejanzas del poema chino de Mulán con la balada europea, debemos adentrarnos en el terreno resbaladizo de las explicaciones antropológicas. Nos expone Postel (2002: 1393-1396) que la leyenda china de Mulán remite a un mito antiguo, el de la diosa Nüwa, segunda soberana mítica de China, sucesora de Fuxi, de quien es, según tradiciones diversas, hermana o esposa y, a veces, mero doble o complemento⁷. Sea cual sea su parentesco, esta pareja de dioses simboliza el proceso de diferenciación entre los polos *yang*, masculino y solar, y *yin*, femenino y lunar, y, en términos más concretos, la traducción social de la diferencia sexual. Según uno de los varios mitos asociados a su figura, Nüwa sería, por otra parte, la encargada de mantener y reparar la muralla celestial, cuya caída entrañaba la destrucción del mundo. A consecuencia de tal hazaña, el Emperador mismo habría querido rendirle honores, pero ella habría rechazado toda distinción y optado por retirarse. Desde esta perspectiva, en términos sociales, el mito vendría a expresar, según Postel (2002: 1395), que la obra reparadora, la forma más espectacular de afirmar la propia identidad frente al grupo –

7 A este propósito cf. el capítulo sexto de Edwards (1994), referido al proceso de domesticación de la guerrera en las novelas de la dinastía Qing.

el padre, la familia, el Emperador – no da derecho, en el caso de la mujer, a arrogarse responsabilidades políticas o públicas. De hecho, en versiones posteriores de la leyenda se acentúa la dimensión política de la misma, haciendo de Mulán símbolo de patriotismo y, a otro nivel, encarnación del proceso de formación de la identidad femenina. Del romance de la doncella guerrera, que vio la luz en una cultura muy distinta de la china, no puede decirse, en principio, que pueda vincularse a leyenda de reparación cósmica alguna, pero sí se aprecia en él una decidida apuesta por los valores patrióticos, la exaltación de la piedad filial, y, sobre todo, la reflexión sobre la construcción de la identidad femenina. Ni la doncella guerrera ni su pariente china piensan, al comienzo de su carrera militar, en el matrimonio, destino femenino por excelencia, y, movidas, más por su amor al padre que por una innata vocación militar, parten resueltas al campo de batalla. La asunción del disfraz de hombre por parte de la muchacha, descrita con cierto detalle en ambas versiones, aparece, desde esta perspectiva, no sólo como un caso de travestismo, sino como la asimilación figurada de la identidad del padre. Por ello, no es de extrañar que la muerte simbólica de éste – la muerte del general, otra figura de autoridad, en la balada china; y el falso anuncio de la muerte del padre en el romance español – marque el final de su proceso de iniciación al mundo de la masculinidad. Decíamos antes que, sobre el modelo de Nüwa, Mulán, una vez alcanzada la gloria, rechaza los honores que le brinda el Emperador y decide volver junto a los suyos. Tal comportamiento da pie a una segunda metamorfosis, de sentido inverso a la precedente, y que puede interpretarse, a partir de los detalles que nos suministra la balada, como rito de paso femenino. No en vano, en la China tradicional, la ceremonia que señalaba a una muchacha como casadera, denominada *jili*, consistía en que ésta se trenzaba el pelo, lo enrollaba formando un moño y lo sujetaba con una especie de horquilla llamada *ji*, rito que Mulán lleva a cabo en la estrofa 13. La doncella guerrera, por su parte, pide a su madre una rueca, que en Occidente, desde muy antiguo, ha sido símbolo femenino⁸ y, más concretamente, del tránsito de la infancia a la edad madura, como ilustran hechos culturales tan diversos como que en Roma los participantes de la *deductio domum* de la recién casada llevaran una o que, en el cuento de la Bella Durmiente, tan a menudo interpretado como reflejo de un rito de paso femenino, la rueca y el huso sean los que propicien la metamorfosis de la niña en adulta. Desde esta perspectiva, parece que el destino último de la doncella ha sido el de alcanzar una identidad femenina, y que su actividad bélica no ha constituido más que un paréntesis en su evolución⁹. La historia de Mulán, desde la óptica del

8 Hasta tal punto es así que en muchos pasajes de la literatura clásica la rueca designa metonímicamente las actividades propias de la mujer (Glare, 1982: 358, s.v. colus 1b). Así lo vemos en Ciris 177, Tib II 1, 63-64, Virg. *Aen.* VII 805 u Ov., *Met* XII, 474-476: *quid sis nata, vide, vel quid sis passa, columque, / i, cape cum calathis et stamina pollice torque; / bella relinque viris*, versos que pueden traducirse del siguiente modo: “Mira lo que naciste, o lo que has pasado, y vete a coger la rueca con los canastillos, y enrolla los hilos con el pulgar; deja la guerra a los hombres”. Cf. Martín Rodríguez (2002: 196), donde puede verse una interesante reflexión sobre el simbolismo de la rueca en nuestra cultura.

9 Mulán y la guerrera europea estarían ilustrando así esa teoría psicológica según la cual la niña prepúber atraviesa una fase de virago antes de amoldarse definitivamente al ideal de mujer que la sociedad le impone: “La fase de “chicarrón” que a menudo precede a la pubertad constituye, para muchas chicas, la última erupción de una personalidad individualizada antes de caer en el modelo de la “belleza” y el inevitable “sueño” de la psique femenina [...]. Durante un breve período que tal vez no volverá a repetirse en toda su vida, se convierte en el arquetipo andrógino de la doncella guerrera y aventurera. Pronto verá sacrificada esa parte de su ser,

pensamiento confuciano, ha sido interpretada, por tanto, como significativa de que el destino de la mujer es el de esposa, pues, de hecho, casi todas las mujeres guerreras de la literatura china acaban contrayendo matrimonio¹⁰. Y lo mismo sucede con la balada europea, en la que la muchacha normalmente regresa al hogar para verse requerida por el príncipe y, presumiblemente, unirse a él. Hay quienes, sin embargo, ven en el texto otros sentidos latentes. Es el caso de Philippe Postel (2002: 1403-1404), para quien el mito de Mulán podría leerse, alternativamente, como un alegato anticonfuciano, reivindicativo de la igualdad entre los sexos y defensor, hasta cierto punto de la causa feminista, o Louise O'Vasvári, que llama la atención sobre los finales de algunas versiones de la doncella guerrera, entre ellas la que previamente recogimos, que considera “potentially resistant to hegemonic discourses of sexuality and “authentic” femininity” (2006: 111).

Al margen del sentido último que quiera dársele a ambos relatos, el occidental y el oriental, lo importante es, en fin, que el personaje de la doncella guerrera, clásico del imaginario colectivo, continúa gozando de honda repercusión en nuestras conciencias. Lejos de interpretar su historia como trasunto de legendarias reparaciones cósmicas, a nuestro mundo contemporáneo le interesan, sobre todo, sus vertientes patriótica y feminista, pues, al incorporarse la muchacha a un ejército, ha roto con las pautas de conducta femenina socialmente aceptadas, y sus hazañas aparecen marcadas por el inconformismo y la transgresión. Aunque al final retorne al orden tradicional, los respectivos poemas han puesto de relieve que si opta por desempeñar un rol femenino es porque así lo desea, y no porque no sea capaz de desarrollar las tareas históricamente atribuidas al varón. Son estos aspectos los que mayor resonancia encuentran en el público actual y los que mejor explican, tal vez, la pervivencia del personaje, cuya presencia en la cultura contemporánea, tanto de elite como popular, es un hecho. Lo que hemos tratado de explicar en este trabajo es, en resumidas cuentas, no sólo, tal y como antes decíamos, el modo en que, en respuesta a los estímulos de unas circunstancias propias, asoma en el tema universal la expresión individual de un pueblo – como vemos, sobre todo, en las diferentes características de las pruebas a las que se somete a la muchacha – sino también el porqué del brotar espontáneo de un mismo tema en literaturas tan distintas y distantes, sin que haya podido mediar entre ellas lazo alguno.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, R. / M. T. LEÓN, *Poesía china*. Madrid: Visor 1960.
- ALMEIDA GARRET, J. B. da Silva L. de, *Romanceiro e Cancioneiro Geral*, 1843-1851. 2 vols.
- ALONSO, D., «¿Tradición o poligénesis?», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* XXXIX (1963), 5-27 [también en *Obras completas VIII: Comentarios de textos*. Madrid: Gredos 1985, 707-731].

designada en psicología como “animus” y como “la mano izquierda” en algunas creaciones poéticas. La metáfora describe en todos los casos un mismo fenómeno. Es un eufemismo para designar la supresión de la capacidad de autorrealización y trascendencia”. (Kolbenschlag 1994: 28-29).

10 A este propósito cf. el capítulo sexto de Edwards (1994), referido al proceso de domesticación de la guerrera en las novelas de la dinastía Qing.

- ARMISTEAD, S. / J. H. SILVERMAN (eds.), *Romances judeo-españoles de Tángier recogidos por Zarita Nahón*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal 1977.
- BENMAYER, R., *Romances judeoespañoles de Oriente. Nueva recolección*. Transcripciones musicales de Judith H. Monleón, Madrid: Gredos 1979.
- CHEN, G., *Poesía clásica china*. Madrid: Cátedra 2002.
- CRONIA, A., *Poesia popolare serbo-croata*. Padova 1949.
- DÍAZ MAS, P., *Romancero*. Barcelona: Crítica 1994.
- DIÉNY, J. P., «Mythologie et sinologie», *Études chinoises* IX.1 (1990), 129-150.
- EDWARDS, L. P., *Men and Women in Qing China: Gender in the Red Chamber Dream*. Leiden: E. J. Brill 1994.
- GIANNINI, G., “Canti popolari padovani” *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* XI (1892), 154-173.
- _____. *Canti popolari toscani*. Florencia: Barbera 1921².
- _____. *Canti popolari della montagna lucchese*. Turín : Loescher 1889.
- GLARE, P. G. W. (ed.), *Oxford Latin Dictionary*, Oxford: Clarendon Press 1982.
- KOLBENSCHLAG, M., *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye. Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*. Garden City, Nueva York: Doubleday & Company 1979. [Existe traducción: *Adiós, Bella Durmiente. Crítica de los mitos femeninos*. Kairós: Barcelona 1994].
- LAGUNA MARISCAL, G., “Déjame acompañarte a la guerra” *Tradición Clásica*. Marzo 2003. Acceso 20 Jun. 2007. <http://www.uco.es/~ca1lamag/Marzo2003.htm>.
- LO NIGRO, S., *La canzone della «fanciulla guerriera» nella poesia popolare europea*. Catania: Università di Catania 1966.
- MARGOULIÈS, G., «Deux poèmes sur la jeune fille partie à la guerre pour remplacer son père», *Revue de Littérature Comparée* 8 (1928), 304-309.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, A. M., *De Aedón a Filomela. Génesis, sentido y comentario de la versión ovidiana del mito*. Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria 2002.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, M. M., “La figura literaria de la doncella guerrera en Oriente y Occidente: una aproximación comparatista” 1616. *Anuario de la SELGyC* (en prensa).
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Tratado de los romances viejos*. Madrid: Sucesores de Hernando 1903-1906. 2 vols.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid: Espasa Calpe 1953. 2 vols.
- _____. *Flor Nueva de Romances viejos*. Madrid: Espasa Calpe 1984.
- MILÁ Y FONTANALS, M., *Romancerillo catalán: canciones tradicionales*. Barcelona: Librería de D. Álvaro Verdaguer 1882².
- NASH, M. / S. TAVERA (eds.), *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria 2003.
- NIGRA, C., *Canti Popolari del Piemonte*. Turín: E. Loescher 1888.
- PIRES DE LIMA, F. de C., *A mulher vestida de homem (Contribuição para o estudo do romance “A Donzela que vai à Guerra”)*. Coimbra: Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho, Gabinete de Etnografia 1958.

- POSTEL, Ph., «Mulan» en : Brunel, P. (ed.) : *Dictionnaire des mythes féminins*. Paris : Éditions du Rocher 2002, 1388-1406.
- PUYMAIGRE, Th. de, «Chants populaires de la vallée d'Ossau» *Romania* III (1874).
- ROSADA, G. (1961) “Varianti Veneziane de “La Guerriera”” *Tradizioni. Revista di letteratura popolare delle Tre Venezie* I, 14-17.
- SEEMANN, E. von, «Die Gestalt des kriegerischen Mädchens in den europäischen Volksbaladen», *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde* 10 (1959), 192-212.
- SLATER, C., «The Romance of the Warrior Maiden: A Tale of Honor and Shame”, en: *El romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía. II Coloquio Internacional, Universidad de California (Davis)*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal 1979, 167-182.
- TRAPERO, M., *Romancero tradicional canario*. Canarias: Viceconsejería de Cultura y Deportes 1989.
- VASVÁRI, L. O., «Queering the donçella guerrera» *Calíope* 12.2 (2006), 93-117.
- VÉLEZ, A. L., «El motivo de “la mujer disfrazada de varón» en la tradición moderna» *Revista de Folklore* 194 (1997), 39-59.
- WHEELWRIGHT, J., *Amazons and Military Maids*. Londres / San Francisco (California): Harper Collins Publishers 1990.
- WIDTER, G. / A. WOLF, “Volkslieder aus Venetien” *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Classe* XLVI (1864), 257-369.

PERFORMING FEMALE MASCULINITY IN THE *DONÇELLA GUERRERA*

Louise O. Vasvári

State University of New York, Stony Brook
louise.vasvari@sunysb.edu

Abstract

My aim in examining the donçella guerrera through the perspective gender studies, both literary and linguistic, is to show how such a framework can broaden the horizon in which the ballad can be understood, while at the same time such an interdisciplinary perspective can contribute to a better understanding of the past.

Heteronormative sexuality depends on the very terms it attempts to exclude. In this vein, the donçella guerrera, part of the broader “warrior maid” motif, plays with the transgressive and anxiety-inducing female-to-male transgenderism, in part precisely to promote gender-appropriate roles. At the same time, a resistant reading is clearly possible because the story’s ludic transgenderism also serves to affirm the permeability of gendered boundaries.

In the second part of my study I will propose a close analysis of various Spanish and Portuguese versions, as well as of variants in a number of other languages, including Hungarian and South Slavic. However, I will first need to take a theoretical detour, to set the stage, as it were, for my analysis of the donçella’s transgendered performance. Specifically, I will discuss the key theoretical concepts transgenderism, performativity, and queer theory, particularly as applied to a Medieval and Renaissance context. If it seems that I am presenting the donçella’s story in a strange way it is because changing the story can change the ‘reality’ and it is arguably at the edge of common sense that new stories can be made and comprehended in new ways.

We shall see that across languages there is considerable variety in the endings of the ballad, ranging from the traditional heteronormative happy ending in marriage to those potentially resistant to hegemonic discourses of “authentic” femininity. The question is: which is, ultimately, the masquerade, the drag or the female passivity?

My aim here is to examine a five-hundred-year old Hispanic ballad, La donçella guerrera, or “the warrior maid”, in a theoretically-oriented interdisciplinary framework, to illustrate how this broadens considerably the horizon in which it can be understood, while at the same time such a richer reading can contribute to discovering sexual difference.

The *donçella guerrera* ballad continues to be collected from oral tradition throughout the Hispanic world and is known in over a hundred versions, with variants throughout the languages of the Mediterranean, as well as in many other European languages (Vargyas 532-45; Armistead and Silverman 1981). The core story of the ballad recounts how the youngest of seven daughters of a man too old to serve in war goes off to serve in his stead, disguised as a man. The narrative begins with the father cursing his wife for having given him only daughters, upon which the youngest daughter volunteers to serve in his place. There follows a titillating dialogue where the father objects at each turn that his daughter’s female body will betray her: “They will recognize you by your breasts” – “I will flatten them”. The second part of the story has the cross-dressing girl successfully ‘trespass’ as a soldier for seven years (only two in some versions). But the handsome king’s son, who falls in love with her, on his mother’s advice, puts her through a series of tests of sexual identification. The girl is so adept at cross-expressing, that is, performing the vocal and verbal garb and body language associated with the other sex, that she is able to continue her masquerade until she is called upon to go swimming in the nude with the young man. To avoid discovery she flees home and rather ambiguously reclaims her femininity. The story ends with the couple presumably married and heterosexual order restored once the gender boundary violations have been righted, or does it?

Here is a medieval Spanish version of the *romance* (Díaz Más):

Estaba un día un buen viejo sentado en un campo al sol;

Pregonadas son las guerras de Francia con Aragón.

– ¿Cómo las haré yo, triste, viejo, cano y pecador? –

De allí fue para su casa echando una maldición:

– ¡Reventaras tú, María, por medio del corazón!
que pariste siete hijas y entre ellas ningún varón. –

La más chiquita de ellas salió con buena razón: –

No maldigáis, mi padre; no la maldigáis, non,

que yo iré a servir al rey en hábitos de varón.

Compraráisme vos, mi padre, calcetas y buen jubón;

Daréisme las vuestras armas, vuestro caballo trotón.

– Conoceránte en los ojos, hija, que muy bellos son.

– Yo los bajaré a la tierra cuando pase algún varón

– conoceránte en los pechos que asoman por el jubón.

– Esconderélos, mi padre, al par de mi corazón.

– conoceránte en los pies, que muy menudinos son.

– Pondréme las vuestras botas bien rellenas de algodón.

¿Cómo me he de llamar, padre? ¿Cómo me he de llamar yo?

– Don Martinos, hija mía, que así me llamaba yo. –

Y era en palacio del rey y nadie la conoció
 Si no es el hijo del rey que d'ella se enamoró.
 – Tal caballero, mi madre, doncella me pareció.
 – ¿En que lo conocéis, hijo? ¿En que lo conocéis vos?
 – En poner él su sombrero y en abrochar el jubón
 y en poner de las calcetas, ¡mi diós, cómo ella las pon!
 – Brindaréisla vos, mi hijo, para en las tiendas mercar:
 si el caballero era hembra corales querrá llevar. –
 El caballero es discreto y un puñal tomó en la man. –
 Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar.
 – Brindaréisla vos, mi hijo, al par de vos acostar:
 si el caballero era hembra tal convite no querrá.
 – El caballero es discreto y echóse sin desnudar.
 – Los ojos de don Martinos roban el alma al mirar.
 – Brindaréisla vos, mi hijo, a d'ir con vos a la mar:
 si el caballero era hembra el se habrá de acobardar. –
 El caballero es discreto, luego empezara a llorar.
 – ¿Tú que tienes, don Martinos, que te pones a llorar?
 – Que se me ha muerto mi padre y mi madre en eso va;
 si me dieran la licencia fuérala yo a visitar.
 – Esa licencia, Martinos, de tuya la tienes ya;
 ensilla un caballo blanco y en él luego va a montar.
 – Por unas vegas arriba corre como un gavilán,
 Por otras vegas abajo corre sin le divisar.
 – Adiós, adiós, el buen rey, y su palacito real,
 que siete años le serví doncella de Portugal
 y otros siete le sirviera si non fuese al desnudar. –
 Oyólo el hijo del rey de altas torres donde está,
 Reventó siete caballos para poderla alcanzar.
 Allegando ella a su casa todos la van abrazar;
 Pidió la rueca a su madre a ver si sabía filar.
 – Deja la rueca, Martinos, no te pongas a filar,
 que si de la guerra vienes, a la guerra has de tornar:
 ya están aquí tus amores, los que te quieren llevar.

Judging not only by the geographic extension of the ballad but by the many extant variants in legends, and in narrative and dramatic form, the underlying theme is of much older mythic origin (Delpéch, where he also cites his several earlier studies on the myth). A variant of the story is even found in Chinese folklore in the person of Mu Lan, the courageous warrior daughter who for twelve years fights as a man, only to return at the end to her home as a silenced wife, in one version kneeling before her parents-in-law and telling them that her public duties finished, she will now provide them with sons. On the other hand, the story has been recycled in some twentieth-century Chinese autobiographies of women as their fantasy of freedom, mostly famously by Maxine Hong Kingston in *The Woman Warrior*. Kingston recounts how, in her youth, rejecting traditional occupations of

femininity and wanting to be, among other things, a lumberjack, she played the part of a “bad girl”, asking “isn’t a bad girl almost a boy?” Kingston also recounts that the Chinese executed girls who masqueraded as soldiers or students, no matter how successfully they had performed (Smith 1063-1078).

Heteronormative sexuality, like other normative regimes, depends on the very terms it attempts to exclude. In this vein, *la donçella guerrera*, part of the broader “warrior maid” motif, plays with the transgressive and anxiety-inducing female to male transgenderism, in part precisely to promote gender appropriate roles. At the same time, a resistant reading is clearly possible because the story’s ludic transgenderism also serves to affirm the permeability of gendered boundaries and highlights the contrived, contingent, and contextualized nature of “male” and “female”. In the second part of this study I will return to a close analysis of this text in such a transgendered perspective. However, first I need to take a theoretical detour, to set the stage, as it were, for my analysis of the donçella’s transgendered performance. Specifically, I need to define my use of three terms, transgenderism, performativity, and queer theory.

The current broadest definition of transgender is as an all-inclusive term for those whose various forms and degrees of cross-gender practices and identifications are outside the current cultural expectations or norms. It can refer to those who cross-dress, those who are intersexed, and those who live in the opposite societal roles of their physical sex (with or without medical intervention), and those who play with gender expression for any purpose whatever (Halberstam 2005: 40; see also Leslie Feinberg’s aptly named *Transgendered Warriors*, and Kate Bornstein’s *Gender Outlaw*, who is herself transgendered).

Transgender studies uses transsexualism as a key queer trope in challenging claims as to the immutability of the gender binary, laying bare the regulatory mechanisms through which sexual difference is enforced. Another useful term in regard to female-to-male transgenderism is the concept of female masculinity, as in the transgendered performance of the ‘drag king’, often considered a temporary performed presentation of the self, which Judith Halberstam defines as a “female (usually) who dresses up in recognizably male costume and performs theatrically in that costume 1998: 232)”. Garber (16-17) defines transgenderism as a “category crisis”, a failure of definitional distinctions, a borderline that becomes permeable and permits border crossings, a definition that is particularly appropriate in the case of the *donçella guerrera*, where a young girl’s passing as a man allows her to trespass not only from private/female life to public/male life, but also to cross psychic and sexual borders, as well as, literally, geographic borders. Halberstam (1998), Tania Modleski, and Villarejo have each studied how in popular cultural representations, such as Hollywood films, the cross-dressed or masculine woman, such as career women and Western heroines such as Calamity Jane represent a certain sexual allure, which Adrienne Martín, in another context has aptly dubbed as to as fantastic or wishful voyeurism. At the same time, such masculine women have very proscribed transgressive possibilities, as in the end, after providing spectators with momentary, vicarious trespassing of society’s boundaries for sexual and gender behavior, order is always restored in terms of her full heterosexual womanhood.

While there exist a number of studies on the general theme of crossdressing, these are more likely to deal with male to female crossdressing also tend to focus on masquerade and not on deeper issues of gender or sexual identity. (Holmes and Suthrell

are the most recent). Some also deal specifically with the cross-dressed warrior maids in folkloric tradition or in historical cases studies (Dugaw, Greenhill, Perry, Erauso, Velasco) but usually not from a theoretical perspective. On the other hand, theoretical studies on transsexualism (Ekins and King) tend not to deal with literature, and certainly not with premodernity, except perhaps with some attention to Shakespeare (Sennett & Bay-Cheng).

The late thirteenth-century *Roman de Silence*, is the one medieval work that has drawn the most scholarly attention (most recently by Taylor and Barr). Silence, who had been raised as a male, becomes in adolescence, her beautiful body covered by boy's garb and her hair cut, a loyal vassal of the king. At court she becomes the object of desire of males and females alike, causing both political and social confusion. In a sense, here success in male endeavours is what earns her marriage with the king. Like Mulan in the Chinese story, Silence ends up signalling her total acquiescence to returning to her female role by declaring that she will henceforth forever silence herself. Also of interest in this regard is Watt's study of gender transgression in cross-dressing narratives in Gower, where male cross-dressing is depicted as a sign of effeminacy and vice, while gender rebels who dress as men, such as Silence, are often viewed as emblems of masculine virtue – this in spite of the fact that all women who assume male positions of authority and male clothing are, in Cynthia Rowe's (131) term, "unruly", or grotesque.

In narratives of women passing temporarily as men it is not so much sex as gender roles that are being explored, with the ultimate aim being the eventual taming of the woman into her acceptance of the culture's ideology of heterosexuality and her subordinate role in it. If most such stories, like that of Silence and most versions of the *donçella guerrera* achieve closure with marriage, it is because the unruly female protagonist must be domesticated into the discourse of women's proper place. In this sense, warrior maid stories, as much as taming of the shrew tales, which I have studied elsewhere (Vasvari 2002) reflect prenuptial rites, but where in the latter it is the husband's duty and privilege to do the taming through physically abusing and sexually terrorizing his bride. It is only that in tales of the warrior maid the heroine first gets a chance to live an alternate life for a proscribed period, before voluntarily reverting to her assigned role, what Simone de Beauvoir (356) called a "comedy of escape". More eloquently, Halberstam (2006: 2, 6-7) has spoken of "queer time" and "queer space", where a character can leave the temporal frame of bourgeois reproduction and family, with queer subculture providing alternative spaces and temporalities that lie outside the paradigmatic markers of straight life experience: birth, marriage, reproduction, and death.

As theorists of gender have shown, gender is not a stable identity but rather one tenuously accomplished in daily life within a very rigid regulatory frame. More specifically, performativity, as popularized by Judith Butler in an attempt to "trouble" the meaning of gender, proposes that there exists no natural male or female gender but rather that the appearance of having a gender is produced by a set of extended, repeated and stylized acts performed within a specific historical, political, and cultural context. Butler uses examples of butch-femme lesbianism and drag to highlight how these and other non-status-quo gender performances bring into relief the constructed status of the fiction of the male/female binary. However, from my perspective as a linguist, more concretely illustrative of transgressive gender performativity than Butler's philosophical work are sociolinguistic studies such as those of Barrett, Hall, and McElhinny.

Barrett studied the drag performance of an African American drag queen who simultaneously cross-expresses across gender, racial, and social boundaries when she performs hyper-femininity of a pregnant, middle class white woman, not as an imitation of women but as a potentially highly political deconstructive force working to undermine the rigidity of prescriptive gender roles. Hall illustrated the concept of cross-expressing, or the performance of the vocal and verbal garb associated with the other sex, through a linguistic study of twelve telephone sex call workers – the “call girls”, – eleven of whom were females of a variety of ages, ethnicities, and sexual orientations, and one was a Mexican-American bisexual male, all of whom custom tailored to caller specification a variety of stereotypes of female language, ranging from bimbo to nymphomaniac to transvestite, lesbian and dominatrix, with the only constant being that all were most successful in performing identities other than their own, and with the male being the most versatile and successful performer of female personae. Hall’s study, just as Fuch’s analysis of transvestism as border-crossing in the Quijote, shows that gender and religious/ethnic passing are often confused, and that the most interesting cases of transvestism occur at borders of all sorts, as they reflect the anxieties surrounding both kinds of differences simultaneously.

For a “real life” female to male impersonation, see McElhinny’s study of how a policewoman describes how she has to act in a masculine occupational persona in order to survive in a male-gendered workplace. In addition to dressing in bulky, oversized clothing, she adopts a laconic style, at the same time replete with obscenities, an economy of affect being a requirement of male police work, which she succinctly summarizes by “I don’t smile much anymore”.

Most work on temporary transgressive performativity, including Butler’s, has been on more visible drag queens, the term drag king not yet having wide currency, no doubt because the watching of women’s bodies as a cultural practice has made the drag queen body also more visible. Female to male drag has only recently begun to receive critical attention, notably in several publications by Halberstam and a series of articles in a special issue of *Gay and Lesbian Quarterly* (Stryker), the *Journal of Gender Studies* (Whittle), and of the *Journal of Homosexuality* (Sennett and Bay-Cheng). Hubman consists of series of photographs, which can help us imagine the ludic performativity of what a modern-day *donçella guerrera* might look like, with fake facial hair and other obvious accoutrements of masculinity.

Actual female to male cross-dressing is often far from ludic and functions rather as a mode of survival, as was discussed recently in the New York Times (Sciolino & Fathi) where in Tehran many runaway girls disguise themselves as boys in order to protect themselves. One girl, in resisting the efforts of a male psychiatrist to question her, “her legs spread, her hands securely planted on her knees, she responded to most of his questions with a hard stare”. She had also drawn a faint moustache on her face with an eyebrow pencil, covered her head with a baseball cap and obscured the shape of her body under a baggy shirt and pants. Only after she was undressed at a hospital did the doctors discover her gender. When asked why she dressed like a boy, she answered: “I was more comfortable like this. No one bothered me. I wouldn’t have been able to survive”.

Transgenderism and performativity are components of the broader inclusive rubric of queer theory, that studies how mainstream reproductive heterosexuality comes to be [re]

produced through popular cultural narratives as natural, self-evident, desirable, privileged, and obligatory (Vasvári 2006: 2). Of particular relevance to this issue is Goldberg's and Menon's "Queering History", where they propose that history as it has been studied is inadequate, due to what they term the "compulsory heterotemporality" of historicism. In its stead they propose "homohistory", which is not the history of homosexuality but is rather the investigation of the possibilities of the non-hetero and taking stock of different desires in all periods, what others have called queering the past.

After this theoretical detour, we can turn back to the analysis of the *donçella guerrera*, but, by way of transition let me end this section with an intriguing modern text which foregrounds all the same questions of transgenderism, sexual identity, gender role, courtship politics, and the challenging of the cultural functions of gender boundaries that we have discussed so far. The song, "Woman or a Man?" by the English guitarist and singer-songwriter Richard Thompson, was recorded on his 1984 album "Small Town Romance". Here are its lyrics, where the transgendered she-male is being (mis)read by a male observer, who in his confusion constantly repeats the refrain (Epstein 99):

I stepped on the dance floor feeling very cool
I thought I saw an angel sitting on a stool
I just couldn't tell, you'll think I'm a fool
If she was a woman or a man.
She was the kind of woman that a man could crave
From her high-heeled shoes to her permanent wave
Except maybe she was needing a shave
Was she a woman or a man?
Oh I asked her to dance and I took her by the hand
She held me so tight it was hard for me to stand
Built like a lumberjack I couldn't understand
If she was a woman or a man.
Well, I walked her home it was quarter past four
My heart was thumpin' as we ducked in the door
And then when she kissed me I thought I was sure
If she was a woman or a man.
Oh she stole my wallet and she knocked me off my feet
She tied on her roller skates, made her retreat
All I found was a blond wig a'lyin' in the street
Was she a woman or a man?
Well, I don't care if she seemed unkind
She stole my heart as she robbed me blind
I love her so much that I still wouldn't mind
If she was a woman or a man.

As Epstein says, the song's energy comes from its juxtaposition of culturally opposed sexual markers. A woman in high-heeled shoes but built like a lumberjack and needing a shave suggests a kind of seductiveness in "the very plasticity of gender designations" (100).

My initial synopsis of the *donçella guerrera* was of the most famous medieval version, while in my conclusion I propose to create a composite text, or perhaps better, a

deep-structure text, incorporating details from modern Peninsular and Sephardic variants, and even other languages, in particular to highlight elements relevant to the donçella's gender crossing (using versions in Menendez Pidal; Leader; Zahon, Armistead and Silverman; Armistead; Slater; Vargyas; Librowitz; Cruz-Sáenz).

The ballad may begin with narrative verses introducing an old man, in one Sephardic version, eighty one years old, who is sometimes labeled a count, captain, or even a king" He begins to lament that he is too old to go to war, perhaps between "Francia y Aragón", but generally with the location left unspecified. The ballad can also start in medias res with a male voice cursing his wife for having given birth to seven daughters and no son who could take his place. Although the folklorically significant seven is the most common number given, perhaps also echoing the epic *Siete infantes de Lara*, the number of daughters can range from nine to only one. They are usually referred to as "hijas", but occasionally with more biologically-marked emphasis, as "hembras", in either case in opposition to the male "varón". Ironically, although all are daughters, the masculine plural can be used – "siete hijos... ninguno fue varón" – to emphasize that although the old man had seven children or offspring, none was a male heir.

Hearing the father's outburst against his wife, all the terrorized females in the family are silenced. In one version it is then the father himself, who asks his first two daughters, in turn, if they are willing to serve in his stead, but it is only the third and youngest who volunteers. However, most commonly the females in the family remain invisible and it is only the youngest who dares to speak up to the father. In one version, perhaps in anticipation of her future role, she is introduced with the epic epithet "que en buena hora nació", a contaminated hemistich from the *Poema de mio Cid*. She tells her father that he should not have cursed her mother, sometimes also adding a religious note to shame him further: mother does not have sons because God didn't give her any. She offers to go off to fight, dressed as a man. Sometimes she asks first for her father's arms and a horse, but, more often, for male clothing, trousers and a well-cut, or tight vest, that is, male-covering for both the upper and lower body, with the implication that the vest needs to be tight so that it can strap down her breasts.

There follows a dialogue between the father and daughter in what are called adjecancy [adjacent] pairs, typical of ballad dialogue, that can include question-and-answer sequences, offers and acceptances or rejections, greeting followed by greeting. Here the exchange is a series of the father's objection followed by the daughter's rejoinder. Such formulaic exchanges have a ritual quality, where the protagonists seem shaped by their words rather than shaping their utterances themselves (Leith).

At the core of ballads in general, whose verses are overwhelmingly in dialogue, is the emotional interaction of a limited number of characters. Here this initial dialogue between the father and daughter will be paralleled by a second dialogue of equal length between the king's son and his mother, culminating in some versions with a briefer exchange between the daughter and her father on her return home, or between the young couple after the king's son has pursued her home.

The father attempts to dissuade his daughter from going off to war with a series of three objections, each pointing out her unsuitability for passing as a man. First, he says that they will recognize her by her beautiful eyes, to which she replies that she will lower them (when a man passes by), or that she will affect a real macho "do not mess with me" look.

Next, he warns that her perhaps too ample breasts peeking out of her vest will give her away, but she counters that she will tie bind them. Finally, he protests that her feet are much too small for a man, but she counters that she will wear his boots, stuffed with cotton! As we can see, this sequence progresses from head to toe, with the assumption that the girl's essential femaleness, which no sartorial disguise can camouflage, resides in her eyes, an essentialist view of gender that will be confirmed when the king's son usually falls in love with the girl's eyes, which will lead him to begin to suspect that she may not be who she seems.

In later versions, as also in some foreign ones, the obvious detail missing in the medieval version of the inconvenience of the girl's long hair, or braids, is mentioned by the father, or, occasionally, by the mother, to which the daughter answers that she will cut it or hide it under a hat. In some modern versions it will be the girl's hair that will give her away, when her cap falls off in battle. Also sometimes mentioned are her pale face, which she offers to burn in the sun so that she can become "morena," and/or also her white hands, which she proposes either to expose to the sun by taking off her gloves, or, alternately, to hide them in gloves (on the sexual implications of becoming a "morena" see Vasvari 1999 a. b).

The whole bodily catalogue of the *donçella* ultimately offers a kind of titillating reverse striptease, potentially enjoyable by straight and queer audiences alike. In some versions the description of this artefactual reconstruction of self is limited to the most basic level of sartorial disguise, but others have a more sophisticated understanding that successful gender crossing also requires learning male body language and male discourse, as in one Hungarian version where the girl learns to walk in a manly way, as we have seen in the real-life cases of the Philadelphia policewoman and the Iranian street urchin, above.

For women to pass successfully as men in real life often a deliberate effort is made to eliminate any suggestion of "femininity" from movements, gestures, and the use of space, as well as in displaying the desired body language, from holding a cigarette to how to squint, a pride in toughness, often self-defined as "out-macho-ing" men (Crowder 52). On the other hand, in the case of the *donçella* like Silence, an adolescent, it is not unreasonable to posit a mere superficial masquerade, as after all, the girl is not trying to pass as a mature bearded man but as a more androgynous looking youth.

As Kulick discusses in his "Transgender and Language", while being and speaking as a woman involves a wide range of skills and a complicated set of procedures that requires careful adherence to details about how to walk, talk, sit, eat, dress, move and display affect, widespread cultural attitudes hold that being a man is self-evident. This is consistent with the fact that whereas female to male transsexuals generally feel the need for few or no medical interventions, many male to female transsexuals – or for that matter, heterosexual women, also – spend a lifetime trying to stylize their bodies, behavior, and language. In this context the following quote from the drag king performer Pelvis Parsley is elucidating: Men don't move because they don't have to. They take up twice the space that women do, and then some. When I'm a boy, I don't have to wave my hands because with the simple addition of facial hair and pair of boots I have doubled in size! (Koenig 151). When Parsley is asserting the wider circle of personal space that goes with being male, he is essentially saying that a little facial hair and boots symbolically give males this power.

The *donçella* does not seem in any variant to be concerned with prosthetic facial hair. Unlike the real-life Iranian teenage runaway quoted above, who drew on a faint

mustache with eyebrow pencil, she never hides behind facial hair. However, she is certainly concerned about the male value of her father's borrowed boots. It is very common for transsexuals to try to conceal telltale body parts, by tucking in the penis or binding the breast, as she does, but normally more important than concealment is to imply certain body parts of the other sex, such as falsies, displaying a bulk in the pants, or wearing a false beard (Ekins and King). This leads to the conjecture that a boot is sometimes not just a boot, and that the bulky cotton wad that the *donçella* proposes to stuff into her father's boots, as an extension for the leg, plays the role of a prosthetic penis (Sp. "calzar a una mujer", Eng". the third leg", 'penis', or Sp. "pie peludo", 'leg', because the penis does not have hair).

This first part of the four-part ballad can end with the cross-dressing, or there may follow one or two more verbal exchanges, now initiated by the daughter, who asks her father the all-important question: what name should she adopt to make her gender change complete. By now acquiescing to her plan, he advises that she should name herself after him, ironically thus giving new birth to his last-born daughter, now transformed into his first-born son. In one medieval version, after asking her father to rename her, our heroine has one last request, that he teach her how to talk like a man when she gets to court, and he instructs: "Besóos la mano, buen rey, / las cortes las guarde Dios".

In all versions of the ballad the nameless daughter is provided with a full named identity only *after* she has transitioned as a man; indeed, it is being called by this new name (or in one case, only "soldadito") that indicates the change. Nevertheless, this important break is not always foregrounded, and the second section may simply begin with a new name, Martinos, or perhaps Marcos, or the more frappant Oliveros, the last obviously because of its epic connotations. In a Portuguese version the *donçella* makes her appearance in the second part as Dão Barão, (Spanish Don Baron), etymologically and phonologically equivalent to "Don Varón", that is, simply "male".

Many body migrants speak of starting a new life, of being reborn, but the *donçella*'s disguise allows her an actual migration, and we learn in the first verse of the second section that that she's been passing for seven (occasionally only two) years without anyone suspecting her true gender, no one, that is, except the king's son (or a captain) who fell in love with her. He confides in his mother (and in one Portuguese version, in both parents) that the knight seems to him to be a girl. Sometimes he laments "de amores me muero, madre, de amores me muero yo", a contaminated line from lyric ballads, and normally a young girl's love lament.

There follows an extended dialogue between the mother and son, paralleling the earlier dialogue between the girl and her father. This may begin by the mother asking what has awakened his suspicion and he may reply that it is how the girl puts on her hat and clothes, or how she gets on a horse. But the main part of this section consists of a sequence of three, perhaps four, sexual tests that the mother suggests her son set for the young soldier. In other languages these may include tests of strength, throwing, jumping, running, rifle throwing, swimming across a river, but in Hispanic versions they are never tests of endurance but age-old folkloric tests to trick her into reverting to her female ways.

First the mother advises that to test "si es caballero o hembra", a refrain which is repeated at each turn, that he should take her shopping and if she admires the jewels, or the fabrics, she is an "hembra". But the knight is clever enough to show interest in a

dagger. Next the mother suggests that her son ask the caballero to spend the night, who passes this test, too, by keeping his clothes on. Or she may suggest he take the knight to the orchard and if he is a woman she will admire the flowers, but here, too, the astute knight is smart enough to cut an ash rod instead with which to whip his horse. In another version of the apple orchard test the mother suggests that a girl will pick the apples, but the son reports back that while the other knights picked apples, “el caballero Oliveros con desprecio las miraba”, that is, he acted more macho than any of the other men. The mother may also suggest throwing rings into the knight’s lap; if she is a man he will bring his knees together, but if he separates them s/he is a woman. Or the mother may suggest that her son invite the knight to dinner, who he chooses the lower chair or slices the bread against her chest, is a woman, but the knight chooses the higher chair speared the bread and cheese with the tip of his knife.

Finally, the mother suggests that her son invite the knight to go skinny dipping. At this the youth begins to cry, saying he has just received news that his father is dying, or has just died (or, for good measure, that the father has died and the mother is dying) and asks license to leave, which is readily granted. The final section, in the version reproduced above, begins with the false knight mounting her white horse and fleeing, crying out behind her that she has served her country seven years and would have served another seven if it hadn’t been for the threatened exposure of her body. The implication is that she would have continued in her male life – in Halberstam’s terms her seven years of escape into queer space and temporality – if she hadn’t been in danger of being found out. The king’s son, hearing her words, pursues her at full speed. Meanwhile, the girl on arriving home she expresses doubts about her capacity to resume the confined female role, symbolized by the distaff she asks for with hesitation, saying: let’s see “let’s see if I still know how to spin”.

The final three verses of one version are also ambiguous, where an unidentified voice suggests: “Leave the spindle behind, Martinos, because if you’ve come from the battle that is where you should return”. A last verse does add: “aquí están tus amores, / los que te quieren llevar”, which could be read as the voice of the king’s son who has overtaken her, as the editorial footnote tries to suggest, but this verse sounds far more like an illogical contaminated verse tacked on to provide a socially-acceptable closure.

In some versions the ending of the ballad is much more clearly sexualized. The most extreme may be a South Slavic ballad where the girl, rather than fleeing on a horse, swims across to the other shore and from there she flashes her breast to the knights to make fun of their not having caught on to her identity. In another version when she arrives home there is no mention of a family welcome but only of her father’s cold interest in whether she returned with her “honra”, ‘virtue’ intact, to which she can reply: “I returned, father, with my virtue intact, as I had left home with it”. In is the best known version, since it has been edited by Menendez Pidal (199-203), it is the girl herself who brags about having conserved her virginity and here she clearly signals her intention to return to her female role. At the same time, she sexually taunts her pursuer to try to catch he, shouting she is not to be caught before she has returned a virgin to the confines of her home and once again resumed her conventional female role, symbolized again by spinning. Here, however, the preoccupation with virginity as in the preceding version is contrasted also by the sexual innuendo implied her screaming on arriving home “ábralas de par en par”,

‘spread open [the gates]’ a contamination from the ballad of the “Mora moraima”, where it symbolizes sexual intercourse, as I document elsewhere (Vasvári 1999: 74-91). In a Portuguese version the whole ending is truncated, with the king’s son insisting that he will accompany Dão Barão home. When they arrive her father asks: What is this, Don Baron, who is with you, and she replies, “It is your son-in-law, sir / who is going to marry me”. Marriage is even more conventionally spelled out in a version where the king’s son formally asks for the girl’s hand and the father replies that she is too poor to marry him but he responds: cunt, marry your other two daughters to caballeros, but this one is going to marry a prince (De Cossio and Maza Solano: no. 3-6). Nevertheless, in the same collection there is another version no. 267), where when the young “Oliveros” rides off, he doesn’t even wait for his pay, and one last line, [the king’s son] “although he killed seven horses trying, he never managed to catch her” suggests no conventional happy ending.

As we have seen, there is considerable variety in the endings, ranging from the traditional heteronormative happy ending in marriage to potentially resistant to hegemonic discourses of sexuality and “authentic” femininity. The question, already much discussed in regard to Kate’s final soliloquy in Shakespeare’s *Taming of the Shrew*, is: which is the masquerade, the drag or the female passivity?

BIBLIOGRAPHY

- Armistead, Samuel G. and Joseph H. Silverman, eds. *Judeo-Spanish Ballads from Bosnia*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1971.
- _____. “Tres baladas húngaras y sus vínculos con el romancero hispánico”. *Cuadernos hispanoamericanos* 371 (1981): 313-19.
- Barrett, Rusty. “Indexing Polyphonous Identity in the Speech of African American Drag Queens”. *Reinventing Identities*. Eds. Mary Bucholtz, A. C. Liang and Laurel A. Sutton. New York: Oxford UP, 1999. 313-31.
- Bennett, Paula. “Gender As Performance: Shakespearean Ambiguity and the Lesbian Reader”. *Sexual Practice/ Textual Theory: Lesbian Cultural Criticism*. Ed. Susan W. Wolfe & Julia Penelope. Cambridge, Mass: Blackwell, 1993: 94-109.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Trans. H. M. Parshley. New York: Vintage Books, 1989.
- Burr, Kristin L. “A Question of Honor: Eufeme’s Transgression in *Le Roman de Silence*”. *Medieval Feminist Forum* 38 (2004): 28-37.
- Butler, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990.
- _____. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of “Sex”*. New York: Routledge, 1993.
- Crowder, Diane Griffith. “Lesbians and the (Re/De)Construction of the Female Body”. *Looking Queer: Body Images and Identity in Lesbian, Bisexual, Gay, and Transgendered Communities*. Ed. Dawn Atkins. NY: Harrington Park, 1998: 47-68.
- Cruz-Sáenz, Michèle S. *Spanish Traditional Ballads from Aragón*. Lewisburg, PA: Bucknell UP; London: Associated U Presses, 1995.
- De Cossío, José María y Tomás Maza Solano, eds. *Romancero popular de la montaña*. Santander: Librería Moderna Amos de Escalante, 1933-4.

- Delpech, François. "Pilosités héroïques et femmes travesties: archéologie d'un stratagème". *Bulletin Hispanique* 100 (1998): 131-64.
- Díaz Más, Paloma. *Romancero*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Dugaw, Dianne. *Warrior Women and Popular Balladry, 1630-1850*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
- Ekins, Richard & David King, eds. *Bending Genders: Social Aspects of Cross-Dressing and Sex-Changing*. London: Routledge, 1986.
- Epstein, Julia. "Either/Or-Neither/Both: Sexual Ambiguity and the Ideology of Gender". *Genders* 7 (1990): 99-142.
- Erauso, Catalina de. *Historia de la monja Alférez*. Ed. Ángel Estéban. Madrid: Cátedra, 2002.
- Feinberg, Leslie. *Transgendered Warriors*. Boston: Beacon, 1996.
- Fuchs, Barbara. "Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in Don Quijote". *Cervantes* 16.2 (1997): 4-28.
- Garber, Marjorie. *Vice Versa: Bisexuality and the Eroticism of Everyday Life*. New York: Simon & Schuster, 1995.
- Goldberg, Jonathan and Madhavi Menon. "Queering History". *Publications of the Modern Language Association* 120.5 (2005): 1608-617.
- Greenhill, Pauline. "'Neither a Man nor a Maid:.'" Sexualities and Gendered Meanings in Cross-Dressing Ballads". *Journal of American Folklore* 108 (1995): 156-77.
- Halberstam, Judith. *Female Masculinity*. Durham: Duke UP, 1998.
- _____. *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York UP, 2005.
- Hall, Kira. "Lip Service on the Fantasy Line". In Kira Hall and Mary Bucholtz: eds. *Gender Articulated: Language and the Socially Constructed Self*. London and New York: Routledge, 1995: 183-216.
- Holmes, Rachel Scott Russell. *Scanty Particulars. The Scandalous Life and Astonishing Secret of Queen Victoria's Most Eminent Military Doctor*. NY: Random House, 2002.
- Hubman, Melinda. "Performing Masculinities". *Journal of Homosexuality* 43.3/4 (2002): 323-27.
- Koenig, Sheila "Dragon Fly". *Walk Like a Man: Enactments and Embodiments of Masculinity and the Potential for Multiple Genders*. *Journal of Homosexuality* 43.3/4 (2002): 145-59.
- Kulick, Don. "Transgender and Language. A Review of the Literature and Suggestions for the Future". *Gay and Lesbian Quarterly* 5.4 (1999): 605-622.
- Leader, Ninon. *Hungarian Classical Ballads and Their Folklore*. Cambridge: Cambridge UP, 1967.
- Leith, Dick. "A Pragmatic Approach to Ballad Dialogue". *The Taming of the Text. Explorations in Language, Literature, and Culture*. Ed. Willie Van Peer. London and New York: Routledge, 1988. 35-60.
- Librowitz, Oro Anahory. *Florilegio de romances sefardíes de la Diáspora (una colección malagueña)*. Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1980.
- Martín, Adrienne. "The Mediation of Lesbian Eros in Golden Age Verse". *Lesbianism and Homosexuality in Modern Spain: Literature and Theater in Context*. Ed. Maria José Delgado and Alain Saint-Saëns: 343-62. New Orleans: UP of the South, 2000.
- McElhinny, Bonnie S. "'I Don't Smile Much Anymore: ' Affect, Gender and the Discourse

- of Pittsburgh Police Officers". *Language and Gender: A Reader*. Ed. Jennifer Coates. New York: Blackwell, 1988. 309-27.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. 19th ed. Madrid: Espasa Calpe, 1973.
- Modleski, Tania. "A Woman's Gotta Do... What a Man's Gotta Do? Cross Dressing in the Western". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 22.3 (2001): 519-44.
- Perry, Mary Elizabeth. "From Convent to Battlefield. Cross-Dressing and Gendering the Self in the New World of Imperial Spain". *Queer Iberia. Sexualities, Cultures, and Crossings from the Middle Ages to the Renaissance*. Eds. Blackmore, Josiah and Gregory S. Hutcheson. Durham & London: Duke UP, 1999: 294-319.
- Rowe, Kathleen. *The Unruly Woman. Gender and Genres of Laughter*. Austin: U of Texas P, 1995.
- Sciolino, Elaine, with Nazila Fathi. "Girls Find Safety Posing as Boys on Tehran's Mean Streets". *New York Times*. Wednesday, February 19, 2003, Sec. A, 10.
- Sennett, Jay and Sarah Bay-Cheng. 2002. "'I Am the Man!' Performing Gender and Other Incongruities". *Journal of Homosexuality* 43.3/4 (2002): 39-47.
- Slater, Candace. "The Romance of the Warrior Maiden: A Tale of Honor and Shame". *El romancero hoy*, IV. Eds. Samuel G. Armistead et al. Madrid: Gredos, 1979. 167-82.
- Smith, Sidonie. "Maxine Hong Kingston's Woman Warrior. Filiality and Woman's Autobiographical Storytelling". *Feminisms. An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Eds. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 1993. 1059-1076.
- Stryker, Susan, ed. *GLQ. Gay and Lesbian Studies*. Special Issue. The Transgender Issue 4.2 (1998).
- Suthrell, Charlotte. *Unwrapping Gender. Sex, Cross-Dressing and Culture*. Oxford and New York: Berg, 2004.
- Taylor, Karn I. ed *Gender Transgressions. Crossing the Normative Barrier in Old French Literature*. NY: Garland, 1998.
- Vargyas, Lajos. *A Magyar Népművelés és Europa*. 2 vols. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Vasvári, Louise. *The Heterotextual Body of the 'Mora Morilla'*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999a.
- _____. "A Comparative Approach to European Folk Poetry and the Erotic Wedding Motif". CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 1999b. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb99-4/vasvari99.html>.
- _____. "Intimate Violence: Shrew Taming as Wedding Ritual in the Conde Lucanor. Marriage in the Spanish Middle Ages and Renaissance". Ed. Eukene Lacarra. New York: Garland, 2002. 21-38.
- _____. "Queer Theory and Discourses of Desire". CLCWeb: Comparative Literature and Culture, 2006. <http://clcwebjournal.lib.purdue.edu/clcweb06-1/vasvari06.html>.
- Velasco, Sherry. *The Lieutenant Nun: Transgendering Lesbian Desire and Catalina de Erauso*. Austin: U of Texas P, 2000.
- Villarejo, Amy. *Lesbian Rule. Cultural Criticism and the Value of Desire*. Durham: Duke UP, 2003.
- Whittle, Stephen, ed. *Journal of Gender Studies*. Special Issue: Transgendering 7.3 (1998).
- Zahón, Narita, Samuel G. Armistead and Joseph H. Silverman. *Romances judeoespañoles de Tánger*. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1977.

CULTURAL MODELS AND VARIATION IN ORAL NARRATIVES¹

Jelena Filipović

University of Belgrade
jelenafbgd@gmail.com

Abstract

In this paper an attempt is made to account for variation in oral narratives (primarily in terms of their content) from the perspectives of cognitive sociolinguistics, cognitive linguistics and cognitive anthropology. The analysis presented herein will attempt to show that variation in oral literature may be easily (and effectively) explained in terms of 'cultural models' developed within frameworks of cognitive linguistics and cognitive anthropology, and their analysis further enhanced by the research paradigm of cognitive sociolinguistics, which is interested in the relations and correlations between cultural models and language use and variation. At the same time oral narratives may help us build more comprehensive 'cultural models' of our societies, and moreover, investigate the nature and the significance of particular social ideologies past and present, based on these models.

1. Introduction

Different facets of sociolinguistic research have long ago drawn attention to the fact that there exists a need to investigate overall oral discourse without being tempted to segregate oral poetics from other discourse types (see Bauman & Briggs 1990: 79). Back in the 1960s, within Dell Hymes' framework of "ethnography of speaking", oral narratives became a 'register' used during communicative events called performances. During the 1970s and 1980s, a shift toward a contextualized and non-fragmented analysis of

¹ I am deeply grateful to Professor Barbara Kerewsky Halpern and Professor Joel Halpern from the University of Massachusetts at Amherst for their more than generous offer to share with me their published articles as well as some unpublished manuscripts based on their field work in Orašac, Šumadija. Of course, I take full responsibility for the analysis and the conclusions presented in this paper.

language pinpointed culture as one of the key concepts for understanding and explaining any linguistic phenomena, oral literature included. The field of performance studies that started to develop during the same period, insists on treating performances as complex social events which must be taken into consideration if the sociolinguistic account of language use in a speech community is to be complete. Cognitive anthropology and cognitive linguistics introduces a term ‘cultural model’ in order to account for organized and structured forms of behavior within human communities: cultural models are models which shape our social reality and affect the behavior of the majority or all members of a given community. Following Bauman & Briggs’ (1990) claim that performances of oral narratives are excellent reflections of cultural organization of communicative processes which offer insight into language organization and structure as well as its role in social life, as well as Palmer and Jankowiak’s (1996) theory of performance based upon imagery, a claim is made in this paper that oral narratives, understood as performances, constitute cultural models in themselves and at the same time help build larger cultural models of a given society. And finally, looked at from the perspective of cognitive sociolinguistics, oral literature may help us extend our understanding of the relationship between specific cultural models (which have shaped the oral literature over the centuries, and are still shaping oral and written discourse in our contemporary societies), and ideologies based on them. In this particular case, a hypothesis will be introduced about the importance and relevance of gender ideologies as the foundation of a set of social constructs regulating behavior of men and women within a speech community/society at large.

2. From ‘ethnography of speaking’ to performance theory

In light of this author’s professional bias (as a sociolinguist), this analysis will first take into consideration the most influential (in our view) linguistic (more precisely anthropological linguistic) point of view of the oral literature discourse, namely, Dell Hymes’ concept of ‘ethnography of speaking’ developed during the 1960s and 1970s. In the opinion of this author, his articles (*The contribution of folklore to sociolinguistic research* from 1971, in particular), seem to contain all the basic concepts as well as the kernels of the “convergence of approach” (Hymes, 1971: 46) from different scientific fields, to what is pertinent to the analysis of oral narratives argued for in the continuation of this paper.

One of Hymes’ main arguments is that *speech* is in and of itself the crucial phenomenon which should be analyzed if the overall complexity of language is to be understood: “The plain fact is that speech, the true nexus between language and social life, has been largely neglected”. (Hymes, 1971: 41). Commenting on the state-of-the-art of the time in the analysis of language, society and culture, Hymes claims that linguists ignore the social and cultural organization of speech, focusing only on formal aspects of its grammar, while the anthropologists and other social sciences look into the content of speech without ever investigating its linguistic features: “In short, linguists have abstracted from the content of speech, social scientists from its form, and both from the *patterning of its use* (italics added)” (Hymes, 1971: 43).

From the above, his statement is derived about the relevance of language in understanding culture: “It has often been said that language is an index to or reflection of culture. But language is not simply passive or automatic in its relation to culture, even where there is only one language to consider. [...] Speaking is in itself a cultural behavior, and language, like any other part of culture, partly shapes the whole, and its expression of the rest of the culture is partial, selective. That selective relation, indeed, is what should be interesting to us. [...] Why do communities differ in the extent to which language, or a language, serves the function of a ‘metalanguage’ to the rest?” (Hymes, 1971: 44).

Language as a cultural fact and as a function of culture is, in Hymes’ view, directly related to folklore:² “From the standpoint of a serious interest in language and folklore as aspects of culture, the ways in which each is partly autonomous and partly self-governing factor in the life of a community are precisely what make their study necessary. The way in which language and folklore differ in function from one community to another are the most revealing. [...] A considerable list could be given of the ways in which communities differ with regard to the functions of language, the amount, frequency, and kinds of speech that are typical; the valuation of speech with respect to other modes of communication; and the valuation of different languages and ways of speaking. Just as it is not possible to speak glibly of *the* function of myth (or of any other folkloristic genre), since it is necessary to investigate its functioning in the particular community, so with forms of speech generally and language itself”. (Hymes, 1971: 44-45). In light of the above statement, Hymes proposes the necessity of formulating a specific (interdisciplinary, in modern terms) theory of ‘ethnography of speaking’, which would help the sciences of linguistics and anthropology come closer to some of their primary objectives (namely, understanding the complex relationship between language, culture and thought).

The concept of *performance* comes into focus in this multifaceted account of the functions of language in direct relationship with *folklore*. Folklore has for the longest time been researched by anthropologists and ethnographers within the framework of ethnography, which is in turn defined as the description of knowledge one must have in order to behave appropriately within a community. During the 1960s and 1970s, the notion of performance became the central point of folkloristic research. For Hymes, performance³ represents a crucial aspect of social life which must be taken into consideration if the sociolinguistic account of language use and its functions in a given community is to be complete. Performances are viewed as structured events with specific stylistic and aesthetic values, which include the participation of a number of factors (in most cases those are: content, performers and their audience). Thus, they are understood

2 Definitions of folklore (outside of the field of linguistics) which include the concepts of “the body of knowledge”, “a mode of thought” and “a kind of art” (see Ben-Amos, 1979, for further discussion) are very much in accordance with the interdisciplinary approach presented in this analysis.

3 In agreement with Palmer & Jankowiak’s (1996) interpretation of Hymes’ famous concept of ‘communicative competence’ which is far more comprehensive than the ‘competence’ as understood by Chomsky in his early writings (strongly contrasting with the concept of ‘performance’), herein a position is taken that the term ‘performance’ in Hymes’ writings of the period was mainly directed toward a “more dramaturgical deployment” (Palmer and Jankowiak (1996: 232). In other words, as the term ‘communicative competence’ takes over a large chunk of knowledge about language use (which was originally ascribed to ‘performance’ in the Chomskian interpretation), the term ‘performance’ is in Hymes’ writings interpreted as the social interaction itself.

as *communicative events* larger than the *text* itself (the understanding of text belongs to the scope of folklore research, which insists on simply knowing the folklore materials (see Hymes, 1971: 46), while communicative events are understood as the knowledge of how to use folklore in accordance with the rules of use within a community). Consequently, in such an analysis of performance, *context* becomes the central point of interest as the it correlates the text with one or more aspects of the community from which it came.

Almost concurrently with the development of Hymes' 'theory of 'ethnography of speaking' based on the notions of overall language functions and the rules of its use within a community, (roughly delineated by the academic scopes of sociolinguistics and anthropological linguistics), a movement towards the research of poetics in relationship to social life occurred in other areas of academic research. Namely, during the late 1970s and early 1980s, performance theories started to emerge, which have placed "new emphasis on performance directed attention away from formal patterning and symbolic content of texts to the emergence of verbal art in the social interaction between performers and audiences. This reorientation fit nicely with growing concert among many linguists with indexical (as opposed to solely referential or symbolic) meaning, naturally occurring discourse, and the assumption that speech is heterogeneous and multifunctional. Anthropologists and folklorists similarly found performance based studies responsive to their interests at play, the social construction of reality, and reflexivity. One dimension that particularly excited many practitioners was *the way performances move the use of heterogeneous stylistic resources, context-sensitive meanings, and conflicting ideologies into a reflexive arena where they can be examined critically.* (italics added)" (Bauman & Briggs, 1990: 59-60). Consequently, performances are understood as deeply rooted into the larger social and cultural practices of a community, whose structure and content can be directly related to different communicative situations (of both artistic and non-artistic, i.e. day-to-day, nature). Therefore, in order to understand a performance, its content and its value within a given speech community, thus, it is important for the researchers to be able to connect it to a number of discourses and communicative/speech events (e.g. previous performances, criticism, interpretations, challenges, subsequent performances, etc. (see Bauman & Briggs 1990 for further discussion and elaboration). And such an understanding of a performance, in turn, should add valuable information to the understanding of the cultural organization of social life in a community in question.

And finally, one other research direction in performance theory is relevant to this discussion, namely, the performance theory based on imagery, developed by Palmers & Jankowiak (1996): "In our view, performances run the gamut of complexity from mass rituals, [...] and the spectacular floor shows of Las Vegas, to small, self-deprecating jokes and mundane comments on the weather.[...] It is through performances, whether individual or collective, that humans project images of themselves and the world to their audiences". (Palmer & Jankowiak, 1996: 226) In order to act accordingly in different social situations and to different social events, such as performances, the human beings need to possess a significant amount of knowledge which varies from culture to culture thus rendering variation in both the content and the structure of social events, such as performances. To account for this cultural variation, different theoretical concepts have been used in different research fields, such as cognitive models and schemata from

cognitive linguistics, cultural models and scripts from cognitive anthropology, etc. In Palmer & Jankowiak's (1996) framework, the notion of imagery joins together all the above mentioned concepts in an attempt to account for the construction of cultural knowledge, its validation and the meaning of its performance: images are scenes which in turn are activations of cognitive models. Cognitive models may be constructed of concrete impressions related to physical sensations, of abstract image schemas, and/or of metaphorical imagery (which forms part of complex and abstract social scripts). Palmer & Jankowiak (1996: 228-229) conclude: "A theory of performance based upon imagery as defined above permits a view of meaning as a conventional, culturally patterned, socially situated, emergent in performance and often improvised. *The meaning of performance is the imagery that it enacts and evokes* (italics added)".

If we translate all the above to the language of literary theory and the research of oral literature, we see that the notions outlined above within the theoretical approaches of ethnography of speaking and performance theory are highly compatible with the statements such as the one by Barthes about the style in oral and written literature as being "socially conditioned with the ultimate goal to achieve collective communication" (Barthes 1971, cit. in MacKenzie, 2000: 178), or by Foley (1992), that the key to understanding oral literature is the tradition, understood as "dynamic, multivalent body of meaning that preserves much that a group has invented and transmitted but that also includes as necessary defining features both an inherent indeterminacy and a predisposition to various kinds of changes or modifications. I assume, in short, a living and vital entity with synchronic and diachronic aspects that, over time and space, will experience (and partially constitute) a unified variety of receptions. (Foley, 1992: 277) In the continuation of the same article, he states: "this is, then, an article about *word-power*, that is, about how words engage contexts and mediate communication in traditional oral narrative. It is also, and crucially, about the enabling event – *performance* – and the enabling referent – *tradition* – that gives meaning to word-power". (Foley, 1992: 278).⁴

3. Cultural models in cognitive linguistics, cognitive anthropology and cognitive sociolinguistics

What is of crucial importance in the present analysis of oral literature as performances, is that we treat them as complex, highly structured, communicative events (with an important social dimension) whose understanding, interpretation and

4 When analyzing Perry's *Oral-Formulaic Theory* of oral literature, Foley considers a complete shift from traditional to oral (not only in terminology but in approach to the phenomenon) as the crucial problem of the theory: "Once the 'oral' term had superseded the 'traditional' term in the equation, the *Oral Theory*, as it is customarily referred to, never look back; although Lord was to speak eloquently in *The Singer of Tales* (1960) and elsewhere about the central importance of tradition (esp. Lord 1979, 1991), in fact the theory focused on orality as the central distinguishing feature of this 'different' kind of 'literature'. [...] But what if the traditional character of these structures was given more than lip service? What if 'traditional' came actively to indicate extratextual? What if it came to refer to a reality larger than the entire individual performance, or group of performances? Clearly, such a redefinition [...] would have to engage worlds of signification inherently more complex than isolated usages, texts or performances". (Foley, 1992: 280-281).

validation is dependent on a serious body of *shared knowledge* which all the participants in performances (i.e., of a particular speech community, not necessarily a community at large) must possess not only synchronically, but also diachronically. In other words, the knowledge which allows the members of a speech community to effectively participate in performances must be the *cultural* knowledge (along the lines of folklore and ethnography in Hymes' interpretation or tradition in Foley's ethnopoetics theory). The nature and the structure of that knowledge (which is, in accordance with the scientific objectives of modern era the ultimate goal of every research)⁵ can be interpreted from at least two different perspectives, namely within the realm of cognitive linguistics and within that of cognitive anthropology. We might say that both disciplines are interested in the cultural basis of language and the linguistic basis of culture, recognized and represented as knowledge and organization of meaning. Furthermore, the perception and the evaluation of different oral narratives/performances within a community of speakers in terms of cultural models (reflecting their ideologies) which shape their behavior on one hand, and add to the reformulation of the models themselves on the other hand, is in the focus of the new emerging discipline of cognitive sociolinguistics.

Cognitive linguistics is primarily interested in investigating the meaning in languages within a framework of usage-based language models. The underlying assumption of cognitive linguistics is that there exists a series of cognitive cultural models which help us construct our knowledge of the world throughout our lives. Cognitive cultural models are sets of highly structured (mainly) social knowledge necessary if we want to be accepted as members of a society (see Hudson, 2004). "Derived from the notions of scripts (Schank and Abelson, 1975), frames (Minsky, 1975), and schemas (Rumelhart, 1980), cultural models are defined as representational structures which are shared by members of a given culture. Further, they are hierarchically structured so that elements can often be expanded into their own models (Casson, 1983, cited in D'Andrade, 1987). Because of their efficiently structured organization and their status as shared representational structures, cultural models figure widely in both language and thought processes" (Coulson, 1992).

This emphasis placed on the cultural origins of language offers a new insight into the relationship between the language (cognitive linguistics) and the world view (cognitive anthropology). Cognitive linguists have also expressed overt interest in the literary language, looking into the cognitive processes involved in literary creation (see, e.g., Kristiansen et al., 2006). In this paper, however, a much broader and a less technical interpretation of oral narratives is offered from the standpoint of cultural models which lead to construction of specific *ideologies* (understood as a systematic body of ideas about our reality, which often cannot be taken as parameters of objective evaluation of the same reality). This is what brings us into the realm of a third academic field mentioned at the beginning of this section, namely, cognitive sociolinguistics, which is primarily interested in analyzing correlations between given cultural models and language variation. Understanding oral narratives as performances, i.e., as speech events similar to other types

5 Quite differently from the majority of older research paradigms in humanities and social sciences which most frequently stopped at the level of simple description of the phenomena they investigated.

of oral discourse, it is postulated herein that variation in certain types of oral narratives, as well as the structure and content of oral narratives in general may be successfully understood and explained through the notions and concepts presented above. The presence of a particular type of ideology is postulated in all cases analyzed below, namely, that of gender ideology, understood as a "systematic set of cultural beliefs through which a society constructs and wields its gender relations and practices. Gender ideology contains legends, narratives and myths about what it means to be a man or a woman and suggests how each should behave in a society." (Hussein, 2005: 59).

4. Oral literature, cultural models and gender ideology

Language is often used, among other things, in order to shape attitudes, beliefs, perceptions, as well as emotions and reactions of other members of our speech community (see, e.g., Coulson, 1992). It is precisely the cultural models which contain such social and, more precisely, ideological information, which are in focus of the continuation of this presentation. In other words, oral literature will be analyzed not from the aesthetic point of view, but rather as a cognitive and linguistic vehicle for transmitting cultural models and ideologies⁶ from one generation of speakers to another.

In order to illustrate the above point, two very limited corpora of oral literature are analyzed, one from the standpoint of intralingual and the other from the standpoint of interlingual variation of contents and genres of oral poetry. Namely, a comparison of epic and lyric interpretations of the character or the widow Jana, present in Serbian oral tradition will be offered to illustrate the cultural models shaping gender ideologies within a single speech community, and a comparison of a set of ballads based on an international theme and present in Spanish and Serbian oral traditions about a cruel seductor/abductor of a young woman and his/her destiny.

The analysis of the theme of the "unfaithful widow" is based on Halpern's (unpublished) analysis of this archetype found in different oral genres in Serbian oral literature. Two particular genres will be taken into consideration here, namely an epic ballad and a lyric song. According to Halpern's analysis of her own recordings, a typology of characters taking part in this narrative may be established, namely, a dichotomy between the 'bad guys' (the giant and the widower) and the 'good guys' (the sister and the sons) is present in all oral genres. It is an example of "the well established theme of *neverna majka*, the unfaithful mother, or, in its more epic form, [...], *majka krvnica*, mother-enemy, mother-killer" (Halpern, unpublished).⁷ The giant/the villain is often named Halil ('beloved' in the Muslim tradition of the region), which, according to Halpern, "reinforces the notion of the widow as the more active villain of the piece. Tales and *pesme* about the unfaithful mother are most common in former frontier areas

6 With and implicit assumption that the members of speech communities are most often unaware of such ideologies, often pregnant with different types of discrimination against certain sub-groups within the same community.

7 "In broader range this theme has been documented in folktales in Slavic-speaking cultures, as well as in Estonian, Finnish, Danish, Norwegian, and even American Indian traditions". Halpern (unpublished).

where Serbian vassals dared to oppose the Turks. Life was uncertain, men were killed and widowed, women were a threat to the moral concepts valued by the Serbs (conversation of Barbara Halpern with Nada Milošević-Đorđević, Belgrade, 1973)". The basic story line is that the widow plots with her lover to send her sons away to be killed by him, while the sister functions as an astute protector and, eventually, the savior of her brothers in peril. What has brought our attention to this particular theme is the difference in the endings in the epic and the lyric forms cited by Halpern. They will be presented herein in accordance with Halpern's (unpublished) tapescripts of her own recordings and with her translation into English:

The ending in the epic version:

*"(J)uvatiše ostarelu majku,
Pa vezaše konj' ma za repove,
Pa vodiše na polje široko.
Te je živu konji rastrgoše.*

They seized (their) old mother,
And tied her to horses' tails,
And led them along the wide field.
She who was alive the horses tore apart".

The ending in the lyric version:

*"Da mi nije od Boga grijota,
A od ljudi velika sramota,
I tebe bih samu pogubio
I oči ti čarne izvadio.*

If it were not a sin before God,
Or a great shame before men,
I would truly take your life
And tear out your dark eyes".

In the lyric narrative, the ending is constructed from "relatively benign closing lines, [...] where there is some verbal remonstrating and nothing more. [...] Here the impact is sentimental, poetic: *grijota/sramota, pogubio/izvadio, I tebe bi/I oči ti*. [...] The grim ending in the epic version was delivered in a matter-of-fact manner. The words, too, are totally matter-of-fact. Something had to be done, it was done, end of song". (Halpern, unpublished)

A logical question is to be asked: What has provoked these two dramatically different endings of the same story, based on the same poetic theme? Within the framework of cognitive sociolinguistics, the answer is to be looked for in the concepts of specific cultural models and gender ideology based on them which have provoked such different outcomes. If we take a further look into an anthropological interpretation of the Serbian traditional culture, we see a presence of a number of cultural features directly associated with a patriarchic society. In her analysis of the Serbian healing charm against snake-bites, Halpern (1983) identifies a very strong presence (in the late 1970s and early 1980s!) of a "mythic notion of snake as perpetrator of evil" (Halpern, 1983: 319). She identifies a very powerful male/female dichotomy of good/evil, symbolized in the linguistic dichotomy *zmaj/zmija*⁸ (dragon/snake) present in the Serbian traditional culture.⁹ According to the peasants' interpretations (both males and females), recorded by Halpern, the snake-bite charm as a ritual has the most power if performed by an 'evil' woman who understands the nature of snake and can exercise influence over the *her* (the snake) "Since aspects of sex differentiated attributes can be traced back to mythic and linguistic origins, a compelling feature of the snake-bite charm, quite apart from its prosody and poetic merit (and its

8 The reconstruction of both lexemes in Proto-Slavic (and even Proto-Indo-European) leads us to the word *zemlja* (earth) (Skok, 1973, cit. in Halpern 1983: 321).

9 Despite the fact that snakes in reality are very rare in that region of Serbia (Šumadija, Orašac near Arandjelovac), and there are no poisonous snakes whatsoever.

demonstrated ability to cure “snake bite”), is the remarkable tenacity with which the myth is preserved. The charm and its symbolism works when Branko [a man] performs it, but one man told me: “You should have seen what ‘that Vida’ accomplished – she brought the cow back from death. She knew!” His implication was that only an evil person, a woman, could placate a sister snake”. (Halpern, 1983: 322).

In a broader discussion of the ritual roles of men and women in the traditional Serbian society, Halpern (1987) further demonstrates that again there exists an evident dichotomy between male and female ritual roles. Namely, public¹⁰ ritual roles are performed by men (representing the family and conversing directly with patron saints at *slavas*, addressing God directly in the graveyards, etc.) “A crucial shared feature of all male ritual activities and therefore a point on which the definition of patriarchy can be extended is this – men in their ritual roles not only mediate with powers that are known and safe, but male interventions are for the good of the lineage or community at large. Male ritual follows a regularized and formal hierarchical framework. God is the ultimate patriarch, followed by the pantheon of saints. The householder himself is well placed in this structure. He is, after all, a man” (Halpern, 1987: 124).

Female ritual roles, on the other hand, belong to the scope of the private, non-public setting, performed for an individual or a small audience, in which the performer and the audience are one and all together. Furthermore, most frequently female rituals are related to the unknown, mystical, potentially dangerous (conditioned by what Halpern (1987: 124) labels biocultural determinants, namely, menstruation, and the capacity to bear children during a significant period of a woman’s life): “Therefore, during the child bearing years Serbian peasant women are part of an ancient and widespread belief system in which they constitute a special class endowed with dual sets of powers (cf. Douglas, 1966). One set is known as mysterious and sacred, so similar to the cyclical patterns in nature. The other side of the duality is polluting and negative. *Both are viewed as potentially dangerous*. A consequence of this danger is a long list of taboos placed upon menstruating girls and women (*italics added*)”. (Halpern, 1987: 124-125).¹¹

Therefore, it becomes apparent that specific patriarchic cultural models have been present in the Serbian traditional culture, based on the hierarchical male/female organization of the society. The understanding of the roles males and females have/should have and their positioning within the social hierarchy has been transmitted from one generation of speakers to the next over a long period of time, through the models containing complex mental representations, understandings, evaluations and interpretation of pieces of information about the world that surrounds us (see, e.g., Holland & Valsiner, 1988 for further discussion). A significant part of these models (in this case, at least two, one for each gender), as we could see from the anthropological data presented above, is based on a series of myths, legends, and the like, which in turn have found their linguistic and artistic expression in the form of oral literature. In the case studied here, the differences

10 Analogous to the public role the man assumes in the real social, economic, political, etc. life of a traditional patriarchic society.

11 According to her own account, as an ethnographer and an anthropologist doing field research during the 1950s, 1960s 1970s and 1980s in Šumadija, Barbara Halpern herself had to obey all the traditional restrictions related to these taboos.

between the endings of the narrative about the unfaithful widow Jana in the epic and the lyric forms can be accounted for as pertaining to the realms of performances based on two different cultural models. The epic, the male version, if you like, sanctions the female protagonist in a very harsh and cruel way, thus expressing the underlying, presumably unconscious and ideological fear from the unknown featured in the cultural model and the corresponding ideology (namely, women) deeply rooted in the minds of the performer and his male audience. It is my assumption that the lyric version, consequently, represents a particular reaction of the traditional female cultural model to the male one, which is by definition more emotional and more forgiving (in which even a place for the son's love for his mother can be found).

In conclusion, these two poetic endings present in the Serbian oral tradition do not stand in free variation, to use linguistic terminology, but rather, they are deeply rooted in a patriarchic gender ideology with a very clear set of beliefs and attitudes towards the position and the role of women in the traditional Serbian society. The interesting part is that this ideology was apparently still present in certain segments of the Serbian culture at the end of the 20th century (albeit witnessed and registered scientifically only in rural contexts in Halpern's writings from the late 1980s).

In order to show that similar socio-cultural-cognitive account can be provided for interlingual variation of a single theme in oral literature in different societies, we now turn our attention to the international theme of seduction/abduction followed by an assassination of the abductor (Spain), that is, the suicide of the young woman (Serbia). In Spain, the oldest preserved version of a ballad of this type is *Romance de Rico Franco*. Its storyline is presented by Child (1882-1898; cited in Rogers, 1969: 369) in the following way: "The king's huntsmen got no game, and lost the falcons. They betook themselves to the castle of Maynes, where was a beautiful damsel, sought by seven counts and three kings. Rico Franco carried her off by force. Nothing is said of a rest in a wood, or elsewhere; but that something has dropped out here is shown by the corresponding Portuguese ballad, *The lady wept*. Rico Franco comforted her thus: If you are weeping for father and mother, you shall never see them more; and if for your brothers, I have killed them all three. I am not weeping for them, she said, but because I know not what my fate is to be. Lend me your knife to cut the fringes from my mantle, for they are no longer fit to wear. This Rico Franco did, and the damsel thrust the knife into his breast. Thus she avenged father, mother and brothers".

Most authors (e.g., see Menéndez Pidal (1953)) believe the theme to be borrowed from the old North European myth whose most ancient recorded version dates back to the 16th century. In the original North European version, however, the villain is the cruel and monstrous habitual assassin of women (the Bluebeard), whose character (according to Menéndez Pidal, 1953) suffers serious alterations during its voyage to Spain. In the majority of Spanish and Sephardic versions from the 16th century onward, as well as in many modern versions of the ballad, an epic hero from the first Spanish ballad turns into the young woman's family's enemy (simply described as 'a count', 'a duke, or even just 'a man'), who slays her brothers during an attempt to run off with her and marry her.¹² Furthermore, in the majority of Spanish versions an additional emphasis is placed on the character of the young woman, who in some versions even receives a name, *Isabel*. In conclusion, in the majority of the versions of the Spanish ballads with this underlying theme, the abducted young woman shows great shrewdness

12 In the early versions, the female character was simply a girl, '*una doncella hermosa*'.

and intelligence and manages to assassinate her abductor, with an explicit objective to revenge her dead brothers and her parents. In other words, she fulfills an epic vengeance (Menéndez Pidal (1953: 330), cited in Filipović & Nikolić (2005)) in order to recover the family honor. It appears that a particular type of family honor is being present in the Spanish traditional culture, which forms part of a hypothetically more egalitarian framework of male and female cultural models than the ones witnessed in the Serbian traditional society. Namely, female characters in the epic performances are allowed to take action against men who disgrace their families. Of course, a further investigation of this hypothesis is required if any conclusive commentaries on this subject are to be made.

A number of oral poems revolving around the above outlined international myth have been recorded in the Serbian oral tradition as well. The only one mentioned by Child (1965) in connection to the Spanish *Romance de Rico Franco* is a lyric poem, recorded by Vuk Stefanović Karadžić, published at the beginning of the 19th century and immediately translated into German. The poem tells a story about a young woman, Mara,¹³ who, fascinated by the male hero's dance (and against her mother's warnings), starts dancing with him. The male hero, Thomas (*Tomaš*) attempts to woo her, and when she refuses, he snatches her and rides off with her across the fields, threatening to hang her to death. However, the poem has a rather peculiar ending in which no one is murdered. Furthermore, in the final verses, Mara pronounces a sentence with a strong moral implication, about what happens to young women who do not listen to their mothers. And a few lines are added in which Thomas claims to have been jesting, and that his real intention was not to murder Mara, but to marry her. This ending was believed by Child (1965: 42) to be erroneous, "spurious appendage", consisting of "a few silly verses". However, what if this traditional interpretation is false? What if in this case, just like in the lyric version of the 'unfaithful widow' motive, the theme has been analyzed, evaluated and interpreted in accordance with the principles of the traditional female cultural model, which is, in this case, aside from focusing on emotions (a feature typical of the female model), adds an explicit instruction from mothers to daughters about the perils of the male world, suggesting the importance of solidarity and cooperation in the female culture? What if the basic postulates of the traditional female cultural model have found their way into a more personal form of performance, lyric poems, in which an expression of emotion is allowed and even welcome, i.d. expected? This would further imply that lyric poetry may provide a solid foundation for a more complex and broader understanding of the female cultural models and gender ideologies in some societies.¹⁴

An analysis of the majority of the Serbian ballads of this type (more typical of their literary genre than the previous one, e.g., *Sestra Ivanova*, (Ivan's sister), *Ne daj je za stara* (Do not marry her to an old man)), however, indicates that they can be described in terms of a sequence: *the epic abductor (the husband to be)/the assassin of all who interfere with his intentions (the brothers) – the young girl's shrewdness – her suicide* (see Filipović & Nikolić, 2005, for further details). Furthermore, contrary to the Spanish versions, in which

13 *Mara majke ne slušala* (Mara, who did not listen to her mother).

14 Halpern (1987: 130) maintains: "In Serbian epics women are protagonists only in their care-giving roles as mothers and sisters. When a woman has the leading role it is as unfaithful wife/unfaithful mother, a woman who makes decisions and behaves in the male mode. The male-oriented aphorisms so important in Serbian village life represent a double standard: self-determination applies to men only. Societal reaction to similar behavior in females is severely punished".

no explicit declaration of the young woman's feelings and desires is present (in accordance with the matter-of-fact rules of the epic genre), the young woman's rejection of the proposals of marriage by the seducer is overtly present in the Serbian poems (her feelings are addressed in the performance), which, in accordance with the rules of the genre, announces the female protagonist's tragic ending: the woman chooses death over unwanted marriage, without any possibility of salvation.¹⁵ Again, if we analyze this as the literary/linguistic reflection of the traditional male and female cultural models in the patriarchic Serbian society, it becomes obvious that the female who disobeys must be punished. And just like in the case of the epic version of the 'unfaithful widow Jana', the punishment is cruel and leaves no place for forgiveness, remorse, or any other positive validation of the female's actions.

5. Concluding remarks

It goes without a necessity of explanation that patriarchic societies are gendered cultures, in which "the classifying and proprietary tendencies of patriarchy" (Cohen, 1993: 84; cit. in Hussein, 2005: 72) find their expression in languages the society members use. In that sense, the language forms enable the preservation and the continuation of specific gender ideologies. For example, in the Serbian traditional culture, the male cultural model reflected in traditional oral literature is based on the perception of the man as the protector of a family or a community at large, whose roles are associated with the public area (both in reality and in rituals), with the concepts of goodness and the responsibility; when they are in relations to female protagonists in traditional oral literature, supposedly performed by men and for men (epic poetry), they are protectors, judges and/or executors when necessary; the female counterpart within the male cultural model, in turn, contains the notions and presuppositions of the female 'infernal' capacities and connections with the powers of evil (such as the comparison of women and snakes), and/or their 'magical' powers related to the powers and cycles of nature (their capacity to bear children, which is by men recognized as mystical, unknown, not available for logical explanation, and thus potentially dangerous). The traditional female cultural model also recognizes the basic hierarchical setup of the society and accepts and fosters the dominant male social roles. However, at the same time it also creates and introduces new notions of female solidarity (a mother warning her daughter of a possible danger in relation to an unknown man in her surroundings), and emotions, such as sorrow and possible forgiveness (as in the closing lines of the lyric version of the 'unfaithful widow Jana' poem), expressed in a lyric form traditionally labeled as 'feminine'.

A brief analysis of the Spanish epic poetry based on the international theme of the male abductor and the faith of his female victim shows variation in the contents of cultural models even within apparently similar patriarchic societies, such as the Spanish and the Serbian ones. As the storyline evolutions and changes within the 'male' genre of epic poetry, it appears that the underlying assumptions about the female social roles within the Spanish traditional male cultural model are somewhat different from those present in the Serbian traditional culture. Namely, young women, protagonists of these epic ballads are

15 The ballads in which the young woman murders her abductor are present in the Serbian oral tradition, but in all instances of these endings, there is an anticipation of the male's physical violence over the female protagonist (see Filipović & Nikolić, 2005).

given the power (by the male performers and their audience) to revenge the injustice done to *their families* (attention: not themselves) and they murder the villains who abduct them. Of course, they are empowered to save the honor of their brothers and fathers, rather than their own, which is still very consistent with the gender ideology of a patriarchic society.

It still remains to be emphasized that all the above assertions are obviously crude generalizations based on very limited linguistic/cultural datasets. The main objective of this analysis has been to pinpoint the possible points of intersection between language, culture and cognition in order to promote a possibility of a more complex, interdisciplinary research of those concepts which may lead us to a more thorough understanding of both linguistic and cultural phenomena at a community/society level.¹⁶ Traditional oral literature has been selected on purpose, as a communicative event which in accordance with performance theories, sheds light on the overall organization of a given society. This analysis to some readers may appear as the ‘reinvention of the wheel’, as it concludes the obvious, that the oral literatures of Serbia and Spain are based on the patriarchic organization of these two societies, which is a common place in literary history and literary criticism. However, it is this author’s belief that in this type of analysis (or re-analysis of what is already known in academic literature) outlines a research paradigm (consistent with the basic concepts and the approach of cognitive sociolinguistics) which may help us investigate contemporary linguistic uses and their meanings (i.e. cultural models) in different cultural settings and their possible ideological underlyings.¹⁷

BIBLIOGRAPHY

- Bauman, Richard & Charles L. Briggs. 1990. Poetics and performance as critical perspectives on language and social life. *Annual review of anthropology*, 19: 59-88.
- Ben-Amos, Dan. 1979. Toward a definition of folklore in context. *The journal of American folklore*, 84 (331): 3-15.
- Child, F. J. 1882-1898. *The English and Scottish Popular Ballads*, vol. 1, Boston, pp. 44-45.
- Child, F. J., ed. 1965. *English and Scottish Popular Ballads*. 5 vols. 1882-98. New York: Dover Publications.
- Cohen, S. D. 1993. *Women and discourse in the fiction of Marguerite Duras*. Hampshire and London: The Macmillan Press.
- Coulson, Seana. (1992). Is Incest Best? The Role of Pragmatic Scales and Cultural Models in Abortion Rhetoric. *Center for Research in Language Newsletter* 7 (2). <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/abbreviated.txt>, web page accessed on Nov. 21, 2006.

16 This, without excluding the subcultural, or even individual cultural variation, but in agreement with Quinn’s assertion about cultural knowledge which is shared, and culture as “adaptive to human activity in the world, rather than a mere by-product of this activity”(Quinn, 1996: 392). This also allows us to postulate two or more different general cultural models within the same linguistic, i.e., cultural community, as is the case of the Serbian traditional culture.

17 A position is taken here that researchers in social sciences and humanities in general, and, consequently, linguists and sociolinguists in particular, have a serious responsibility in shaping the social and political landscape of the world (e.g., see, Phillipson 2000, Skutnabb-Kangas 2000). Therefore, research methods in sociolinguistics, anthropological linguistics, culture studies, and the like should follow the general principles of the critical social theory and their consequential findings should have an impact in the construction and/or reconstruction of our societies.

- Filipović, Jelena & Jasmina Nikolić. 2005. Baladas y balada: la oralidad desde unas perspectivas sociolingüísticas y antropológicas [Ballads and the ballad: orality from the sociolinguistic and anthropological perspectives]. Paper presented at *CONGRESO INTERNACIONAL DE ANÁLISIS DEL DISCURSO ORAL*, Almería, Spain, November 23-25, 2005.
- Foley, John Miles. 1977. Research on oral traditional expression in Šumadija and its relevance to the study of other oral traditions. In: Barbara Kerewsky Halpern & Joel M. Halpern (eds.), *Selected papers on a Serbian village: Social structure as reflected by history, demography and oral tradition*. Amherst, MA: Department of Anthropology, University of Massachusetts, research report No. 17, pp. 199-236.
- Foley, John Miles. 1992. Word-power, performance and tradition. *The journal of American folklore*, 105 (417): 275-301.
- Holland, Dorothy & Jaan Valsiner. 1988. Cognition, Symbols, and Vygotsky's Developmental Psychology. *Ethos*, 16 (3): 247-272.
- Hudson, Richard. 2004. *Sociolinguistics*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Hussein, Jeylan W. 2005. The social and ethno-cultural construction of masculinity and femininity in African proverbs. *African Study Monographs*, 26 (2): 59-87.
- Hymes, Dell. 1964. Directions in (ethno-) linguistic theory. *American anthropologist*, 66 (3/2): 6-56.
- Hymes, Dell. 1971. The contribution of folklore to sociolinguistic research. *The journal of American folklore*, 84 (331): 42-50.
- Kerewsky Halpern, Barbara. 1977. Genealogz as genre. In: Barbara Kerewsky Halpern & Joel M. Halpern (eds.), *Selected papers on a Serbian village: Social structure as reflected by history, demography and oral tradition*. Amherst, MA: Department of Anthropology, University of Massachusetts, research report No. 17, pp. 141-163.
- Kerewsky Halpern, Barbara. 1983. Watch out for snakes! Ethnosemantic misinterpretations and interpretation of a Serbian healing charm. *Anthropological linguistics*, 25 (3): 309-325.
- Kerewsky Halpern, Barbara. 1987. The complementarity of women's ritual roles in a patriarchal society, *Balkanologische Veröffentlichungen*, Weisbaden, Band 12 (Berlin): 123-132.
- Kristiansen, Gitte, Michel Achard, René Dirven & Francisco J. Ruiz de Mendoza Ibáñez. 2006. *Cognitive Linguistics: Current applications and future perspectives*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- MacKenzie, Ian. 2000. Improvisation, creativity and formulaic language. *The journal of aesthetics and art criticism*, 58 (2): 173-179.
- Palmer, Gary B & William R. Jankowiak. 1996. Performance and imagination: Toward an anthropology of the spectacular and the mundane. *Cultural anthropology*, 11 (2): 225-258.
- Phillipson, Robert. 2000. Integrative comment: living with vision and commitment. In: *Rights to Language: Equity, Power and Education*, ed. by R. Phillipson. Mahwah, NJ: Erlbaum, pp. 264-278.
- Quinn, Naomi. 1996. Culture and Contradiction: The Case of Americans Reasoning about Marriage. *Ethos*, 24 (3): 391-425.
- Rogers, Edith. 1969. A new genealogy for "Rico Franco". *The journal of American Folklore*, 82 (326): 369-373.
- Skok, Petar. 1971-1974. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika* (vol. 1-4). Zagreb: JAZU.
- Skutnabb-Kangas, Tove. 2000. *Linguistic Genocide in Education – or Worldwide Diversity and Human Rights?* Mahwah, NJ: Erlbaum.
- Sperber, Dan & Lawrence Hirschfeld. 1999. Culture, Cognition, and Evolution. In: Robert Wilson & Frank Keil (eds.) *MIT Encyclopedia of the Cognitive Sciences* (Cambridge, Mass. MIT Press, 1999) pp. cxi-cxxxii.

NEWSPAPERS: RESCUERS OF ORAL TRADITIONS?

Sandra Cristina Martins de Sousa Gil

Universidade de Lisboa
sandgil@gmail.com

Abstract

People's curiosity about the world around takes them to buy newspapers. But underneath that point of view, there is certainly another one we should consider much deeper: the influence they have on promoting and spreading an oral tradition coming from immemorial times. Myths and legends can be some of the issues indirectly revisited on the pages of several newspapers.

To confirm the above idea, we suggest, as an example, a Portuguese weekly local paper – Gazeta das Caldas – which has focused the interest of its 1920s readers to a Portuguese queen of the late 15th century: D. Leonor.

Trying to promote Caldas da Rainha – a city near Lisbon – as one of the most famous spas, not only in Portugal but also all over the world, that newspaper has stretched out some ways to enlarge the identity of such region. One of them consisted on the recording of oral ancient stories about the foundation of that city. They were all related to the curative powers of its hot springs and the queen's decision of building a hospital there.

Thus, the stories that have been transmitted orally, from generation to generation, about that institution and the connection of D. Leonor to it, were easily accessible to everyone through the pages of Gazeta das Caldas. That way, what was just known as a legendary historical memory turned into a clear myth.

However, in spite of the several researches on this topic, a doubt comes to our mind: Would the oral discourse about the queen have persisted if a written rescuer hadn't referred to it? It wouldn't, certainly.

Introduction

Our studies about Portuguese Culture and, in particular, about queen D. Leonor de Lencastre led us to the importance of newspapers in promotion of oral traditions – old legends – about D. Leonor's presence in the city of Caldas da Rainha.

First of all we should explain who D. Leonor de Lencastre was, where Caldas da Rainha is and what the relation between her and that place is. In fact, only with those information we could understand much better why some pages of the newspaper *Gazeta das Caldas*¹ were so relevant to our investigations about the above topic.

So, who was D. Leonor de Lencastre?

She was a Portuguese queen of the late 15th century (D. João II's wife), known all over the world because of the foundation of «Misericórdias» – charitable institutions that still exist today in Brazil, Africa, India and Macao and because she was protector and fosterer of the arts and sciences.

And about Caldas da Rainha? Where is it?

It is a thermal place near Lisbon that old legends associate with the queen. The stories that have been transmitted orally, from generation to generation, about that «Land of Waters» are all related to the curative powers of its hot springs and to the queen D. Leonor's decision of building an hospital there. Thus, that queen turned a clear myth in Caldas da Rainha where, even nowadays, she's denominated «the religious and saint founder».

However, it is very interesting to read the national texts which have been written about D. Leonor de Lencastre (during almost five centuries) and to begin to see daylight that most authors «overpraised» her humanitarian initiatives while other authors have considered that she was guilty of her husband's death.² Instead of the different points of view, in Caldas da Rainha D. Leonor have been always known because of her exemplary behaviour and her memory as a «saint founder» has been still alive. How was that possible?

1925 – Year of the IV Centenary of Queen D. Leonor's Death and year of the publication of the newspaper Gazeta das Caldas

Has D. Leonor's memory as a «saint founder» been still alive only because of the oral legends, from mouth to mouth, about the «miracle» foundation of Caldas da Rainha?³

No, as a matter of fact, newspapers helped to rescue oral traditions and, most important, to develop them on special occasions (political, economic, social ones related with national/ regional historic periods).

People's curiosity about the world around takes them to buy newspapers. But underneath that point of view, there is certainly another one we should consider much deeper: the influence they have on promoting and spreading an oral tradition coming from immemorial times. Myths and legends can be some of the issues indirectly revisited on the pages of several newspapers. *Gazeta das Caldas*, a weekly local paper (still exists) founded in 1920s has focused the interest of its readers, since the beginning, in the excellent qualities of the queen. So, if the main objective of the foundation of that newspaper was the promotion of Caldas da Rainha as one of the most famous spas, not only in Portugal but also all over the world, that newspaper has stretched out some ways to enlarge the identity of such region. One of them consisted on the recording of oral ancient stories

1 In spite of other local newspapers have mentioned D. Leonor de Lencastre since the beginning of the XX century, we only will refer *Gazeta das Caldas* in this paper because, in fact, we consider that it was that one the main promoter of D. Leonor's myth in Caldas da Rainha.

2 Anselmo Braamcamp Freire for example.

3 The legend say that, one summer day, D. Leonor de Lencastre passed along that place, saw poor around puddles treating the sicknesses of the body and, shocked by the bad conditions, decided to found a thermal hospital there.

about the foundation of Caldas da Rainha which ones were easily accessible to everyone through the pages of *Gazeta das Caldas*. That way, the «rescuer» of legendary historical memory «saved» and registered the queen's exemplar image, retained it in the memory of the inhabitants of Caldas da Rainha.

In this presentation we will concentrate our attention on the news that were published in *Gazeta das Caldas*, mainly in 1925, date of the IV Centenary of the queen's death and publication's date of the newspaper mentioned – *Gazeta das Caldas*.

Cumprindo o dever, extintas as palavras do último orador, guardado nos arquivos o número de consagração da *Gazeta*, só muito tarde, talvez daqui a 100 anos uma outra geração desconhecida trará a público o nome da Rainha-Boa e se até lá resistir esta apreciação, os caldenses do século vinte e um terão conhecimento de que esta celebração foi caracterizada por uma grande simplicidade.⁴

(F. B, «Sobre o quarto centenário», in *Gazeta das Caldas*, 29th November 1925)

In *Gazeta das Caldas*, that since the beginning presents oneself as a sympathizer of a regional nationalism, we find innumerable articles of opinion, chronicles or subscriptions that have mentioned the IV Centenary of the queen's death, even publishing, in 18th November, a calendar with some of the several initiatives that would be in relation with that commemoration in Caldas da Rainha.

Interesting and very important to the study of this topic are the chronicles with sharp criticism that were published in the pages of that newspaper in 1925, 1926 and 1927. Those chronicles were one of the best ways to call the attention of the readings public to that only in Caldas da Rainha the memory of her death was alive:

Por motivos que desconhecemos, e que não procuraremos averiguar, só nas Caldas foi lembrada a figura gentil da grande rainha, a quem os pobres tanto devem!⁵

(in *Gazeta das Caldas*, 21st March 1926, p. 8)

(...) de perto de 400 terras onde a Rainha D. Leonor de Lencastre fundou misericórdias, só nas Caldas foi lembrado o vulto dessa grande figura da nossa história, a quem as Caldas muito deve.⁶

(in *Gazeta das Caldas*, 27th June 1926, p. 3)

Remembered in several pages of the newspaper in 1920s, let's grasp the sense of the reasons that can explain the local importance of queen D. Leonor since the same repercussion was not verified nation-wide. If, nationally, during the period of the I Republic, there was intention to find the identification symbols of the Portuguese Nation, in Caldas da Rainha, like in another peripheral regions, there was only the intention to find a local mythology by the evocation of past memories that could help the inhabitants of Caldas da Rainha to face the future of the city and the country in full confidence. Thus, D. Leonor de Lencastre is celebrated not only as a religious model, but, above all, as «Mother» of the «Nation of Caldas da Rainha».

4 Informal translation: «Fulfilling the duty (...) no longer existing the words of the last orator, kept in the archives the number of *Gazeta*'s consecration, only very late (...) another unknown generation will bring again to our minds the name of D. Leonor de Lencastre. If this appreciation resists until there the next inhabitants of Caldas da Rainha will know that this celebration was characterized by great simplicity».

5 Informal translation: «Due to some reasons that we ignore (...) only in Caldas da Rainha the graceful of the great queen was remembered to whom the poor people should thank a lot».

6 Informal translation: «(...) In spite of having founded «Misericórdias» in 400 places, the countenance of this great figure of our History (to whom this place should thank a lot) only in Caldas da Rainha was remembered».

Let's see with some detail how the queen «was taught» to the inhabitants of Caldas da Rainha and how her exemplar characteristics were transmitted by the pages of a newspaper that appeared with an evident regionalist/nationalist purpose. This way, there's no doubt that the commemoration and the periodical mentioned have been working together.⁷

The memory that *Gazeta das Caldas* often transmits is therefore the exemplary conduct of a woman who was very keen to build that place. In fact, this newspaper celebrates her exemplary Christian temper:

A Rainha D. Leonor é uma altíssima figura de mulher que, sendo a maior da nossa História, pode figurar ao lado das mais ilustres da Humanidade (...) Mas no espírito de todos, dos mais ricos aos mais humildes, está a ideia de se elevar um monumento à memória da mais ilustre de Portugal.⁸

(in *Gazeta das Caldas*, 1st October 1925, p. 7)

Se outras senhoras virtuosas, piedosas e já santificadas têm passado sobre a bemdita Terra Portuguesa, esta foi, pelos seus sentimentos, pela luz que difundiu do seu brilhante espírito, um astro de primeira grandeza.⁹

(in *Gazeta das Caldas*, 17th November 1925, p. 1)

Curvemo-nos pois perante a memoria da bondosíssima Rainha que bem se pode chamar, como a Igreja chama à Virgem na Ladainha: *consolatrix afflictorum*.¹⁰

(in *Gazeta das Caldas*, 29th November 1925, p. 5)

As we can see, D. Leonor is, without a shadow of doubt, the «Founder» to whom Caldas da Rainha must express gratitude. However, outside the pages of the newspaper could we really find a general acknowledgment's purpose?

Nevertheless, independently of the religious and political interests, we must consider D. Leonor as a central figure of the 1920's «regionalistic» program which consisted of the valuation of the local economy and the local tourism promotion.

D. Leonor was the expression of a confidence felt in a messianic past that should be developed in the next future. Thus her example of the will of progress in Caldas da Rainha was propagated by an elite in the newspaper.

The appeal published in *Gazeta das Caldas* on 18th November 1925 comes to the point: «Portuguezes! Habitantes das Caldas da Rainha! Curvemo-nos numa prece bem sentida que traduza o agradecimento da nossa alma, por aquela que deu o exemplo ao mundo, praticando a Caridade Cristã». (...) Fazer o bem, pugnar pelo progresso da vila (...) eis para o que devem trabalhar todos aqueles que se honram de viver na terra que Ela fundou ha mais de quatrocentos anos».¹¹

(in *Gazeta das Caldas*, 18th November 1925, p. 5)

7 This aspect is very important – the mixed memory's rescuers. We can not forget the statue of D. Leonor de Lencastre which initiative of edification began in the 1920s pages of *Gazeta das Caldas*.

8 Informal translation: «Queen D. Leonor is an exemplar woman who, being the greater of our History, can appear by the side of most illustrious of Humanity (...). But in all minds, from the richest to the poorest people, still persists the idea of erect a monument to the most illustrious woman of Portugal's memory».

9 Informal translation: «If there were some other virtuous and merciful ladies in our History (all of them already consecrated), this queen was a big star because of her lofty mind».

10 Informal translation: «Let's bow before the memory of the generous queen who we can consider (like the Church calls the Virgin): *consolatrix afflictorum*».

11 Informal translation: «Portuguese people! Inhabitants of Caldas da Rainha! Let's bow in a heartfelt prayer before the queen that gave an example to the world. (...) All the inhabitants of Caldas da Rainha should work to develop the thermal place that was founded by her 400 years ago».

We could refer lots of news and articles that also were important to this studies, however the time is not enough to present all of them.¹²

However, in spite of several researches on this topic, a doubt comes to mind:

Would the oral discourse about the queen have persisted if a written rescuer hadn't referred to it? It wouldn't certainly.

BIBLIOGRAPHY

- AAVV, *A Rainha D. Leonor*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1958.
- AAVV, *Terra de Águas, Caldas da Rainha, História e Cultura*, Câmara Municipal das Caldas da Rainha, 1993.
- AMEAL, João, *D. Leonor, Princesa Perfeitíssima*, 2nd edition, Porto, Livraria Tavares Martins, 1968.
- BENEVIDES, Francisco, *Rainhas de Portugal. Estudo Histórico*, 2nd edition, Lisboa, Guimarães Editores, 1983.
- BORGES, João Nicolau, *O Hospital das Caldas – Arte e Património*, Vol. I, FLUL, Lisboa, 1998.
- BRAGA, Teófilo, *Os centenários como síntese afectiva nas sociedades modernas*, Lisboa, Tip. Costa e Irmão, 1884.
- Caldas da Rainha – Quarenta Anos de Cidade, Cinco Séculos de História*, Caldas da Rainha, Setembro de 1967.
- CARVALHO, Augusto da Silva, *Memórias das Caldas da Rainha (1484-1884)*, Lisboa, Tipografia da Livraria Ferin, 1982.
- CHEVALIER, Jean e Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa, 1994.
- CIDRAES, Maria de Lourdes, «O mito português do herói fundador», in *Nacionalismo e Regionalismo nas Literaturas Lusófonas*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- CONNERTON, Paul, *Como as Sociedades Recordam*, 2nd edition, Oeiras, Celta Editora, 1999.
- Enciclopédia Einaudi. Memória-história*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.
- FERRARI, A. M et alii, *O Hospital Termal das Caldas da Rainha – A sua história, As suas águas, As suas curas*, Caldas da Rainha, Sociedade Gráfica Editorial, 1930.
- FONSECA, Carlos Dinis da, *História e Actualidade das Misericórdias*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1996.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp, *Crítica e História – Estudos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- GALA, Elísio e Paulo Samuel, *As Linhas Míticas do Pensamento Português*, Lisboa, Fundação Lusíada, 1995.
- Gazeta das Caldas*, Caldas da Rainha, 1925-2006.
- GELLNER, Ernest, *Nações e Nacionalismo – trajectos*, Lisboa, Gradiva, 1993.
- GODOLPHIM, Costa, *As Misericórdias*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1897.
- GRIMAL, Pierre, *The Dictionary of Classical Mythology*, 12th edition, Oxford, Blackwell Publishers Lda, 2000.

12 This topic will be developed in my PhD final thesis.

- HENRIQUES, Paulo, «Retrato da Rainha D. Leonor», in *José Malhoa*, s.l, Edições Inapa S.A, 1996, pp. 120-121.
- KING, Margaret, *A Mulher do Renascimento*, Lisboa, Editorial Presença, 1994.
- LOUÇÃO, Paulo Alexandre, «Portugal Mítico», in *Portugal – Terra de Mistérios*, Lisboa, Edições Esquilo, 2003, pp. 64-73.
- LOUREIRO, Francisco Sales, «Uma mitogenia nacional», in *Revista da Faculdade de Letras*, Lisboa, Faculdade de Letras – Universidade de Lisboa, 1989.
- MACEDO, Jorge Borges, «Mulheres e política no século XV português – consideração crítica», in *Revista Oceanos – Mulheres no mar salgado*, Nº 21, Lisboa, CNCDP (Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses), 1995, pp. 18-24.
- MANGORRINHA, Jorge, *Á Volta das Termas – Viagens no espaço e no tempo*, Caldas da Rainha, Livraria Nova Galáxia, 2002.
- MATOS, José Sarmiento de, «A senhora do Povo», in *Revista Oceanos – A Rainha D. Leonor*, Nº 8, Lisboa, CNCDP (Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses), 1991, pp. 79-88.
- MATOS, Sérgio Campos, *História, Mitologia, Imaginário Nacional – A História no Curso dos Liceus (1895-1939)*, Lisboa, Livros Horizonte, 1990.
- MATOS, Sérgio Campos, *Historiografia e Memória Nacional (1846-1898)*, Lisboa, Edições Colibri, 1998.
- NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de la Mémoire*, Vol. III, Paris, Gallimard, 1992.
- OLIVEIRA, Joaquim de, *Rainha D. Leonor; Figura Enigmática de Mulher*, Separata da *Revista Ocidente*, Vol. LXIX.
- SANTOS, Reynaldo dos, «Os pintores da rainha D. Leonor», in *V Centenário da rainha D. Leonor*, Comissão Nacional do V Centenário do nascimento da rainha D. Leonor, Lisboa, 1958.
- S. PAULO, Frei Jorge de, *O Hospital das Caldas até ao ano de 1656*, Vol. I-III, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa, 1967-8.
- SERRÃO, Joel, *Dicionário de História de Portugal*, Vol. V, Porto, Livraria Figueirinhas, 1981.
- SILVA, Ferreira da, *A Rainha D. Leonor e as Misericórdias Portuguesas*, Lisboa, Editora Rei dos Livros, 1997.
- SMITH, Anthony D., *A Identidade Nacional*. Lisboa, Gradiva, 1997.
- SOUSA, Ivo Carneiro de, *A Rainha D. Leonor (1458-1525) – Poder, Misericórdia, Religiosidade e Espiritualidade no Portugal do Renascimento*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2002.
- SOUSA, Manuel de, *Reis e Rainhas de Portugal*, 2nd edition, Mem Martins, Sporpress, 2001.
- TAVARES, Maria José Ferro, *História de Portugal Medieval – Economia e Sociedade*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992.
- TAVARES, Maria José Ferro, *Pobreza e Morte em Portugal na Idade Média*, Lisboa, Editorial Presença, 1999.
- THIESSE Anne-Marie, *A Criação das Identidades Nacionais*, Lisboa, Temas e Debates, 2000.

COMO ME LO CONTARON TE LO CUENTO: DICHOS Y FRASES HECHAS EN LAS TRADICIONES ORAL Y ESCRITA ESPAÑOLAS

Andelka Pejović e Inmaculada Gallegos Polonio

Universidad de Kragujevac / Universidad de Belgrado

atolimir@gmail.com

inmagpolonio@hotmail.com

Resumen

En la presente comunicación se aborda la importancia que los dichos y frases hechas tienen tanto en la tradición oral como en la tradición escrita española. Ejemplos interesantes de uso y adaptación de dichos populares al lenguaje escrito se encuentran desde la época medieval hasta la actualidad, en textos literarios y, cada vez más, en textos periodísticos. Por tratarse de expresiones tan frecuentes en una comunidad lingüística, planteamos cuestiones didácticas que permiten la inclusión de las mismas en la enseñanza de español. De esta forma, acercamos al estudiante a estructuras lingüísticas que engloban elementos históricos y culturales.

Si hay elementos en la tradición oral que, efectivamente, se transmiten “de boca en boca” y van pasando de generación en generación, entre ellos, no cabe duda, están los llamados *dichos y frases hechas*.

Los dos términos son difíciles de definir, pero, a grandes rasgos, podemos decir que se refieren a las expresiones, generalmente fijas, que se repiten, permanecen como tales en una comunidad lingüística, y se transmiten de una generación a otra. Hoy en día en lexicología se usan otros muchos términos como *modismo*, *locución*, *unidad fraseológica*, *fraseologismo*, *refrán*, etc., aunque entre ellos pueden establecerse diferencias importantes.

No pretendemos, no obstante, adentrarnos en las definiciones y los matices entre ellos, sino tan sólo explicar por qué hemos optado por *dichos y frases hechas*. La razón es muy sencilla: los términos *unidad fraseológica* y *fraseologismo* son, de alguna manera, “términos técnicos”, que se usan en lexicología y, en sentido más estrecho, en fraseología.

Locución o *modismo* se refiere sólo a un determinado tipo de “frases hechas”: aquellas que, en la mayoría de los casos, se caracterizan por ser idiomáticas, o sea, cuyo significado no es la suma de los significados de cada uno de los elementos constituyentes. A otro tipo de “frases hechas” pertenece *refrán*, que tiene un significado más estrecho que aquel al que queremos referirnos en este trabajo. Los hablantes de una lengua están familiarizados con lo que llaman *dichos* y *frases hechas*, que abarcan tanto *locuciones* como *refranes* y *proverbios*.

Las frases hechas no sólo son parte importante de una lengua sino también de la cultura de una comunidad lingüística, porque están estrechamente relacionadas con su historia, religión, literatura. De ello se puede concluir que, aunque oral en su origen y sus fundamentos, se trata de una tradición relacionada también con lo escrito y lo culto. ¿Cuántas veces hemos podido escuchar e incluso emplear una frase hecha (locución o refrán, por ejemplo) que hace referencia a un determinado acontecimiento histórico, a un personaje, etc., sin saber siquiera de dónde proviene y a quién se refiere?

Fijémonos en los siguientes ejemplos:

♦ *Tener más cuento que Calleja* (expresión utilizada para reprender al hombre imaginativo en exceso, al mentiroso o al que fabula sobre su propia historia. También se dice de las personas que se quejan sin motivo o aparentan ser desgraciadas¹). La expresión, en realidad, hace alusión a Don Saturino Calleja Fernández, que vivió en el siglo XVIII, y fue creador y director de una editorial que se dedicaba a la publicación de cuentos infantiles, debido a que llegó a ser muy popular.

♦ *¡A buenas horas, mangas verdes!* (Locución figurada con la que se lamenta o reprende la tardanza en la ayuda, especialmente cuando ésta ya es inútil o innecesaria. También se utiliza cuando se agradecen los méritos demasiado tarde, y en general cuando se hacen las cosas a destiempo²). “Mangas verdes” eran soldados en la época de la reina Isabel I que se encargaban de castigar los delitos cometidos fuera de los pueblos y las ciudades. Llevaban un uniforme se caracterizaba, entre otros, por las mangas verdes. A pesar de que al principio eran muy eficaces, resulta que con el tiempo llegaron a ser menos eficaces y disciplinados y que no llegaban a tiempo. De ahí la expresión con la que, irónicamente, aludimos a la tardanza de alguien.

La relación entre la literatura como producción escrita y la tradición oral de dichos y refranes es muy estrecha. Podemos encontrar dichos basados en obras literarias:

♦ *Ser el convidado de piedra*. Este dicho hace alusión a la famosa obra de Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla o convidado de piedra*, donde se cuentan las aventuras amorosas de don Juan Tenorio. Don Juan Tenorio asistió en la obra a un banquete con muertos, de ahí que su presencia no significara nada entre ellos. El dicho popular se refiere a una persona que se encuentra en una determinada situación sin que su opinión tenga ninguna influencia o importancia en la conversación.

♦ *Hacer de Celestina*. Este dicho nos remite a la protagonista de la obra de Fernando de Rojas, *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cuyo oficio era el de buscar pareja

1 Definición tomada de Calles Vales, José y Bermejo Meléndez, Belén, *Dichos y frases hechas*, Madrid, LIBSA, 2000.

2 Idem.

a los jóvenes nobles de la época. De ahí que la palabra celestina se aplique a la persona dedicada a intermediar en relaciones amorosas.

♦ *Todos a una como en Fuente Ovejuna*. Se basa en una de las frases más importantes y famosas del drama de Lope de Vega *Fuente Ovejuna*. Es un llamamiento a la unión de un colectivo para conseguir un objetivo deseado.

Otros dichos y refranes nacieron como tradición escrita, y con el tiempo han pasado a formar parte de la sabiduría popular oral:

♦ *Oliste la longaniza, pero no oliste el poste*. El dicho proviene de una de las aventuras de El Lazarillo de Tormes, y “se usa para enfatizar burlescamente el desengaño, bastante común, del que, cegado por la avidez, se da de bruces en vez de obtener aquello que persigue³”

♦ *Poderoso caballero es Don Dinero*. Sacado de uno de los poemas de Quevedo, alude al poder que tiene el dinero. Es la prueba de que los refranes suelen referirse a verdades generales, ya que este dicho tiene plena vigencia en la actualidad.

Un ejemplo más de la unión entre literatura escrita y tradición oral, nos lo da el hecho de que muchos refranes y dichos de otros siglos nos han llegado gracias a que los escritores los recogieron en su tiempo, y aún hoy en día los siguen recopilando:

♦ *Lo que no va en lágrimas, va en suspiros* (Baltasar Gracián, *El criticón*). Indica que si una cosa no se pierde por una parte, acabará perdiéndose por otra. El dicho fue recogido por Baltasar Gracián en *El criticón*.

♦ *Genio y figura, hasta la sepultura*. Incluido por Miguel Delibes en *Cinco horas con Mario*, nos habla de que quien nace con talento, muere con dicho talento también.

♦ *Más sabe el diablo por viejo que por diablo*. Señala, como lo hizo Fernán Caballero en *Lucas García*, que la vejez es la que da la sabiduría necesaria para una vida.

♦ *Más vale buen amigo que mal marido*. Recogido en *La Celestina*, el sentido del dicho es claro: es preferible evitar malos matrimonios, o, dicho de otro modo, “más vale solo que mal acompañado”.

La relación tradición escrita – tradición oral no termina ahí sino que, gracias a los avances y la evolución de la lengua, otra vez se invierte en la escritura, vuelve a los textos en libros, diccionarios, periódicos, lo cual no hace más que corroborar su presencia, utilidad, arraigo. Sobre todo nos gustaría llamar la atención sobre la prensa, los periódicos en concreto, donde muchas veces podemos encontrar verdaderas joyas en cuanto a las frases hechas. Por ejemplo:

o Se puede perorar en torno al tema, pero *no hay más cera que la que arde* en esta materia, y Romero lo sabe como el que más por haber estado tan cerca de Chaves mientras se perpetraba ese quizá irremediable desatino. (*El Mundo*, 28/08/2006)

o Esto es como eso de que *cuando el sabio señala la luna, el tonto le mira el dedo*. (*El País*, 06/11/2006⁴)

Es decir, la vía oral parece un eslabón necesario incluso para la tradición escrita, porque es ahí donde las frases hechas se conservan e incluso se modifican, por no decir, “se filtran”, para entrar luego en textos escritos. Cuánto más estable y fija sea una

3 Definición tomada de Junceda, Luis, *Diccionario de refranes*, Madrid, Espasa, 2003.

4 Los dos ejemplos son refranes.

frase hecha, una expresión, tendrá mayor posibilidad de ser reconstruida, modificada, adaptada, sin que ello, sin embargo, influya en el reconocimiento de la misma. Es decir, las expresiones que son frecuentes y conocidas por todos (o la mayoría) pueden sufrir pequeñas modificaciones sin perjuicio de ser reconocidas. Por ejemplo:

o “Lo que no impidió que el gran orador *a ritmo de tortuga*, tañedor de liras y flautas, conductor de almas descarriadas añadiera que “no cree en las encuestas”. (ABC, 21/02/2000)

En vez de la expresión “[andar] a paso de tortuga”, cuyo significado es ‘despacio, lentamente’, se usa el sustantivo “ritmo”, el cual, como el resto del contexto, contribuye a una mayor expresividad.

o ¿Sería posible mantener el Estado del bienestar con cinco millones de inmigrantes que llegaron *de golpe y decretazo*? (El Mundo, 28/08/2006)

Es un ejemplo interesante donde en vez de la expresión “de golpe y porrazo” el periodista juega con las palabras y dice “de golpe y decretazo”, para dejar de esa forma una impresión más fuerte al lector, para resultar más expresivo, persuasivo, hasta subjetivo.

o Hay moriscos en la costa [titular] (El Mundo, 28/08/2006)

La frase que se usa es “Hay moros en la costa”, que significa que hay peligro en algún lugar, pero se usa emplea en forma negativa: “No hay moros en la costa”.

o “... advirtió de que...”, se entenderá que el propósito de consenso es una *tomadura de pelo*”. (ABC, 08/07/1999)

Veamos más ejemplos:

o “Es cierto que hasta ahora, *la tomaadura de pelo* de los aplazamientos había exasperado a los saharauis, y que...” (ABC, 21/02/2000)

o “...no estamos ante un anuncio de la noche de San Leonardo, sino en el primer paso de una operación de astronomía cinematográfica consistente en *vendernos un gato vestido de liebre*”. (El mundo, 08/07/1999)

o “Ahora *llueve sobre la antigua mojadura*”. (ABC, 08/07/1999)

o No tiene sentido lamentar el peligro cierto de la proliferación, si en la práctica uno *se cruza de brazos* mientras el TNP se desmorona. (El País, 28/10/2006)

Estos son verdaderos ejemplos de creatividad léxica, porque unas determinadas palabras no se cambian por otras sinónimas, sino que se producen cambios de categoría léxica y se añaden nuevos elementos (“tomadura de pelo”, en vez de “tomar el pelo (a alguien)”; “vender un gato vestido de liebre” en vez de “dar gato por liebre”; “llover sobre la antigua mojadura” en vez de “llover sobre mojado”; “cruzarse de brazos” en vez de “estar / quedarse con los brazos cruzados”).

¿Por qué las frases hechas están presentes (y bastante) en textos escritos y, concretamente, en la prensa? Podemos aducir aquí varios motivos. Las frases hechas, como dice su nombre, son construcciones “hechas, prefabricadas” a las que recurrimos cada vez que ello es necesario, sin tener que esforzarnos en construir frases nuevas. Son breves en comparación con las paráfrasis que usamos en vez de una frase hecha. En consecuencia, podemos decir que son más expresivas, y la expresividad es, desde luego, muy importante, sobre todo cuando se trata de textos escritos.

Muchas veces en ellas se reflejan elementos culturales e históricos de una manera divertida, graciosa, metafórica y, a la vez, precisa. Además, la lengua escrita, como la de la prensa, por ejemplo, suele ser objetiva, distante, neutra, y el uso de frases hechas que, a su vez, son subjetivas, divertidas, muchas veces coloquiales, la hace menos fría de lo normal. Es decir, teniendo en cuenta el tema que tratan y el público al que va dirigido el texto, los periodistas recurren a expresiones que mejor acercan y explican sus ideas y pensamientos. No pocas veces estas construcciones encabezan un artículo como titulares. Veamos los siguientes:

- o UN ARMA DE DOBLE FILO (*El País*, 31/10/2006)
- o GADAFI DA EL ‘DO’ DE PECHO EN LONDRES (*El Mundo*, 28/08/2006)
- o “VIVIR AQUÍ ES MORIR A FUEGO LENTO” (*El País*, 28/10/2006)
- o CHUPARSE EL DEDO (*El Mundo*, 28/08/2006)
- o VILLAR PASA DE TODO Y LUIS LO VE CADA DÍA MÁS CRUDO (*ABC*, 17/11/2006)

Con frecuencia, estos dichos y frases hechas se forman a raíz de modas pasajeras. Por ello, los especialistas se encuentran ante el problema de saber diferenciar una construcción que permanecerá en el idioma de una que no sobrevivirá a la moda que la creó. Si hablamos de dichos, frases hechas o términos de carácter pasajero, hemos de dedicar un pequeño espacio a las jergas juveniles.

Lázaro Carreter destaca que jerga es tanto el lenguaje que emplean los maleantes entre ellos, como lenguaje profesional y, lo que nos interesa en este artículo, lenguaje propio de determinados grupos sociales (estudiantes, militantes de partidos políticos, “pijos”, “pasota”, y otras hablas marginales) de muy diverso origen que se introducen con fines expresivos, irónicos o humorísticos en la conversación familiar de todas las clases sociales.

Los jóvenes, en su afán de sentirse al margen de las normas sociales, inventan nuevos términos y transforman el significado, la pronunciación, reciclan términos más antiguos en busca de una estética diferente, de una toma de posición ante la sociedad adulta.

Las jergas juveniles suelen cambiar con rapidez y son ricas en cuanto a creatividad, pero al ser el resultado de modas, cansan y suelen ser sustituidas por los grupos juveniles siguientes. Ocurrió con la jerga de la llamada “movida madrileña”, *macho*, *echarse una fantasmada*, *quedarse con alguien*, *vacilar / estar vacilando*, aunque algunas de las palabras sí que fueron incluidas en el DRAE por la repercusión que tuvieron (*sudaca*, *masoca*, *sadoca*).

Al contrario de lo que se pueda creer, sociólogos y lingüistas coinciden en afirmar que las jergas no empobrecen el lenguaje. Este empobrecimiento sólo llega cuando el joven no es capaz de cambiar de registro al salir de su grupo. Los jóvenes deben tomar conciencia de que las expresiones vulgares son normales y humorísticas en determinados contextos y lo más importante es no censurar su forma de hablar, sino comprenderlo para acercarse más a ellos.

Por ser expresiones en las que se refleja, muchas veces, la cultura y la historia de un pueblo, consideramos que las frases hechas tienen pleno derecho a ser incluidas en el material didáctico, o sea, en las clases de lengua (materna y extranjera). De hecho, los manuales de hoy suelen incluirlas, pero no profundizan demasiado en su uso.

Consideramos que merecen un lugar especial dentro de la enseñanza de una lengua porque engloban toda una serie de elementos importantes para una comunidad lingüística.

En primer lugar, conviene llamar la atención sobre el grupo meta al que van destinados. Es decir, no se pueden enseñar del mismo modo los dichos y frases hechas destinadas a niños o a adultos, a jóvenes o a mayores, a estudiantes de una academia o a estudiantes de filología en una universidad, etc.

En segundo lugar, dependiendo de los destinatarios, hay que ver si conviene entrar en las diferencias que existen entre distintos tipos de frases hechas. Es decir, si conviene o no establecer diferencias entre locuciones, refranes, proverbios, citas, etc. Por ejemplo, en la enseñanza universitaria, donde se tienen unos conocimientos más profundos, la inclusión de estas construcciones puede hacerse de una manera mucho más detallada y precisa que en los demás casos. Pero, consideramos que, de cualquier grupo que se trate, la enseñanza debe ser paulatina, continua y sistemática.

Hay varias maneras de incluir estas expresiones. Una sería según el grado de “dificultad”, o “transparencia”. Es decir, empezar con dichos que tienen equivalentes en la lengua materna o cuyo significado es bastante transparente, y posteriormente, ir introduciendo dichos cada vez más “opacos”⁵.

Otra manera interesante sería dividir las frases hechas en grupos temáticos (cuando sea posible, porque hay algunas difíciles de clasificar). Por ejemplo, las frases hechas que usamos para expresar sentimientos (enfado, alegría, celos, etc.), hablar de relaciones (hombre-mujer, padres-hijos, amigos, etc.), hacer comparaciones y hablar de las características de las personas, expresiones que contienen nombres de los animales, colores, frutas y verduras, etc.

También se puede hacer una selección de dichos y frases hechas que contengan nombres de personajes importantes de la historia de una comunidad o que hagan mención a determinados eventos históricos, a partir de los que se puede hablar de la historia de la comunidad en cuestión y compararla con la historia de la comunidad del propio estudiante, pensar en posibles equivalentes, etc.

Además de elementos históricos se puede prestar atención a los elementos lingüísticos también. Por ejemplo, en cuanto a los refranes se refiere, llama mucho la atención el uso del presente de indicativo. Esto se debe a que los refranes expresan verdades generales, universales, fuera del tiempo.

Ejemplos:

- ◆ Ojos que no ven, corazón que no siente.
- ◆ En boca cerrada no entran moscas.
- ◆ Al que madruga, Dios le ayuda.
- ◆ Quien canta, su mal espanta.

A veces es posible encontrar formas arcaicas como, por ejemplo, el futuro de subjuntivo: *Allí donde fueres, haz lo que vieres*. *Quien te algo prometiere, luego tomando hiere*. En otros casos, sin embargo, están presentes tan sólo frases nominales, sin verbo, lo cual da mucho juego en clase: los estudiantes pueden adivinar cuáles son los verbos

5 Al final de este trabajo hay dos apéndices con refranes y locuciones en español y sus equivalentes serbios. Se trata, precisamente, de construcciones cuyo significado es bastante transparente para los serbios por lo cual pueden ser incluidos en clases de español, por ejemplo, en un nivel intermedio.

que “faltan” (SER / ESTAR, verbos semánticamente vacíos, etc.). Lo demuestran los siguientes ejemplos:

- ◆ En casa del herrero, cuchillo de palo. (...hay cuchillo de palo / el cuchillo es de palo)
- ◆ A mal tiempo, buena cara. (...pon buena cara)
- ◆ Al pan, pan, y al vino, vino. (Al pan, llámalo pan, y al vino, llámalo vino)
- ◆ Perro ladrador, poco mordedor. (Perro ladrador es poco mordedor / Perro ladrador muerde poco / Perro que ladra no muerde).

Algunos refranes se pueden explotar tanto desde el punto de vista sintáctico como desde el punto de vista léxico-semántico. Por ejemplo, el refrán *Amigo, viejo; tocino y vino, añejo* puede servir para las siguientes prácticas:

- a) el significado de los adjetivos antepuestos o pospuestos al sustantivo (“amigo viejo” # “viejo amigo”);
- b) los sinónimos en sus contextos (“viejo # añejo # antiguo”); aquí los estudiantes pueden pensar en contextos para cada uno de los adjetivos;
- c) el uso de los modos verbales según la modificación del refrán: “El amigo, que sea viejo; el tocino y el vino, que sean añejos”);
- d) el uso de perífrasis verbales: *El amigo debe ser / tiene que ser viejo, y el tocino y el vino deben ser / tienen que ser añejos*).

De todas formas, siempre hay que trabajar en contextos, para que los alumnos vean el verdadero empleo y el significado de las frases en cuestión. Los alumnos, desde luego, no pueden ni tienen que aprender todas las frases hechas o dichos; es suficiente con que aprendan algunos de los más frecuentes, que se den cuenta de su presencia en la lengua y que sean capaces de reconocerlos e interpretarlos con la ayuda del diccionario.

En cuanto a esto último, y en el caso del español, existen varios diccionarios de dichos, frases hechas, locuciones, refranes, proverbios, citas, sentencias, etc., que nos ayudan mucho a la hora de elegir los más frecuentes e interesantes, y establecer criterios que consideramos adecuados.

BIBLIOGRAFÍA

- Calles Vales, José y Belén Bermejo Meléndez, *Dichos y frases hechas*, Madrid, LIBSA, 2000.
- Calles, Vales, *Refranes, proverbios y sentencias*, Madrid, LIBSA, 2005.
- Corpas Pastor, Gloria, *Manual de fraseología española*, Madrid, Gredos, 1997.
- Junceda, Luis, *Diccionario de Términos Filológicos*, Madrid, Gredos, 1974.
- León, Víctor, *Diccionario de argot español*. Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Mel’cuk, I. A., “La phraséologie et son rôle dans l’enseignement/apprentissage d’une langue étrangère”, en *Études de linguistique appliquée* 92, 1993, 82-113.
- Seco, Manuel et al., *Diccionario fraseológico documentado del español actual. Locuciones y modismos españoles*, Madrid, Aguilar, 2004.
- Varela, Fernando y Hugo Kubarth, *Diccionario fraseológico del español moderno*, Madrid, Gredos, 1994.
- Zuluaga, Alberto, “La fijación fraseológica”, en *Thesaurus* XXX, 1975, 225-248.

APÉNDICE 1: Refranes (equivalentes en español y en serbio)

A la tercera va la vencida. – Treća sreća.
Al enhornar se tuerce el pan. – Gvozđe se kuje dok je vruće.
Al que madruga, Dios le ayuda. – Ko rano rani, dve sreće grabi.
Antes de hablar, has de pensar. – Ispeci, pa reci.
De tal palo, tal astilla. – Ne pada iver daleko od klade.
Dime con quién andas y te diré quién eres. – S kim si, takav si.
Dinero llama dinero. – Pare idu na pare.
El hábito no hace al monje. – Odelo ne čini čoveka.
El que con fuego juega, se quema. – Ko se s vatrom igra, od vatre i strada.
Ira de enamorados, amores doblados. – Ko se svađa, taj se voli.
La cara es el espejo del alma. – Oči su ogledalo duše.
Más vale algo que nada. – Bolje ista nego ništa.
Más vale pájaro en mano que ciento volando. – Bolje vrbac u ruci nego golub na grani.
Más vale prevenir que curar. – Bolje sprečiti nego lečiti.
Más vale saber que haber. – Bolje znati nego imati.
Más vale solo que mal acompañado. – Bolje biti sam nego u lošem društvu.
Más vale tarde que nunca. – Bolje ikad nego nikad.
No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy. – Ne ostavljaj za sutra ono sto možeš danas.
No es oro todo lo que reluce. – Nije zlato sve sto sija.
No te comas la tortilla antes de romper los huevos. – Prvo skoci pa reci „hop“./Ne broj pilice pre nego sto se izlegu.
Nunca digas de esta agua no beberé. – Nikad ne reci „nikad“.
Ojo por ojo, diente por diente. – Oko za oko, zub za zub.
Ojos que no ven, corazón que no siente. – Daleko od očiju daleko od srca.
Perro ladrador, poco mordedor. – Pas koji laje, ne ujeda.
Por la prueba se conoce al amigo. – Prijatelj se u nevolji poznaje.
Quien canta, su mal espanta. – Ko peva, zlo ne misli.
Quien pregunta, no yerra. – Ko pita – ne skita.
Quien ríe el último, ríe mejor. – Ko se zadnji smeje, najslade se smeje.
Un clavo saca otro clavo. – Klin se klinom izbija.
Una golondrina no hace verano. – Jedna lasta ne čini proleće.

APÉNDICE 2: Locuciones (equivalentes en español y en serbio)

A trancas y barrancas. – Na jedvite jade.
A troche y moche. – Zbrda-zdola.
Abrir de par en par. – Širom otvoriti.
Caerse de un guindo. – Pasti s kruške.
Cantarle a alguien las cuarenta/Leerle a alguien la cartilla. – Održati/Očitati nekome lekciju.
Coger / Pillar a alguien con las manos en la masa. – Uhvatiti nekoga na delu.
Darle calabazas a alguien. – Dati nekome dvojku.
Echar leña al fuego. – Dolivati ulje na vatru.
En un abrir y cerrar de ojos. – U tren oka.
En un decir Jesús /En un santiamén / En un soplo. – Dok si rek'o keks.
Erre que erre. – Kud puklo da puklo.
Estar / Quedarse en los huesos. – Biti kost i koža.
Hablando del rey de Roma. – Mi o vuku...
Hablar para el cuello de la camisa. – Govoriti sebi u bradu.
Hacer la vista gorda. – Progledati (nekome) kroz prste.
Hacerse el sueco. – Praviti se Englez.
Hacérselo a uno la boca agua. – Curiti (nekome) voda na usta.
Hay más días que longaniza(s). – Ima dana za megdana.
Ir sobre ruedas. – Ići (nekome nešto) kao podmazano.
Jugarse el todo por el todo. – Ići na sve ili ništa.
Matar dos pájaros de un tiro. – Ubiti dve muve jednim udarcem.
Meter baza. – Biti mirodija u svakoj čorbi.
¡Naranjas de la China! – Malo sutra!
No estar alguien en sus cabales. – Ne biti pri zdravoj pameti.
No tener pelos en la lengua. – Nemati dlake na jeziku.
Nuestro gozo en un pozo. – Ode mast u propast!
Pagar con la misma moneda. – Vratiti istom merom.
Pisarle a alguien los talones. – Biti nekome za petama.
Poner patas arriba. – Okrenuti naglavačke.
Por un pelo. – Za dlaku.
Ser duro de pelar. – Biti tvrd orah.
Ser un cero a la izquierda. – Biti poslednja rupa na svirali.
Sordo como una tapia. – Gluv k'o top.
Volver a las andadas. – Vratiti se na staro.

APÉNDICE 3: Corpus de frases hechas recogidas de la prensa

- Lo peor de todo esto es que, por mor de la ley antitabaco que nos ha colado la progresía zapaterista de rondón, ya no podemos *fumarnos la pipa de la paz*. (*El Mundo*, 28/08/2006)
- *A trancas y barrancas*, el proyecto fue tomando forma. (*El Mundo*, 28/08/2006)
- Se ha dicho siempre que las Corridas Generales eran el punto de ignición, la gran altura de la temporada. Y de hecho lo son. Después de esto, *coser y cantar*: para cronistas y para toreros. (*El Mundo*, 28/08/2006)
- Dicho todo esto, *borrón y cuenta nueva* y ojalá todas las Ferias nos deparen momentos de gloria como los que han tenido este año las Corridas Generales. (*El Mundo*, 28/08/2006)
- En medio de esa propuesta, Raúl *salió ayer a flote* por su capacidad agonística. (*El Mundo*, 28/08/2006)
- “Vivir aquí es morir *a fuego lento*”, comentaban varios jóvenes encapuchados ayer mientras desfilaban en la manifestación silenciosa en homenaje a los dos muchachos muertos hace justo un año, una tragedia que dio lugar a la oleada de revueltas. (*El País*, 28/10/2006)
- “Intelhorce: un testigo acusa al Gobierno de usarlo como *conejillo de Indias*”. (*ABC*, 06/07/1999)
- Tanto las bombas esparcidas sobre el terreno como este interminable *tira y afloja* hacen aún más necesaria la comparecencia del presidente del Gobierno ante el Pleno del Congreso para explicar los detalles de nuestra misión más peligrosa en el exterior de los últimos años. (*El Mundo*, 28/08/2006)
- No para los baloncestistas, que prefieren los balones de piel de siempre a los sintéticos y *han seguido erre que erre* con el principal quebradero de cabeza al que se ha enfrentado el organigrama de la NBA. (*El País*, 06/11/2006)
- ...no han dudado en ningún momento en defenderse con la vieja táctica de *colocar palos entre las ruedas de la justicia*, lo que se llama *elegir cortinas de humo*. (*El País*, 06/11/2006)
- Ellos se lo guisan y ellos se lo comen. Ayer, ni guisaron ni comieron. (*El País*, 06/11/2006)
- Sólo confió en que nuevamente Munitis y Zigic *le sacaran las castañas del fuego*. (*El País*, 06/11/2006)
- El Betis es mejor que su rival, pero sucumbe y *deja a Irureta contra las cuerdas*. (*El País*, 06/11/2006)
- Palabras más o menos textuales de un Luis nervioso, excitado, que se levantaba y se sentaba *como si tuviera un muelle en sus posaderas* allá a las dos y media de la mañana en el aeropuerto de Jerez. (*ABC*, 17/11/2006)
- Así es Roberto Carlos, que ayer *salió a la palestra* para decir *las verdades del barquero* y *no paró en marras* (*ABC*, 17/11/2006)
- Ayer *corrió como la pólvora*. Fabio Cannavaro, uno de los mejores centrales del mundo y que actualmente milita en las filas del Real Madrid, será elegido como Balón de Oro 2006. (*ABC*, 17/11/2006)

- Entre los casos más sonados de curas excomulgados por contraer matrimonio está el de Emmanuel Milingo, de 76 años, quien hace poco puso de *patas arriba* el Vaticano al defender el derecho al matrimonio de los sacerdotes y casarse con una mujer coreana dedicada a la acupuntura e integrante de la secta Moon. (*El País*, 16/11/2006)

COGNICIÓN, ESTEREOTIPIA Y VARIACIÓN DEL FIGURA DEL OTRO MUSULMÁN EN ROMANCES Y BALADAS RUMANAS

Petrea Lindenbauer

Universidad de Viena
petrea.lindenbauer@univie.ac.at

Resumen

España y Rumania comparten análogamente la experiencia de haber vivido algunos siglos de interferencias políticas y culturales con culturas islámicas. Debido a estos contactos cristiano-musulmanes, de más de ochocientos años en España (711-1492) y de unos quinientos años en Rumania, ambos países han producido una literatura oral análoga en cuanto a haber tematizado la figura del Otro musulmán. En una serie de cierto tipo de romances tanto como en cierto tipo de baladas rumanas, cântecele bătrânești, 'los viejos cantos viejos', se reflejan en la narración del autor sea éste español o rumano, la figura del antiguo "Moro" de Al-andaluz y del Turco de Țarigrad (Constantinopla). Nosotros nos hemos preguntado cuál es la conceptualización – codificada discursivamente – de este Otro. En la presentación se abordarán brevemente: la historia del Islam – no simultánea – en los dos países, la conceptualización (posible) de la figura del Otro, los textos estudiados, la metodología y los corpora para llegar a una ilustración del retrato del Otro en base de nuestros textos. En una síntesis veremos la cognición distinta del Otro desde la perspectiva del autor español, respectivamente rumano, además de ciertos mecanismos de construcción de una propia identidad (en las baladas rumanas), y unos elementos estables e inestables de la narración oral.

1. Dominio e influencia islámicos en los países históricos ibéricos y rumanos

En las regiones que iban a formar la España y Rumanía de hoy vivían, aunque no simultáneamente, influencias y contactos seculares con distintas civilizaciones islámicas. En 711, las tropas de Táriq Ibn Ziyad, el lugarteniente bereber de Musa Ibn

Nusair, gobernador de Tánger y general de los Omeyas (640-716), pasaron el estrecho de Gibraltar, atravesaron en pocos años toda la Península ibérica y ocuparon el territorio. Pasaron 800 siglos hasta que los cristianos, sobre todo gracias a los castellanos, pudieron desplazar, poco a poco, la frontera del dominio árabe hacia el sur y vencer el último enclave nazarí en 1492, año en que Muhammad XII – o Boabdil – tuvo que ceder el reino de Granada a los Reyes Católicos. La reconquista de Toledo por Alfonso VI (1085), de Córdoba por Fernando III el Santo (1236), de Sevilla (1248) etc. fueron unas de las fases significantes en la reconquista y recristianización de la Península. En los ocho siglos de dominio árabe, cristianos y musulmanes se enfrentaron en innumerables campañas militares, pero conocían también un *modo vivendi* común, diario, de vecinos, en los grandes centros urbanos. La vecindad directa con el musulmán (y judío) condujo por los menos en los centros urbanos a una vida orientalizada: “En al-Andalus, es decir, en la España musulmana, a partir del siglo IX y aunque se mantengan fieles al cristianismo, los indígenas copian a los árabes en los detalles esenciales de la indumentaria y el arreglo personal, tanto en cuanto al corte como al color de los vestidos. La moda se extiende en primer lugar entre la juventud mozárabe acomodada, que imita a los hijos de los musulmanes adinerados y de peso”. (Dufourcq 1994, 161). Había, pues, diferencias de cultura claras como la costumbre musulmana del ayuno todos los viernes y del ramadán, de la ablución, oración, limosna y la peregrinación a la Meca (cf. *Cuadernos historia 16*, número 225, *Los moriscos*, p. 24), otras costumbres sin embargo fueron contraídas por los cristianos en distinta medida y épocas: la preferencia por ropa de seda, el tabú de comer carne de cerdo o hasta de criar estos animales, el modo de decorar mansiones con tapices, almohadones, sofás y cortinajes; la participación en fiestas con bailarines y bailarinas etc. (Dufourcq 1994, 161-162).

Las regiones históricas de Rumanía por su parte se veían amenazadas por la Sublime Puerta a partir de la batalla de Nicopolis (el 25 ó 28 de septiembre de 1396), en que una coalición húngaro-francesa fue derrotada por las fuerzas del Imperio Otomano. El voivoda de Valaquia, Mircea el Grande (Hospodar de Valaquia (1386-1418). ¿?-1418, hospodar de Valaquia 1386-1418), fue el primero en pagarle tributos a Mehmed I el Verdugo (¿1389?-1421), Moldavia tuvo que seguir esta táctica bajo su voivoda Esteban el Grande (¿1433?-1504) en 1476. La entrega de tributos les guardaban (brindaba, daba, ofrecía...) a “Rumanía” cierta autonomía, era sin embargo bajo la supremacía del sultán. La obtención de la soberanía plena rumana fue un largo y complejo proceso histórico. Sólo en 1878 la independencia de Rumanía, a la que entonces no le era permitido usar este nombre, fue aceptada y sancionada definitivamente por parte de las Grandes Potencias europeas y el Imperio Otomano. Otomanos y rumanos se enfrentaron en una larga serie, también secular, de campañas, pero nunca los países rumanos se volvieron provincias bajo el dominio directo del sultán. Fueron las batallas de voivodas como Mircea el Grande; Iancu de Hunedoara, Vlad Țepeș, Esteban el Grande, etc. las que mantuvieron en jaque al poder amenazante osmanlí en el suroeste de Europa. Y había una diferencia clara con la situación en Al-Andalus. Los contratos especiales rumano-osmanlíes (en rumano *capitulațiile*) preveían la no colonización con musulmanes de los países al norte del Danubio. A pesar de esto, cristianos y turcos entraron en contacto directo, sobre todo en sus actividades e intercambios comerciales. En su libro *Civilizație turcă*, Mehmet

Ali (1981, 162-169) enumera una serie de objetos de origen turco que circulaban en los siglos XVI-XIX en los países rumanos: manuscritos, documentos con miniaturas, tejidos, bordados, objetos de metal, vasijas, alfombras (sobre todo para rezar) que hasta iban a decorar las iglesias sajonas en Transilvania. A mediados del siglo XVI se usaban en los centros urbanos de Moldavia y Valaquia objetos caseros y vasijas de cierta cerámica de arcilla. El uso de la cerámica (típica de Iznik) y de ornamentación oriental fue una moda en los palacios reales del siglo XVI y XVII en Moldavia y Valaquia, cuyos boyardos lucían también vestidos de seda de proveniencia veneciana u oriental (“În a doua jumătate a secolului al XVI-lea și în secolul următor donatorii – domnitori sau boieri – sînt îmbrăcați în catifele și mătăsuri de proveniență orientală sau venețiană” (1981, 163).

En el espacio ibérico, el contacto con el “Otro” musulmán fue, por un lado, guerrero y, por otro lado, pacífico y de interferencia cultural en una vida diaria común. En el espacio rumano el contacto fue también belicoso, mientras que una cierta asimilación cultural se realizaba con más ímpetu en las costumbres contraídas de las elites político-diplomáticas.

2. El musulmán prototípico: objeto empírico y método de análisis

El contacto secular más o menos directo de ibéricos y rumanos con civilizaciones musulmanas desembocó en la figura del antiguo Moro de Al-Andalus y, respectivamente, del antiguo Turco u otomano / osmanlí de *Țarigrad* (Constantinopla) en una serie de romances españoles y, respectivamente, de baladas rumanas (en rumano *cântece bătrânești*, 'cantos viejos'). La puesta en escena de estas figuras es, en castellano como en rumano, en los textos estudiados en general una reproducción histórica parcial del musulmán histórico. Este Otro le sale al paso al receptor, aunque reflejando partes de un pasado real, de esencia fragmentaria, abstracta, estereotipada, con rasgos de enemigo-amigo que sirve, en las dos esferas culturales, a dos mensajes pragmáticos distintos (cf. párrafo 6.). Para captar su retrato dibujado siempre desde la perspectiva de un autor cristiano, sea él español o rumano, lo hemos comparado tanto en toda su semántica como en el co-texto en que está encuadrada la evocación, narración o descripción del Otro y su mundo. Romances y baladas hacen parte del género de la literatura épico-lírica oral. Cuentan unas temáticas épico-narrativas garantizando un modo de diversión de la gente común. Por la repetición redundante de ciertos índices semióticos (la indumentaria característica festiva de los moros, la cimitarra del turco; la Alhambra o Constantinopla, por ejemplo, como lugares típicos del encuentro del Otro, etc.) hacían circular un fondo de información común sobre enemigos potenciales (moros o turcos, en nuestro caso). Fijaban una imagen simplificada y estereotipada sobre él estableciendo así cierta cohesión socio-cultural. Aunque la tipología de los textos españoles y rumanos estudiados coincidiera en estos parámetros, los mundos textuales de las dos series difieren bastante. La contextualización distinta de la figura del Otro en romances y baladas deja ver el hecho de que españoles y rumanos caracterizan y/o conceptualizan a la figura preeminente de su pasado recíproco análoga, pero también distintamente (cf. párrafo 7). El análisis de los retratos lo hemos realizado a base de una matriz adecuada para describir personas (Metzeltin /

Thir 1996, pp. 139-153). En eso hemos tomado en cuenta toda la semántica expresada por designaciones, descripción, narración del ser, estar, actuar del Otro, su(s)/nombre(s), su estructura genealógica, su estructura sociológica / sus costumbres y acontecimientos sociales, su procedencia u origen geográfico, su aspecto físico y fisiológico y su edad, su indumentaria / sus vestidos / sus adornos, sus cualidades y facultades físicas, sus cualidades y facultades morales, su religión e ideología, sus pasiones, sus atributos, su posición social y función, sus propiedades y los topónimos en que aparece (véase párrafo 4). Hacemos caso omiso aquí de las representaciones de la mujer turca y de la figura del tártaro – significativa en la historia de los países rumanos – que serían objetos de estudios aparte.

3. Romances (tradicionales y nuevos) y baladas rumanas: corpus y género de los textos

El estudio que presentamos aquí no tiende a ser exhaustivo en lo que concierne a la cantidad de nuestros textos empíricos. Hemos elegido pues una serie bastante reducida de textos, que sin embargo hemos analizado según una matriz cuanto más exhaustiva para la reproducción codificada del Otro. La interpretación (cf. párrafo 7) se basa en el análisis de 43 textos, 18 romances y 25 baladas. Aunque este número de textos no sea representativo de por sí, los textos sí que lo son. Decisiva para la selección de los textos fue la redundancia con que se remite a la figura del Otro o a su mundo (selección cualitativa). En muchos de nuestros textos se reflejan varios retratos, de varios personajes musulmanes. La proporción de los textos, que puede variar mucho, no es necesariamente decisiva si un texto es o no es representativo. Los romances (estudiados), en general, son más cortos que las baladas que, en pocos casos, alcanzan un número de más de mil versos, por ejemplo el cuento de *Badiul* (número 46 de la antología de A. Amzulescu 1964, con 1014 versos). Hemos basado nuestra selección en antologías representativas de los dos espacios culturales. El *Romancero General*, editado en 1947 por Ángel González Palencia, contiene antologías más pequeñas de romances que aparecieron en los años 1600 y 1604 en Madrid y en 1605 en Valladolid. Los textos incluidos son de muy variada temática: *romances de tema histórico, romances moriscos y antimoriscos, romances pastoriles, romances amorosos, romances caballerescos, romances satíricos de la vida social, romances de cautivos, romances de temas con los turcos o argelinos, (romances) mitológicos, villanescos, marineros, filosófico-morales* (cf. III. Estructura del “*Romancero General*”, pp. XXII-XXXI). La lectura superficial de los 1392 romances del tercer volumen demostró que el moro aparece en varias de estas series, sin embargo en un número (más) alto en los romances *moriscos* y *antimoriscos*. En general éstos son clasificados también como romances nuevos, elaborados o cultos cuyos autores no son siempre anónimos ni comunes (González Palencia indica por ejemplo a Lope de Vega como autor de los romances 1, 13 y 62, y a Luis de Góngora del romance 54). La literatura clasifica estos romances de maurofílicos, es decir idealizadores del personaje del Moro (López Estrada 1982, pp. 20, 80-88). Pero estudiada la estructura profunda de los textos se evidencian análogas o comparables a los romances tradicionales (de hecho son una imitación, aunque hipértrofa, de éstos).

En cuanto a los textos rumanos, nos hemos servido de la antología de Alexandru Amzulescu, *Balade populare românești* (tres volúmenes, 1964) en que las baladas van agrupadas según su temática. La figura del Otro aparece sobre todo en el ciclo sobre los “incursores” (“*Ciclul cotropitorilor (turci – tătari)*”, vol. II).

4. Característica estereotípica contrastiva del Moro andaluz y del Turco osmanlí

En la mayoría de nuestros textos (seleccionados) el moro aparece como un agente principal (protagonista). Como tal, toma parte en campañas o lizas contra cristianos o hasta contra otro(s) moro(s) luchando no pocas veces por motivo de una mujer. La descripción o apariencia del turco sin embargo va, en todos los casos, implícita en la narración sobre un héroe (épico) batallador rumano, si bien del carácter de un salteador (En el análisis debemos de tener en cuenta esta figura rumana. Tiene la función de contrastar la figura del turco). Los agentes moros van identificados e individualizados por denominaciones. Llevan nombres propios típicos como *Abenámar*, *Abençulema*, *Abindarraja*, *Adulce*, *Celindos*, *Muza*, *Tarfe*, *Xarife*, *Zayde*, o si son mujeres *Azala*, *Celinda*, *Fátima*, *Zaida*, *Zara*, *Xarifa*. Llevan además nombres de personajes o clanes históricos como *Almançor*, *(A)Bencerrajes*, *Aliatares*, *Saaracines*, *Zegries* o van designados por nombres gentilicios como *moro(s)*, *mora(s)*. Se les atribuye frecuentemente títulos históricos como *Almoralife*, el *Visorrey (del Alpuxarra)*, *Alfárez mayor del reino*, etc., lo que les hace imaginar como a unos personajes nobles y por estimar. Raras veces, en cambio, hallamos nombres propios para los agentes turcos, *Mustafa*, por ejemplo. Mucho más frecuente se usa el nombre gentilicio *turcul*, el turco, o la pluralidad de “los turcos” (en rumano: *turcii*) o, más abstracto todavía, el nombre colectivo de *turcimea*. Muchas veces, pues, es una pluralidad de turcos que lucha contra un solo o pocos salteadores cristianos. En los casos en que los protagonistas rumanos se dirigen a sus adversarios usando títulos (*Împărate*, emperador; *caimacani*, lugartenientes del sultán en una provincia; *ceauș*, jefe de una tropa, etc.) no es más que por intención irónica o halagüeña. En cuanto a la genealogía del moro andaluz sobresale la idea del clan, de su parentesco, de su *linaje* y hasta *linaje real*.

Al turco, en cambio, no se le describe genealógicamente (pero sí a su adversario cristiano cuya estructura familiar de clan y procedencia común podemos presuponer por la mención de las figuras del padre o de familiares / semejantes). Los romances reflejan acontecimientos y costumbres sociales típicos de la sociedad histórica morisca como la *zambra*, la fiesta típica morisca con instrumentos y bullicio o el *correr* [sortijas] o *jugar cañas*, un juego o ejercicio para ostentar destreza. Análogamente, el intérprete rumano esboza unas costumbres cultivadas en la sociedad alta de la Sublime Puerta. En la Corte del Sultán se hace venir al sirviente dando las palmas. No se come carne de cerdo, no se bebe vino (y los tártaros son responsables de recaudar los impuestos de los cristianos.). Geográficamente, el moro pertenece y vive, predominantemente, al reino de Granada y en él, y proviene, como se indica no muchas veces, del Magreb (indicado este hecho por adjetivizaciones “indexales” como *arneses marroquies*). A su vez los turcos van

asociados a *Farigrad* / Constantinopla, pero acechan al protagonista rumano en lugares situados al Danubio (*Vidin, Giurgiu, Galați, Brăila*) o, en otros casos, llegan por éste río (los tártaros en cambio vienen siempre del este). Al moro *galán, gallardo* por excelencia (la mora también es de una belleza excepcional: cf. *hermosísima Balaja; Mora que entre Moras bella / la llaman.*) del que nunca hallamos su edad se opone el turco *chico, chiquitito*, con pelo rizado y crespo y, a veces, viejo. Sobre todo en los torneos o justas, los protagonistas moriscos llevan vestidos y adornos históricos preciosos y recordados por el narrador cristiano detalladamente: el albornoz, la marlota, el capellar, la librea, en la cabeza un bonete; almaizar y toca, damasco y seda, plumas, alfojares, rubíes y esmeraldas, arneses adornados, etc. Genéricamente aparece luciendo también un *alfanje*, “arma derivada de la que fue introducida por los moriscos en la conquista musulmana de la península, corta, ancha, corva y de un solo filo” (<http://es.wikipedia.org/wiki/alfanje>). En cuanto a la indumentaria del turco, no nos enteramos de nada más que de sus armas típicas, la cimitarra y el sable. Al moro *bravo y fuerte bravo* por excelencia y, a veces, *cortesano y discreto*, se opone mayoritariamente la pluralidad de personajes creados tontos, ingenuos, que se dejan engañar fácilmente por zalamerías. Las cualidades y facultades morales se evidencian por la descripción tanto como por la narración del actuar del Otro. Característicamente, el moro o su clan participan en una liza (*torneo, correr/jugar cañas, fiesta de plaça, jugar las Cañas*), y es en esto un valiente; sólo pocas veces un cobarde. Participa en acontecimientos sociales (*sarao, danzar, zambra*). Va a la guerra, a veces por fidelidad a su rey (Llama la atención la analogía con el Cid) o va a buscar a la mujer pretendida. Frecuentemente pretende a varias mujeres a la vez; es, pues, mujeriego, y siempre sufre en extremo por su pasión. Por su actuación es agresivo/combativo, encendido de ira y vengativo por sentimientos acentuados de honor. Es orgulloso/soberbio, muchas veces cruel y no pocas veces un mentiroso, sobre todo en motivos del amor. El turco sin embargo es exclusivamente temeroso / es el cobarde por antonomasia, a la vez que muy malo, muy cruel por su violencia contra enemigos cristianos, es falso, colérico, codicioso, arrogante, terco, alguien que se alegra por el mal del otro y, sólo raras veces, el contrario, piadoso. Por su ideología y creencia religiosa, el moro es el enemigo mortal y cruel del cristiano (“el que vistió las mezquitas /de vitoriosos trofeos /y el que pobló las mazmorras /de Christianos caballeros”, *Aquel rayo de la guerra*, romance 54. en el *Romancero General* de González Palencia 1947). El musulmán de las baladas coincide con la imagen de enemigo jurado del protagonista cristiano, pero resulta connotado moral y religiosamente todavía peor (“câine spurcat”, perro profanado; *spurcii* – “los sucios”). A la pasión del moro por las mujeres se opone la primera afición del Turco al vino, y otras, a las apuestas, a los juegos, caballos y, raras veces, a las mujeres. Moros y turcos son caracterizados análogamente por objetos indexales (el alfanje morisco, la cimitarra del turco). Otros objetos y atributos lucidos en los torneos son, en los romances cultos, la *adarga, las cañas, espadas y lanzas*. Función demostrativa tienen además los colores lucidos por los luchadores en los torneos: “Los Dalifes siguieron /muy costosos y galanes /de encarnado y amarillo, /y por mangas, almaizares”; “Los ocho Azarques siguieron [...] /de azul, morado y pajizo /y una plumas por plumajes; /sacaron adargas verdes” (*Ocho a ocho y diez a diez*, romance 59. ib.). El héroe de *Cubierta de treze* (número 70. ib.) en trece lleva *jirones y mangas, de mil roeles azules, una marlota*

morada, un capellar amarillo; y... “un turquesado bonete, /con cuatro lazadas blancas / que cuatro medallas tiene /y en cuatro piedras sus armas /entre dos plumas pajizas,... y una letra de oro escrita /que la pluma verde enlaza”. Signos exteriores del turco son por ejemplo *sabiile*, 'los alfanjes' o *cealmalele* 'los turbanes'. Por la participación en torneos y los vestidos y atributos se crea la procedencia social más alta y apoderada de los moros mientras que en las baladas es sólo el sultán quien posee riquezas.

5. La muerte múltiple del turco (elemento de variabilidad)

A la gran estabilidad y estereotipia de ciertos elementos entorno del Otro (esbozado en el párrafo 4) se opone, como un ejemplo de la variabilidad de elementos en las baladas, la matanza de la figura del turco. Aquí damos algunos ejemplos que no representan el cuadro completo de todas las puestas en escena. En el *cântec* llamado *Gruia lui Novac* (corresponde al número 32 de la antología de A. Amzulescu, 1964) el protagonista del mismo nombre, Gruia, mata a todos los turcos con el sable (“Nici unul nu rămínea”) hasta abrir callejones en la muchedumbre. Para subrayar esta escena el creador usa una metáfora. Los turcos caen como caen las gavillas cortadas por la hoz. El único turco sobreviviente queda herido y humillado. La narración *Novac* (número 33) termina con la matanza – por venganza – de todos los turcos que habían secuestrado a los dos protagonistas Gruia y Corbea, una matanza que recuerda a una matanza de animales. El acto de matar adquiere casi una matiz cómica saltándoles el fez a los turcos. En *Gruia a lui Novac* (número 36) el protagonista mata a los turcos a sablazos. La matanza que hace uso de la comparación con gavillas cortadas adquiere hasta un aspecto durativo por tardar, como el autor narra, hasta la salida del sol. En *Novac vinde pe Gruia* (número 39) el protagonista logra, a pesar de la superioridad numérica de los turcos que lo perseguían, matarlos a todos hasta que sólo quedan un “montón” de cuerpos. En *Marcu Viteazul* (número 43) el protagonista Marcu mata a su propia madre porque fue la amante de un turco y mata a los dos con fuego, para después darle los huesos a un perro y arrojar sus cenizas al aire. En *Iancul mare* (número 44) el protagonista fuerza a cien turcos a comer carne de cerdo y a convertirse (muerte simbólica). En *Bicul Haiducul* (número 45) el protagonista mata con un solo sablazo a 4000 soldados turcos. En *Vilcan* (número 46) el protagonista mata a cincuenta jenízaros que habían intentado matarlo a él. Una comparación evoca la idea que serán comidos por los cuervos. En *Badiul* (número 46, de 1014 de versos) hallamos una serie larga de semas de matanza. Badiul mata un gran número de turcos. Los mata uno tras otro en una actividad que es casi ritual. Agarra cada uno de los enemigos por el pelo, lo lleva en el patio, lo pone en el tajo cortándole y deshaciéndose de la cabeza, que cae al suelo. Esta acción, además de ser re-evocada 99 veces, por esta redundancia adquiere un aspecto durativo: “Tăia un cap, tăia două /Tăia nouăzeci și nouă” (Cortó una, cortó dos, cortó 99 veces; v 876-877): El texto sigue en un modo irónico, casi humorístico: El cortar de las cabezas no había sido tan difícil como llevar los cuerpos al desván. Aquí el protagonista da fuego a los cuerpos, quema la carne – como se acentúa, grasa de los turcos – los turcos se hacen ceniza, Badiul echa la ceniza al Danubio. En *Marcu* (número 50) el protagonista

mata al turco, que le había robado la madre, de un sablazo. En *Stoian-Bulibaşa* (número 52) el protagonista construye un puente sólo con carne de turcos. (“Pod pe Nistru mi-a făcut, /Numai de carne de turc”, v. 13-15). El protagonista, así nos cuenta la narración, tiene sirvientes turcos y otros turcos, de alto rango social, cuidan de sus caballos. En *Roman Voinicul* (número 53) se encara con miles de turcos, los mata a solas. Mata sin ninguna compasión o excepción, como en un acto en trance. Se repite el aspecto durativo en una matanza de adversarios que tarda cuatro días y tantas noches.

Concluyendo, podemos decir que la matanza del turco por el protagonista rumano equivale a una masacre. Lo degolla, lo quema, lo asfixia, lo mata a golpes, a sablazos, da sus huesos a los perros, lo hace polvo, arroja su ceniza al aire o agua. Lo hace desaparecer por completo.

6. Síntesis de la comparación (algunos aspectos)

El análisis de 43 textos nos ha demostrado lo siguiente:

El retrato del Otro es un buen parámetro para la comparación de la estabilidad o variabilidad de los elementos de la narración épica-lírica oral. Hay convergencia – si no en los retratos españoles y rumanos del Otro – sí en la elaboración poética de un retrato simplificado, estereotipado y redundante de ciertos rasgos del musulmán que son una reducción de la realidad histórica auténtica.

Generalizando, podemos decir que el retrato español del Otro musulmán es más positivo (es el valiente en la campaña), el rumano, en cambio, es más negativo (el turco es el enemigo por ser destruido absolutamente).

Éstos “mensajes” de romances y baladas, sin embargo, no son los únicos. Los romances no son solamente halagüeños acerca de la figura del Moro (como lo sugiere la denominación de *romances de maurifilia*). Y el retrato del Turco tampoco es solamente negativo. En el micronivel de los textos, la (re)presentación del Otro es siempre dicotómica y de doble carácter. El Moro sí es el luchador valioso, pero es muy belicoso (contra sus propios compatriotas y esto, en la mayoría de los casos por una mujer (su fuerza es debilitada por la mujer). El Turco sí es el enemigo cobarde, tonto, ávido y bebedor del rumano, pero a veces unos personajes aislados se muestran muy listos. El turco, a veces, hasta se hace igual a su adversario cristiano (por ejemplo, por compartir el vicio de ser gran bebedor con el protagonista rumano). Por eso, en muchos casos hay dos o más macroproposiciones: «el moro es valiente», «el moro es fuerte», pero también «el moro es debilitado por una mujer» o «el turco es temeroso», «el turco debe ser matado», «el turco bebe como el rumano», es decir «el turco es como es el rumano», etc. Así la fuerza del Moro de Al-Andalus se relativiza tanto, en matices, como la inferioridad del Turco de Constantinopla.

Romances y baladas difieren tipológicamente. Mientras los primeros más bien son históricos, las baladas más bien son ficticias. El autor español pone en escena al Moro en un contexto predominantemente de los torneos o luchas históricas, por ejemplo, contra la orden de Calatrava (*Aquel Moro enamorado*, número 58.). El intérprete rumano en

cambio narrativiza al Turco en un contexto similar a la atmósfera del mundo fantástico de los cuentos de hadas. Se evocan elementos como el caballo milagroso que habla y conduce a su dueño, como el cuervo que sabe superar la distancia entre países, o las pruebas del héroe (rumano) que supera gracias a sus fuerzas sobrenaturales y milagrosas.

Muy llamativa es la co-textualización tan distinta del Otro en las dos series de textos. En los romances, el Moro aparece en función de protagonista. Actúa, sufre, lucha contra los cristianos o contra otros personajes moros. Sólo algunas veces el lector se entera también de la grandeza de los cristianos. En las baladas es siempre un protagonista rumano quien lucha contra los turcos. El Turco no aparece en la función de personaje secundario, en la función del anti-héroe; sino que su función pragmática es la de poner de relieve a la figura rumana. Y en desfavor de las cualidades del Turco, nace la figura hipertrofa y vencedora del rumano. Los textos rumanos, más que los textos españoles, sirven, pues, a la construcción de una conciencia sobre el ser rumano: «ser superior e invencible frente al enemigo (turco)».

Este acento sobre la victoria e invencibilidad del rumano reflejadas en las baladas va de la mano con la humillación del enemigo musulmán, en la ironía de su destrucción cómica y absoluta. Es posible que la perspectiva española, segura de haber podido deshacerse activamente de un dominio e influencias ajenos, haya creado un retrato (más) individualizado, histórico y positivo del Moro. Y que el hecho de haberse sustraído de la supremacía osmanlí en un proceso largo, lento y mucho más pasivo haya creado, en cambio, la necesidad de una narración en la que el Turco salga con rostro de perdedor.

BIBLIOGRAFÍA

- Amzulescu, Al, *Balade populare românești*, vol. I-III, București, Editura pentru literatură, 1964.
- Borchin, Mirela-Ioana, *Comunicarea orală*, Editura Excelsior Art, Timișoara 2006.
- Cuadernos. Historia 16, Los moriscos*, nr. 225, 1985.
- Dufourcq, Charles-Emmanuel, *La vida de los árabes en la Europa medieval*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1994.
- González Palencia, Angel, *Romancero general (1600, 1604, 1605)*, vol. III, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1947.
- Lindenbauer, Petrea, *Der Fremde als "der Andere". Eine Studie der diskursiven Konstruktion des Mauren und des Türken im Echo romanischer Volksliteraturen*, Peter Lang, Reihe XXIV Ibero-romanische Sprachen und Literaturen, Vol. 67, Wien 2001 (Dissertation).
- López Estrada, Francisco, *El Abencerraje (novela y romancero)*, Madrid, Cátedra, 1982.
- Lindenbauer, Petrea / Michael Metzeltin / Margit Thir, *Die romanischen Sprachen. Eine einführende Übersicht*, Wilhelmsfeld, gottfried egert verlag, 1995.
- Maxim, Mihai, *Țările române și înalta poartă. Cadrul juridic al relațiilor româno-otomane în evul mediu*, București, Editura Enciclopedică, 1993.
- Mehmet Ali, Ekrem, *Civilizație turcă*, Editura Sport-Turism, București, 1981.
- Metzeltin, Michael / Thir, Margit, *Erzählgenese. Ein Essai über Ursprung und Entwicklung der Textualität*, Wien, Eigenverlag 3 Eidechsen, 1996.

EL PERSONAJE MUSULMÁN EN LA POESÍA ÉPICA ESPAÑOLA Y SERBIA (ANÁLISIS COMPARATIVO)

Jasna Stojanović

Universidad de Belgrado

leon@eunet.rs

Resumen

En los poemas épicos representativos de las literaturas castellana y serbia, los protagonistas luchan por el honor, la patria y la religión y tienen enemigos tradicionales que en ambos casos son musulmanes. ¿Cuál es la percepción de este personaje de parte de los poetas y la imagen que de él ofrecen sus obras? Además de responder a esta pregunta, nos proponemos un doble objetivo: 1) estudiar la posibilidad de establecer paralelos en el tratamiento de la figura del musulmán-conquistador en la épica medieval castellana (Poema de Mio Cid, Poema de Fernán González) y en los ciclos de poemas populares serbios sobre el príncipe Marko y de Kosovo; 2) investigar hasta qué punto esta visión difiere de la óptica típicamente épica (es decir, blanca y negra), presente, por ejemplo, en las chansons de geste francesas, y a qué se debe. En suma, nuestro estudio es un intento de aproximación de dos tradiciones épicas, cuyas similitudes, a nuestro parecer, todavía quedan por investigar.

En los poemas épicos representativos de las literaturas castellana y serbia, los protagonistas luchan por el honor, la patria y la religión y tienen enemigos tradicionales que en ambos casos son musulmanes. ¿Cuál es la percepción de este personaje de parte de los poetas y la imagen que de él ofrecen en sus obras? – averiguarlo es nuestro primer objetivo. Además, nos proponemos: 1) estudiar la posibilidad de establecer paralelos en el tratamiento de la figura del musulmán-invasor en la épica medieval castellana (Poema de Mio Cid, Poema de Fernán González) y en los ciclos de poemas populares serbios sobre el príncipe Marko y de Kosovo; 2) investigar hasta qué punto la visión del enemigo en este *corpus* difiere de la óptica típicamente épica (es decir simplificada), presente, por

ejemplo, en las *chansons de geste* francesas, y a qué se debe¹.

I En la literatura occidental de la Edad Media los autores se sirven de un molde en la descripción del personaje del mahometano. En la épica francesa este esquema era bastante rígido e invariable durante todo el período de formación de los cantares de gesta (siglos XI a XIV). En ellos, por lo general, los musulmanes son figuras estereotipadas, portadoras de rasgos psicológicos y físicos negativos.

Aunque no son directamente vinculados al tema principal, los musulmanes del *Poema de Mio Cid*, como subraya Colin Smith, “/.../ están constantemente presentes /.../ como adversarios militares, a los que el Cid vence una y otra vez”². Desterrado de Castilla, Rodrigo de Vivar se ve obligado de combatir con ellos de vez en cuando, entre otras cosas, también porque es un quehacer que le permite sobrevivir (“si con moros no lidiaremos, no nos daran del pan”, dice en el verso 673³). Como se ha demostrado ya, el héroe, apodado precisamente por los moros “Cid”, no es un enemigo convencido del Islam o, dicho de otra manera, para él el musulmán no es considerado principalmente un adversario infiel. El sintagma “enemigos malos” (verso 9) no se refiere, como se podría pensar, a los musulmanes, sino a cristianos que traman contra el protagonista.

Harto diferente es el caso del *Poema de Fernán González*. Para su autor los moros son la fuerza que ha originado la ruina de Castilla y de España. El discurso nacionalista y cristiano empapa sus versos, impidiendo al monje de Arlanza de concebir a los musulmanes de otra manera. Es más, en él se sienten los ecos de las cruzadas, que se organizaban en Europa en el momento de su creación (siglo XIII). Es significativo que en el poema casi no encontramos figuras individualizadas de los enemigos, sino solo dos bandos: el de los buenos (el cristiano) y el de los malos (el moro). No se admite posibilidad alguna de acercamiento ni conocimiento mutuo.

En los poemas serbios sobre el príncipe (Kraljević) Marko y Kosovo, los enemigos-invasores, o sea los turcos, ocupan el primer plano⁴. El carácter de esta poesía, guerrero y libertador, condiciona una actitud general anti-turca que conlleva el tratamiento negativo del adversario. Sin embargo, los poetas no adoptan siempre y *pro definitione* esta visión: colocando al enemigo en variadas situaciones vitales, consiguen trazar un retrato matizado y complejo de él⁵.

1 Por desgracia, el lector interesado no encontrará en la ambiciosa *Historia de las literaturas esclavas*, coordinada por F. Presa González y editada por Gredos en 1997, ni una sola palabra sobre la literatura popular serbia, lacuna inexplicable dada la estima general de estos cantos en la historia de la literatura.

2 Colin Smith, “Introducción”. *Poema de Mio Cid*. Madrid, Cátedra, 1976, p. 82.

3 *Poema de Mio Cid*. Edición de C. Smith. Madrid, Cátedra, 1976.

4 Existe también el personaje del árabe, analizado por Rade Božović en su libro *Arapi u usmenoj narodnoj pesmi na srpskohrvatskom jezičkom području*. Beograd, Filološki fakultet, 1977, p. 240.

5 Considerando que la tradición épica serbia, así como la historia de la ocupación turca en los Balcanes, son desconocidas o superficialmente conocidas en España y América Latina, dedicamos a continuación algunos párrafos a explicar la una y la otra.

Aunque se rige por leyes propias, la épica heroica se nutre también de la realidad histórica. La caída de la ciudad de Smederevo (1459) marca el principio de la dominación turca en Serbia. La ocupación durará cinco siglos, y será marcada por el empobrecimiento de la población y las migraciones multitudinarias hacia el Norte, así como por sucesivas rebeliones e insurrecciones, que culminarán con las guerras balcánicas de 1912-1913, cuando Serbia se verá definitivamente liberada del yugo otomano. Esta dominación corresponde en gran medida al período de la decadencia del imperio otomano, que trajo consigo un considerable abandono y retraso cultural de los pueblos balcánicos. En un intento por preservar su cultura, su religión y su identidad, los serbios se encerraron en sí mismos, escondiéndose en las montañas y los pueblos. Es en este ambiente que

En la poesía serbia los personajes de religión musulmana son designados por su etnia – se les llama “turcos” (*Turci* en plural, *Turčin* en singular), aunque encontramos también la variante *Ture*, en su doble sentido de a) turco en sentido despectivo y b) turco joven.

En el *Poema de Mio Cid*, como es sabido, los musulmanes son los moros. Este nombre se utiliza para designar a la vez a los musulmanes peninsulares (“reyes d’Andaluzia”) y a los de África del Norte. La misma denominación la encontramos en el *Poema de Fernán González*, aunque en él abundan expresiones como “gentes africanas, los de Africa, los de las otras tierras”, y, más frecuentes aún, sintagmas con connotación religiosa peyorativa (“descreyentes, gente descreyda, pueblo descreydo”, “gente rrenegada, pueblo rrenegado”, así como “paganos” y “los no bautizantes”).

“El conde don Fernando, coraçon syn flaqueza
ferya en los paganos syn ninguna pereza /.../” (estrofa 513⁶)

En las *chansons de geste* francesas⁷ los nombres propios de los musulmanes contribuyen significativamente a su caracterización, sea para provocar la risa por su sonido (“Escababi, Grosaille, Escremiz, Climorins”), sea la repulsión con nombres contruidos con prefijos *mal* y *fal* – “Malpramis, Maltraïen, Falsaron, Faldrun” (*La Chanson de Roland*). Según palabras de Gérard Moignet, en la *Chanson de Roland* “Ninguno de los nombres propios de los paganos proviene del árabe”⁸.

Como buen ejemplo del *verismo* del *Poema de Mio Cid* pueden servir los nombres de los contendientes musulmanes del Campeador. Todos son árabes, aunque en versión romanizada: Búcar, Yuçef, Avengalvón, Tamín, Fáriz, Galve. Es más, en ningún momento encontramos calificativos humillante a la hora de nombrarlos. Como apunta De Chasca, “Yúsef es ‘el rey de Marruecos’ (1181); Búcar el ‘rey de allén mar’ (2425)”⁹ – sin más.

En el *Poema de Fernán González* aparecen tan solo tres nombres, bien que deformados, por ser más alejados del original árabe. Son Almanzor (Almoçor, Almançor, Almonçor), Vusarvan (Vursavan) y Marsyl.

En cuanto a los poetas serbios, podían tranquilamente prescindir de su imaginación a la hora de elegir nombres, porque la realidad les daba una multitud de ejemplos. Los musulmanes llevan nombres auténticos, generalmente adoptados en los Balcanes por los mahometanos: se llaman Alija, Me/h/med, Murat, Mustaf-aga, Sulejman, Pojazet, Alil-aga. La larga coexistencia de los ortodoxos y de los turcos, así como el elevado número de conversos al Islam, contribuyó a un conocimiento mutuo del que los poemas son reflejo. Además, la tradición poética sobre Marko Kraljević, como indica S. Matić, pertenecía a la vez a la comunidad cristiana y a la islámica.

II En los poemas que estudiamos la fuerza física del rival, siempre excepcional, es un lugar común. El autor del *Poema de Fernán González* describe un rey “de los de África” con estas palabras:

nace la literatura oral. Cfr: Samardžić, Radovan, “Le destin d’un peuple: les serbes du XIV^e au XIX^e siècle”. *Revue des Études Slaves*, vol. 56, fasc. 3, 1984, pp. 345-361 y Vucinich, Wayne, *The Ottoman Empire: its record and legacy*. New York, D. Van Nostrand Company, 1965, p. 191.

6 Seguimos la edición de Alonso Zamora Vicente (*Poema de Fernán González*. Madrid, Espasa-Calpe, Clásicos Castellanos, 1978).

7 Tomamos como representativas la *Chanson de Roland* y el *Couronnement de Louis*.

8 “Aucun de noms propres des païens ne dérive de l’arabe”. *La Chanson de Roland*. Texte établi d’après le manuscrit d’Oxford, traduction, notes et commentaires par G. Moignet. Paris, Bordas, 1985, p. 30.

9 Edmund de Chasca, *El arte juglaresco en el Cantar de Mio Cid*. Madrid, Gredos, 1967, p. 192.

“/.../ era de fuerça grande
entre todos los otros semejava gygante –“ (estr. 488).

De Almanzor se dice que es “bravo leon” (estr. 414). En cuanto a los poemas populares serbios, el adjetivo *silan* (terrible, temible, como en los ejemplos “silan Vlah-Alija”, o “silan car Murat”), se ha convertido en epíteto épico. Sin embargo, exceptuando estos casos, los autores no concedían importancia significativa al físico del “otro”. En las gestas francesas, en cambio, se insiste en ello, sobre todo cuando importa destacar algún rasgo caricatural, monstruoso o diabólico. Por eso no debe de extrañar que en la *Chanson de Roland* y *Le couronnement de Louis* aparezcan sarracenos gigantes, con cabellos crecidos hasta el suelo (Chernuble de la *Chanson de Roland*), con cabezas enormes y espinas en la espalda (los soldados de Baligant en el mismo poema) o con piel más dura que el hierro.

En el caso de las épicas castellana y serbia, mucho más peso cobran los rasgos psicólogos de los invasores. Dada la función genérica del musulmán en dichas tradiciones, apuntaremos, a título de ejemplo, algunos rasgos morales negativos, entre los cuales analizaremos los más frecuentes, esto es: la cobardía, la crueldad y la avidez de riquezas.

La **cobardía** del contendiente musulmán viene puesta de relieve no sólo en el campo de batalla (donde sirve para subrayar el poder de los caballeros cristianos), sino en diversas situaciones de la vida cotidiana. Como leemos en el *Poema de Mio Cid*, los vecinos de Castejón dejan abiertas las puertas de la ciudad por miedo del Campeador (“/.../ cuando vieron la rebata / ovieron miedo e fue desemparada”, 467-9). Varios poemas serbios describen escenas altamente cómicas de pavor o de huida de los turcos al ver a Marko, por supuesto exageradas. El héroe serbio inspira temor no solo a los agás y jenizaros, sino también a personalidades distinguidas, como son el juez o el mismísimo sultán, según leemos en el poema “Marko Kraljević reconoce el sable de su padre”:

“Marko se enfureció tanto,
que se sentó calzado en el tapiz,
Mirando al emperador de través,
Con ojos llenos de lágrimas de sangre.
Cuando el emperador vió a Marko
Y su pesada porra,
Retrocedió un paso, luego otro,
Hasta que llegaron al muro.¹⁰”

En otro poema, titulado “Marko Kraljević y Musa Kesedžija”, el protagonista se mofa abiertamente del sultán. Cuando, al arrojar a sus pies la cabeza del rebelde Musa (según era costumbre en el Imperio otomán), el soberano se sobresalta, Marko le dice irónicamente:

“¡No tengas miedo, noble rey!

10 “Koliko se ražljutio Marko,
u čizmama sjede na serdžadu,
pa pogleda cara poprijeko,
Krvave mu suze iz očiju.
Kad je care sagledao Marka
i pred njime tešku topuzinu,
Car s' odmiče, a Marko primiče,
dok dočera cara do duvara.” Vojislav Đurić, *Antologija narodnih junačkih pesama*. Beograd, SKZ, 1983, p. 293.

¿Cómo le acogerías vivo
Si su cabeza muerta te da miedo?¹¹”

La **crueledad** es otro rasgo que se adjudica al musulmán épico. Ausente del *Poema de Mio Cid* (exceptuando la violencia de los combates, elemento tipológico), se ve muy acentuado en el cantar sobre el conde castellano, donde viene a ser la consecuencia de las típicas exageraciones de la propaganda anti-musulmana en Occidente. El clérigo de Arlanza, obviamente, hizo suyos dichos modelos como si en su patria no hubiera existido, siglos atrás, la tradición de vida común con gente de religión y cultura diferentes. En el fragmento en que se cuentan las atrocidades de los moros durante la invasión de España, leemos lo siguiente:

“prendian a los cristianos, mandavan los cozer,

.....
por tal que les podiessen mayor miedo meter.

Tenian [a] otros presos, dexavan los foyr,
por que vayan las penas a los otros sofrir;
avyan por do yvan las nuevas a dezir,

.....
Dezian e afyrmavan que los vyeran cozer,
cozian e asaban los omnes por comer.” (91-93)

Además, “en las yglesias fazian establias”, “en los altares muchas fieras follias”, “rrobavan los tesoros de las sacristanias”.

En la tradición serbia abundan alusiones a las crueldades del enemigo, es decir a operaciones de pillage, destrucción o aniquilación de posesiones y pueblos enteros. He aquí como se narra el ataque del turco Vlah-Alí en el poema “Banović Strahinja”:

“/.../ se fue por el otro camino, el siniestro,
atacando nuestra Bañska,
asolando, hijo, tu Bañska,
incendiándola con fuego vivo,
revolviendo cada piedra,
ahuyentando tus criados fieles,
maltratando a tu vieja madre,
pisándola con su caballo,
emprisionando a tu fiel esposa,
y llevándosela al campo de Kosovo /.../”¹²”

11 “Ne boj mi se, care gospodine,
Kako bi ga živa dočekao,
Kad od mrtve glave poigravaš?” *Idem*, p. 328.

12 “okrenuo drumom lijevijem,
te na našu Banjsku udario,
te ti, Banjsku, sine, ojadio:
i živijem ognjem popalio,
i najdonji kamen rasturio,
vjerne tvoje sluge razagnao,
staru majku tvoju ojadio,
sa konjem joj kosti izlomio,
vjernu tvoju ljubuzarobio,

En muchos ejemplos, los años de la dominación turca se califican de “últimos tiempos” (“pošljednje vreme”).

Otro rasgo negativo en el que los autores insisten es la **avidez de riquezas** del “otro”. En la poesía serbia existe el tópico del sable del héroe cristiano, anhelado por su rival (“Marko reconoce el sable de su padre”).

En la literatura española es omnipresente el motivo del botín que los moros se apresuran a recoger, según dejan entender varias escenas del *Poema de Mio Cid*:

“Los grandes e los chicos fuera salto da[va]n,
al sabor del prender de lo al non pienssan nada;
abiertas dexan las puertas que ninguno non las guarda.” (591-3)

Completan este retrato negativo otros rasgos de los invasores que merecen ser estudiados: los poetas los describen como taimados, mentirosos y traicioneros (“Marko Kraljević y Alil-aga”, “Marko Kraljević y Mina de Kostur”), envidiosos (“Marko pije uz ramazan vino”, “Lov Markov s Turcima”) y mudables¹³.

No cabe duda que el autor del *Poema de Mio Cid* se mofa de los moros en algunas situaciones. No obstante, en su opinión no son cualidades distintivas de sus adversarios musulmanes: como podemos ver, presenta como irreflexivos y ávidos a Raquel y Vidas, así como a los condes de Carrión, criaturas ruines, casi caricaturas.

III Lo que nos importa destacar es, como subraya López Estrada, que “En el *Poema del Cid* encontramos una gran variedad de relaciones entre el Cid y los moros; éstos no se limitan a ser los contrarios, considerados de una manera uniforme”¹⁴. Efectivamente, los protagonistas de las gestas castellanas se veían obligados de colaborar política y militarmente con los moros, según testimonian varios fragmentos de los cantares elegidos. En el *Poema del Cid* el autor narra como el conde de Barcelona está juntando un ejército contra el Campeador, diciendo que

“/.../ entre moros e cristianos gentes se le allegan grandes.” /968/

En el *Fernán González*, Bernardo del Carpio busca ayuda militar precisamente en los reinos moros:

“Fueron a Çaragoça a los pueblos paganos,
beso Bernald del Carpio al rey Marsil las manos,
que dies la delantera a los pueblos castellanos.” /141/

Aquí la poesía viene a ser reflejo de la realidad histórica, sobre todo a partir del siglo XI, momento de la desintegración del Califato en un gran número de estados diminutos que no podían sobrevivir solos.

Algunos moros del *Poema de Mio Cid* son presentados como agradecidos y fieles. Los de Castejón le dan la bendición al Cid a su salida de la ciudad (541), y he aquí como se despiden de él los de Alcocer:

“Quando mio Çid el castiello quiso quitar

odveo je u polje Kosovo /.../” *Idem*, p. 238.

13 Valdría la pena investigar el motivo de dar doncellas a los moros (llamado *tributo de las cien doncellas*), que se menciona en el *Poema de Fernán González* (estrofa 104) y existe asimismo en los poemas serbios, aunque vinculado a la figura del árabe.

14 F. López Estrada, *Panorama crítico sobre el Poema del Cid*. Madrid, Castalia, 1982, p. 166.

moros e moras tomaron se a quexar:
¿Vaste, mio Çid? ¡Nuestras oraçiones vayante delante!
Nos pagados finca[m]jos señor, de la tu part’.
Quando quito a Alcoçer mio Çid el de Bivar,
moros e moras compeçaron de lorar.” /851-6/

El Cid trata a los moros de manera civilizada, humana, a veces incluso generosa. El hecho es, por citar una vez más a López Estrada, “que el poeta no entiende que los contrarios del héroe en el campo de la religión sean unos enemigos concebidos en bloque, sin matices, sino que, lo mismo que era la experiencia de las gentes de España, había que establecer tratos que fuesen beneficiosos para todos”¹⁵.

La figura de Abengalbón merece una atención particular. Colin Smith opina que es “quizá el primero de los moros idealizados que tanto abundan en la literatura”¹⁶. La amistad que une el Cid a este aliado y *amigo de paz* supone una ayuda mutua en la guerra (versos 1524-5), pero también, y mucho más importante, una fraternidad en la esfera íntima, familiar. Como se ha visto ya, cada vez que el moro aparece en el cantar, “está relacionado con el bienestar de la familia de Rodrigo: protege a Jimena y a sus hijas en su viaje de Medina a Valencia, atiende a los infantes de Carrión y a sus mujeres a su retorno a Castilla y, finalmente, acompaña a las mujeres a Valencia tras haber sufrido la afrenta del Robledo de Corpes”¹⁷. Abengalbón es amigo sincero del Campeador: merecedor de su confianza, noble de corazón, generoso, inteligente, como dice el poeta – “amigo sin falla” (1528) que “mucho era buen barragan” (2671). Al enterarse que los infantes de Carrión anhelan sus riquezas y tienen intención de asesinarle, les perdona tratándose de los yernos del Cid, pronunciando unas palabras sabias y bien medidas, y dándoles una lección de conducta moral (2675-85).

En los poemas serbios se describen amistades íntimas, casi fraternales, entre cristianos y turcos. Se trata de una relación bastante corriente en la tradición serbia, denominada *pobratimstvo* (de la palabra *brat* – hermano). Supera las diferencias de nacionalidad, religión o posición social y, una vez acordada, es eterna e inquebrantable. En el poema “Marko Kraljević y Mina de Kostur” se menciona una relación de este tipo entre el protagonista cristiano y el turco Alí-agá. Pero el mejor ejemplo de amistad entre rivales en toda la poesía popular se aprecia en el poema sobre Banović Strahinja y el viejo derviche. El poema canta sobre la soledad del protagonista y la incompreensión entre gente del mismo origen y de la misma religión, incluso de una misma familia. Ban está sólo y abandonado, y será precisamente el derviche quien le dará apoyo. Al igual que Strahinja, el viejo turco está tomando vino en solitario en su tienda en la orilla del río y al poeta le importa subrayar esta similitud anímica de los dos. El turco reconoce al héroe serbio y se declara su deudor por haberle éste, hace tiempo, liberado de prisión:

“Escúchame bien, joven Strahin Ban!
Mi palabra es segura y duradera,
Incluso si ensillaras tu caballo blanco,

15 *Idem*, p. 129.

16 *Poema de Mio Cid*. Edición de Colin Smith. Madrid, Cátedra, 2003, p. 359.

17 María Eugenia Lacarra, *El Poema de Mio Cid, realidad histórica e ideología*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, p. 197.

Incluso si sacaras tu sable,
Incluso si aniquilaras la mitad del ejército imperial,
No te sería infiel,
Ni te denunciaría a los turcos.¹⁸”

El derviche repite su promesa varias veces, preocupándose paternalmente por la vida del príncipe cristiano. Como destaca el historiador de la literatura Jovan Deretić, “el encuentro de Strahin-ban y del viejo derviche en Kosovo /.../ es el más poético de toda la poesía popular”, y demuestra que “para los sentimientos sinceros y los valores humanos no existen fronteras entre los pueblos y las religiones”¹⁹.

En el mismo poema se observa otra cualidad humana del enemigo turco. Vlah-Alí, raptor de la esposa de Strahinja, pierde la vida por compadecer con la joven: invencible e impetuoso en el duelo, de repente se vuelve débil al ver el perro de Strahinja abalanzarse sobre la mujer. Es precisamente en este momento que Strahinja le da el golpe mortal²⁰.

Es asimismo interesante la relación que une Marko Kraljević al sultán turco. En los poemas, como en la historia, Marko es vasallo turco. Por consiguiente, se ve obligado de luchar por cuenta del Imperio otomán, pero también de prestar ayuda al soberano cuando la necesite, liberándole de rebeldes como eran, por ejemplo, Musa Kesedžija o el árabe. Incluso libera a la hija del sultán de un matrimonio indeseado (“Marko Kraljević y el árabe”). El emperador le recompensa ricamente por sus servicios, momento en el que el poeta insiste bastante, describiendo la cantidad exuberante de ducados que cada vez recibe Marko de manos del sultán. La relación Marko-sultán parece bastante afectuosa. El héroe llama al emperador “padrastró”, y éste a aquél “ahijado” e incluso “hijo”. Le apoya aconsejándole y protegiéndole (Marko Kraljević y el árabe”, “Marko en caza con los turcos”), consolándole (“Marko Kraljević y Mina de Kostur”), e incluso curando sus heridas:

“Pobre ahijado mío, Kraljević Marko!
¿Son tus heridas mortales?
¿Sobrevivirás, hijo,
O que te busque bálsamo y cirujano?²¹”

La figura del sultán es positiva únicamente en el contexto de su amistad con Marko. Aunque, eso sí, puede ocurrir que el sultán condene a Marko a prisión, como en

18 “Čuješ li me, deli-Strahin Bane!
Tvrda mi je vjera od kamena:
da ćeš sade đoga naljutiti,
da ćeš sade sablju povaditi,
da ćeš satr’ pola caru vojske,
nevjere ti učiniti neću,

Ni Turcima prokazati tebe.” Vojislav Đurić, *op.cit.*, p. 247.

19 “susret između Strahin-bana i stariša Derviša na Kosovu /.../ najbolji susret u našoj narodnoj poeziji”; “da istinska ljudska osećanja i prave ljudske vrednosti ne poznaju granice koje postoje među narodima i verama”. Jovan Deretić, *Ogledi iz narodnog pesništva*. Beograd, Slovo ljubve, 1978, p. 80.

20 “Y al turco se le van los ojos/cuánto lo sentía, /viendo lo que le hacían” (“A Turčinu oči ispadoše,/koliko mu nešto žao bješe,/te on gleda što se čini s njome”). Vojislav Đurić, *op.cit.*, p. 253.

21 “Moj posinko, Kraljeviću Marko,
jesu li ti rane od samrti?
Možeš li mi, sinko, preboljeti,
Da ti tražim melem i ećime?” “Marko Kraljević i Mina od Kostura”. *Idem*, p. 302.

el poema “Marko Kraljević y Musa Kesedžija”. Marko, de su lado, mata sin perdón a los soldados del sultán y enfada a éste muchas veces. Según la interpretación de Nikola Banašević, los poetas “subrayaban con mucho gusto el atrevimiento y la insolencia de Marko para con el sultán, así como su arrogancia con los turcos”, con el fin de adecuar estos motivos poéticos “con la dignidad nacional”²². La imagen del sultán temblando ante Marko simboliza la proyección del deseo popular de que el poderoso imperio otomano se rinda ante el héroe serbio.

Finalizando este intento de aproximación de dos tradiciones épicas, cuyas numerosas similitudes, a nuestro parecer, todavía quedan por analizar, concluimos que lo estudiado indica dos cosas: primero, que el enemigo de religión musulmana es, por lo general y tipológicamente, concebido como personaje negativo, y, de ahí, poseedor de defectos y vicios que vimos (cobardía, crueldad, avaricia de riquezas, entre los más importantes). Sin embargo, parece obvio que el autor del *Poema del Cid*, igual que los anónimos poetas serbios, no percibían a los musulmanes únicamente como adversarios. En sus obras se describen lazos estrechos, incluso amistades, entre cristianos y musulmanes, lo que explica la existencia de figuras positivas, como Abengalbón, o el derviche y el sultán en el ciclo serbio del príncipe Marko. A nuestro parecer, esto se podría explicar quizá con el hecho que los poetas les consideraban, además de rivales militares y religiosos, como gente cercana y conocida con la que se ha compartido durante años el mismo espacio histórico y espiritual.

Claro, muy diferentes son las conclusiones formuladas al respecto del *Poema de Fernán González*. Esta obra difiere por su espíritu y su finalidad, así como por sus fuentes (además de la tradición oral, constan entre sus modelos la literatura religiosa y, especialmente, la Biblia). Se creó en una época más tardía en la que el dominio árabe de la península estaba a punto de desaparecer y en la que la separación entre culturas aumentó notablemente. Todo esto condiciona un tratamiento más intolerante e intransigente en la aproximación a la figura del “otro”, que se traduce por una imagen considerablemente más simplificada. En este sentido el citado poema se aproxima a las gestas francesas, en la que los sarracenos siempre han sido representados como enemigos ficcionales e inventados, y, por lo tanto, exagerados, y, a fin de cuentas, desconocidos²³.

22 “Rado su isticali Markovo jogunstvo, njegovu drskost prema sultanu, samovolju koju je ispoljavao nad Turcima”. Nikola Banašević, *Ciklus Marka Kraljevića i odjeci francusko-talijanske viteške književnosti*. Skoplje, 1935, p. 38.

23 Damos por supuesto que el retrato del musulmán-invasor, en el corpus elegido, contiene más facetas susceptibles de ser investigadas (su técnica y práctica guerreras, su tópica numerosidad frente a los cristianos, “Mil a y pora vno” /*Poema de Fernán González*, estr.482/, su valentía y habilidad en el campo de batalla y en los combates singulares; su indumentaria; el tema de las creencias y prácticas religiosas musulmanas, etc.).

LAS CARANTOÑAS DE ACEHÚCHE Y LOS KÚKERI BÚLGAROS: ORIGEN, SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

Diliana Ivanova Kovátheva

Universidad de Granada
diliana_93@yahoo.es

Resumen

Las Carantoñas y los Kúkeri son dos fiestas populares con profundas raíces que se hunden en la historia de sus respectivos pueblos, el español y el búlgaro. Ambas poseen puntos comunes y quizás nos atreveríamos a pensar que hasta un mismo origen. En ambos casos los personajes principales de la celebración se presentan en forma de seres ancestrales cubiertos de pieles de animales y adornados con colmillos y otros atuendos, que les dan apariencia de fieras. En el caso de las Carantoñas de Acehúche – Cáceres – se trata de una fiesta que es, en la actualidad, un verdadero sincretismo entre lo cristiano y lo pagano; sin embargo, en el caso búlgaro, la fiesta de los Kúkeri conserva íntegramente su origen pagano. Ambas son fiestas que se celebran al final del invierno e inicio de la primavera y su propósito se orienta a ahuyentar los malos espíritus y recibir con deseo de abundancia y generosidad la llegada de la Primavera.

Para nuestra investigación, en el caso de la fiesta de las Carantoñas, tomaremos como punto de partida las interpretaciones del investigador Salvador Calvo Muñoz, quien afirma que el origen de esta fiesta se basa en un rito prerromano. El caso de la fiesta de los Kúkeri, que en la actualidad se sigue celebrando en Bulgaria, los investigadores son unánimes y afirman, que los juegos y bailes que acompañan esta fiesta datan del siglo VI a.C. y que está dedicada al culto del dios Dionisos que se extendió desde el norte tracio a toda Grecia.

El folclore, la evocación de la íntima expresión de la gente de un grupo o pueblo impregnada de su aparentemente primitiva concepción del mundo y enmarcada en una realidad histórico-social concreta que define su orientación temática, ha acompañado al

ser humano desde los inicios de su existencia. Bulgaria y España, dos países que abrazan el continente europeo desde el sureste y el suroeste, respectivamente, son herederos ambos de culturas milenarias de repercusión universal en cuya realidad social aún hoy resuena, en algunas de sus celebraciones, el eco mitológico de raíces antiquísimas. Este es el caso de las Carantoñas del pueblo español de Acehúche – Cáceres – y de los Kúkeri búlgaros cuya común ideografía está presente en diferentes lugares de ambos países, siendo, en el caso búlgaro, significativas las del centro y el sureste, y en el caso español, las del norte de la Península. Muy a menudo en la base de estas creaciones se encuentra la fascinante imagen de un mito que seduce la imaginación y educa las conductas humanas.

El presente trabajo tratará de estudiar dos celebraciones folclóricas que pertenecen al ciclo de invierno y que por su carácter relacionado con lo persistente del ciclo de la vida hunden sus raíces en los más primitivos mitos cosmogónicos. La mayor parte de los estudios relacionados con el tema afirman que tanto los Kúkeri como las Carantoñas son posibles continuadoras del antiquísimo rito pagano en honor a la divinidad frigia Sabacios y la tracia Zagreus, el “*dos veces nacido*”, al ser hijo de Zeus, el más poderoso de los dioses y amante incorregible, y Deméter, diosa de la abundancia, y posteriormente resurgir como fruto “extraconyugal” del mismo Zeus y la bella princesa de Tebas, Sémele, cuyo nombre relacionan los estudiosos con el tracio-frigio de Zemelo – Земля (Tierra). Según la *metempsychosis*¹ la divinidad Dionisos Zagreus se manifiesta de la siguiente forma: con el nombre Zagreus, antes de ser descuartizado y devorado por los Titanes, y Dionisos, que es Zagreus engendrado de nuevo por Zeus tras ingerir su corazón. Precisamente a Dionisos Zagreus, convertido en uno de los más importantes y populares del panteón olímpico griego, ante todo como dios del vino y el frenesí, se le atribuye además la innovación de uncir los bueyes para tirar del arado, y en algunos lugares se le prestaba culto como sanador, e incluso como adivino. Se afirma que los ritos en su honor son originarios de Tracia, extenso territorio que ocupaba la parte oriental del los Balcanes, que hoy coincide en su mayor extensión con Bulgaria, con la zona nororiental de Grecia y con la parte europea de Turquía, y desde allí se extendieron por toda la Hélade (Ελλάς). Hemos de advertir aquí que la noción de Tracia² y de su cultura han vivido siempre entre la realidad y la leyenda tras una neblina veladora de misterios e incógnitas. De esta civilización, cuyo esplendor se sitúa a mediados del primer milenio a.C., sabemos que era de origen indoeuropeo y que no constituía un pueblo homogéneo sino un conjunto de tribus guerreras organizadas en pequeños reinos independientes. Los tracios vivían al margen de las civilizaciones griega y romana, usualmente mezclándose pero también enfrentándose a las culturas más avanzadas, hasta que fueron absorbidos por el Imperio Romano en el año 46 de la era cristiana. De su lengua existen unas pocas muestras, aún no descifradas, y del pueblo sabemos por Heródoto, el eminente historiador griego del siglo V a.C., que era:

“(…) *el mayor entre todos los hombres, descontando, naturalmente, el de los indios. Si lo rigiera una sola persona o bien pensarán todos de la misma manera, en mi opinión*

1 Término filosófico griego referido a la reencarnación después de la muerte.

2 La civilización tracia apareció durante la época del bronce reciente, y el primer periodo de su desarrollo fue el llamado de los reyes legendarios (1600-1200 a.C.) asentándose sobre las desaparecidas culturas Hamangia (6000-5000 a.C.), la cultura de Boian (finales del 4000 – primera mitad del 3000 a.C.) y la eneolítica Gumelnita (5000-2000 a.C.).

sería irreducible y, con mucho, el más potente. Pero es impensable que eso ocurra. Y son débiles por este motivo. Tienen muchos nombres, que dependen de cada una de las tribus” (...) “De los dioses veneran sólo a Ares, Dioniso y Arthemisa. Aparte sus reyes veneran a Hermes más que a cualquier otro dios, hacen sus juramentos sólo en su nombre y relacionan su origen con él.”³

Precisamente esta división entre los tracios en numerosas tribus, cerca de treinta, a la que se refiere Heródoto, fue la que finalmente hizo que esta poderosa nación se disolviese entre las etnias invasoras de sus territorios. Después del asesinato del último rey tracio, descendiente de Teres I, Roma convirtió a Tracia en una de sus provincias estratégicas nororientales del Imperio junto a las del Ródope, Escitia y Mesia Segunda, por su situación entre el frente del Danubio y Constantinopla. En los siglos VI-VII d.C. algunos territorios tracios fueron invadidos por los búlgaros y su integridad desapareció definitivamente siendo sus tierras repartidas entre varios estados balcánicos. Los tracios desaparecieron como nación pero han dejado tras de sí algunas muestras bellísimas de sus costumbres que han perdurado, como veremos, hasta hoy, así como restos materiales, sobre todo las piezas de orfebrería de oro, que muestran el exquisito arte de aquel pueblo y el lujo con que vivían sus jefes. Actualmente, de los países que ocupan el antiguo territorio de los tracios, es Bulgaria el que ofrece a la ciencia un mayor número de hallazgos que recuerdan y muestran al mundo la magnificencia de sus antepasados.

Pero, retomando nuestro tema, centrémonos en las distintas manifestaciones del rito en honor a la enigmática figura de aquel dios de carácter telúrico-mistérico, llamado en sus orígenes Sabacio o Zagreo, y descrito como un joven efebo de tentadora apariencia. Aunque el propósito de nuestro trabajo no es el de buscar el origen del culto a esta divinidad nos interesa el lugar aproximado de sus primeras manifestaciones para demostrar que es la zona de los Balcanes donde encuentra su cuna y sus más primitivas expresiones.

Existen restos arqueológicos, sobre todo los encontrados cerca de la ciudad búlgara de Asénovgrad, en Belintash (Белинташ), que demuestran la existencia de un santuario tracio con oráculo de los besos o *bessi* (βήσσοι), familia sacerdotal de los tracios satras (de albanés satır – espada), quienes ya entre los siglos XIII-XII a.C. honraban a Zagreo como dios del sol, la fuerza curativa y el campo.



*La imagen de Zagreo sobre una tabla ritual de plata encontrada en Belintash, unas rocas sagradas del Ródope, en Bulgaria, donde el dios era venerado por los tracios *bessi*.*

3 Heródoto, *Historia*, Libro V, El logos tracio, Ed. Gredos, Madrid 2001.

Otro reciente e interesante hallazgo es el complejo arqueológico cuya construcción arquitectónica parece haberse iniciado hacia finales de la época del bronce, con la civilización creto-micénica (ss XVIII-XII a.C.), Perpericón – fortaleza-santuario estudiado en la última década por el Prof. Nikolay Ovcharov y Daniela Kodzhmánova, que se encuentra al este del macizo montañoso del Ródope, a orillas del río Arda. Se sostiene que el lugar, el más grande de estas características en la Península Balcánica, de unos 12 km², fue lugar de culto en honor a Dionisos. El gran historiador, traciólogo y filólogo búlgaro Aleksandăr N. Fol defiende que Perpericón ha tenido la función de santuario pagano desde el II milenio a.C., durante el período helenístico y romano, hasta el inicio de la época bizantina (s.V-VI) tras la invasión de los godos que incendian y destruyen el lugar (años 375-378). El gran Heródoto de Helicarnaso nos informa sobre su existencia cuando describe, en su *Historia*, la campaña de Jerjes frente a los helenos en el año 480 a.C. haciendo referencia a un lugar conocido y perteneciente a los tracios del que dice:

“VII, 111. *No ha llegado a nuestra noticia que hayan sido hasta aquí los Satras vasallos de ningún señor; habiendo sido los únicos Tracios que hasta mis días han conservado siempre su libertad. El motivo ha sido, parte por habitar unos altos montes llenos de todo género de arboleda y maleza y coronados de nieve, parte por ser sumamente guerreros. Tienen un oráculo de Dionisos situado en altísimas montañas; los Besos son entre los Satras los encargados del santuario, y la Promantida o sacerdotisa es la que responde, como en Delfos, a las consultas y no con más ambigüedad.*”⁴

Los numerosos restos arqueológicos encontrados en este megalítico santuario, ciudad sagrada y fortaleza a la vez, hacen creer en la hipótesis de que se trate nada menos que del tan buscado desde hace siglos oráculo de Dioniso. En este lugar se dieron dos importantes predicciones: en el año 334 a.C. Alejandro Magno acude al oráculo antes de iniciar su campaña de Asia y éste le revela que será dueño del mundo. Otra valiosa información de este sagrado lugar para los tracios proviene del libro segundo de la obra “*De vita XII Caesarum*”⁵ del historiador romano Gaius Suetonius Tranquillus (s.I) que describe así el oráculo, que le reveló al padre del primer emperador romano (año 60-59 a.C.), Octavio Augusto, mediante el sacrificio y la interpretación de la altura de las llamas, que su hijo sería emperador romano y soberano del mundo:

“*El día en que nació, deliberábase en el Senado acerca de la conjuración de Catilina, y habiendo llegado tarde Octavio a causa del parto de su esposa, es cosa sabida que Nigidio, enterado de la causa de aquel retraso y de la hora del parto, declaró que había nacido un dueño del Universo. Más adelante, llevando Octavio un ejército por la parte más retirada de la Tracia, hizo alto en un bosque consagrado a Baco; allí consultó al dios acerca de los destinos de su hijo, con todas las ceremonias particulares de los bárbaros, prediciéndole los sacerdotes las mismas cosas, ya que, después de las libaciones de vino hechas sobre el altar del dios, elevose la llama hasta la parte superior del templo y desde allí hasta el*

4 Heródoto, *Los nueve libros de la historia*, Libro VII, Ediciones: elaleph.com, 2000, p. 90-91.

5 Caius Svetonii Tranquilli, *De vita XII Caesarum*, XCIV.(5), Loeb Classical Library, London-Cambridge, Mass. 1913.

cielo, prodigio que sólo había ocurrido hasta entonces para Alejandro Magno cuando sacrificó sobre los mismos altares. Desde la siguiente noche le pareció a Octavio ver a su hijo más grande de lo que son los mortales, armado con el rayo y el cetro, revestido con las insignias de Júpiter Óptimo Máximo, coronado de rayos, y sentado entre laureles en un carro tirado por doce caballos de deslumbrante blancura. En las memorias de C. Druso se lee que habiendo la nodriza de Augusto colocado al niño una noche en su cuna, en una habitación del piso bajo, no le encontró a la mañana siguiente; y que después de haberle estado buscando un largo rato, terminó por hallarle en lo más alto de una torre, y con la cara vuelta hacia el sol saliente.⁶

Mucho después, hacia finales ya del siglo XIX, el renombrado historiador checo Konstantín Jireček en su viaje por Bulgaria también repara en el lugar a la orilla derecha del río Perperék dere, al que cita con el nombre utilizado por los historiadores de la antigüedad Hiperakion⁷ o Hiperpericon, proveniente del vocablo “hiperperos” que significa *hiperardiente, hiperíneo*, muy posiblemente en asociación con los ritos dionisiacos que se llevaron a cabo en el lugar durante siglos.

En Grecia, aparece por vez primera el nombre de esta compleja, contradictoria, polifacética y sincrética divinidad en las tablillas micénicas⁸ en silabario «lineal B» encontradas en Pilos con la forma Di-Wo-Ni-So-Jo, al que identificaban con Dionisos y calificaban de extranjero. En Atenas se celebraban anualmente las Grandes Panateneas, la Tesmoforias y las Dionisias. Esta última constaba de tres celebraciones: las Dionisias agrarias, las Leneas y las Grandes Dionisias, que se encuentran en el origen del teatro. La belleza y el salvajismo del rito dionisiaco ha llegado a nuestros días de la mano de Eurípides⁹ quien en una de sus tragedias postreras, *Las Bacantes*, del año 407 a.C., enumera los diversos epítetos con que llamaban al dios, tales como Bromio, Barbato, Cadmeo, Ditirambo, Eleuterio, Faleno, Lysios, Liknites, Melpómeno, Musageta, Naxio, Sotero, Yaco, Sabacio, Dionisos y Baco, siendo los tres últimos los más extendidos. El genio de la tragedia griega hace ver con esta obra la fuerza con que los ritos báquicos arrastraban a la sociedad griega, sobre todo la parte femenina, herederas de las ménades, y el infructuoso y trágico intento del escandalizado Penteo, defensor de la moralidad tradicional, de abolir los ritos en honor a Baco. Pero sea como y donde fuere el origen de Dionisos la referencia griega de este dios se manifiesta como un sincretismo entre una deidad griega y un dios poderoso venerado en las tierras de Tracia o Frigia identificado con Sabacio o Zagreo. En todo caso el mito y el culto místéricos de esta divinidad de profundas raíces, que se pierden en el subsuelo telúrico, por su condición del dios de la

6 Traducción en español digitalizada en: http://www.librodot.com/searchresult_author.php?authorName=S.

7 Иречек, К., *Пътванията по България*, Изд. Наука и изкуство, София 1974.

8 Las tablillas micénicas fueron encontradas en el año 1939 en la ciudad de Pilos, al sudeste del Peloponeso, cuya escritura, en «lineal B», sistema silábico con escritura horizontal de izquierda a derecha identificada con el griego arcaico, fue descifrada en 1953 por M. Ventris y J. Chadwick. La tablilla citada en nuestro estudio data del 1200 a.C. Más información en: Ventris, M., Chadwick, J., Documents in Mycenaean Greek, Second ed., Document #172 (from Pylos), Cambridge 1973, p. 463; Chadwick, J., *El enigma micénico: el desciframiento de la escritura lineal B*, Taurus, Barcelona 1987.

9 Eurípides, *Tragedias*, Vol. III: Elena-Fenicias-Orestes-Ifigenia en Aulide-Vacantes-Reso. Introducción, traducción y notas C. García Gual y Luis Alberto de Cuenca, Ed. Gredos: Biblioteca Clásica, Madrid 1979, p. 323-409.

vegetación y el labrado de la tierra, le revelan como un dios fundamentalmente vital de la naturaleza que se manifiesta mediante las más variadas formas. Dionisos representa la vida cíclica que se da en la naturaleza, la primavera, la vid, la cosecha, el vino, el sacrificio, etc. Representaba un marco natural con el que el ser humano estaba en constante interacción, en el que veía al dios de la salvación quien le libera de los límites terrenales de la vida humana trasladándolos a la perpetuidad de una órbita cíclica, de creación y destrucción. Hubo épocas en que el culto dionisiaco, materializado en sus orgías, encontró ciertas resistencias entre los helenos, al ser radicalmente contrario a la medida y el equilibrio de su moral, pero en el siglo VI a.C. los principales gobernantes de la Hélade decidieron aprobar el culto a este dios y fundaron fiestas oficiales en su honor, ahora incluyendo cultos alternativos para ganarse la adhesión del *demos*. La consumación del proceso llega con el tirano Pisístrato (607-527 a.C.), hijo de Hipócrates, que fomentó el culto a Dionisos y los Misterios de Eleusis convirtiéndolos en una institución ateniense:

“A partir de Pisístrato se celebraban en Atenas cuatro fiestas en honor a Dioniso (...) En febrero-marzo, aproximadamente, se celebraban las Antesterias. Tucídides (II, 15,4) estimaba que las Antesterias eran las fiestas más antiguas de Dioniso. Eran además las más importantes. El primer día se llamaba pithoigia, apertura de las tinajas (pithoi) en que se conservaba el vino de la última cosecha... El segundo día (Choes, cuencos) se celebraba un concurso de bebedores, que se presentaban provistos de un cuenco que se llenaba de vino; a la señal convenida tenían que beberlo lo más rápidamente posible... La euforia y la embriaguez anticipan en cierto modo una vida en el más allá que en nada se parece al triste mundo homérico de las sombras.¹⁰”

Las luchas sociales, que encontraron su apogeo en toda Grecia durante el siglo VI a.C., habían elevado políticamente a las clases populares y sus concepciones religiosas. Reflejo de esta situación fue la creciente influencia que llegó a tener el culto a Dionisos, que pasa así del campo a las ciudades, donde pronto encontró un lugar en las fiestas públicas y en las ceremonias religiosas. Así, Dionisos de protector de las clases campesinas y dios popular sobre todo entre los agricultores, se integró en la aristocracia de los dioses olímpicos convirtiéndose en uno de los más venerados dioses griegos. A partir de este momento comenzaron a celebrarse anualmente en Atenas las fiestas en honor al dios, de las que destacan por su importancia y antigüedad, según Tucídides, las Antesterias, celebradas entre el 11 y el 13 del mes Antesterion, que correspondería con finales de febrero y principios de marzo. Se prolongaban durante tres días en los que la representación de obras teatrales era una de las partes principales, además de la ingesta de vino, siendo obligatoria la asistencia de todos los ciudadanos. Este acontecimiento se iniciaba con la exhibición del actor principal, portador de la máscara y los atuendos de Dionisos, sentado en un trono instalado en un carruaje en forma de barco, reminiscencia de la mítica llegada del dios desde los fondos marinos. El carro era arrastrado por actores vestidos de sátiros que corrían de un lado a otro para ahuyentar las Kères o espíritus alados vengativos procedentes del mundo subterráneo que auguran muerte y fatalidad. Estas celebraciones se encuentran, junto con las Saturnalias, en la base del carnaval que

10 Mircea E., *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, Ed. Cristiandad, Vol. I, Madrid 1978, p. 377.

ha llegado hasta nuestros días; su propio nombre provendría del *carrus navalis* sobre el que llegaba Dionisos induciendo al desenfreno, la mascarada y la risa con el propósito de alejar los espíritus malignos, además de la permisividad sexual que derivaba de los antiguos ritos relacionados con la fecundidad de la tierra.

Durante el periodo helenístico y más concretamente durante el siglo I a.C., cuando algunas ciudades de la Grecia independiente como Atenas y Corinto conservaban su autonomía, éstas fueron sufriendo continuas crisis económicas, y es el momento en el que el rito alcanza su máxima expansión, fijándose su aparición anual durante la celebración de los llamados *Misterios eleusinos menores*. Estos misterios eran ritos dionisiacos de iniciación originarios de Eleusis, pequeña ciudad agrícola al noreste de Atenas, en honor a Deméter y su hija Perséfone, diosas de los poderes de la naturaleza, su transformación y emergencia cíclica. Los Misterios menores consistían en ritos de pasaje en los que el *mistagogo*, o maestro de los misterios, revelaba a los neófitos que Deméter había dado a luz a un Dionisos niño, y este nuevo fruto de su sagrado vientre simbólicamente restauraba la unidad entre la fuente, la diosa, la madre, y el fruto que, en definitiva, personificaban la unidad restablecida. El niño Dionisos que renacía dentro del drama iniciático eleusino cimentaba “*la doctrina misteriosa de la tragedia*”, en la que sobresalía el conocimiento básico de la unidad restablecida que posibilita que todo lo existente pueda renacer. Bien entrada la noche los devotos iniciaban sus bailes en honor de las diosas Deméter y Perséfone y del dios embriagador Dionisos hasta alcanzar el *ékstasis*¹¹, el *alienatio mentis* temporal. El culto de esta deidad extranjera para los griegos, discrepaba drásticamente con la veneración de los dioses autóctonos, pero a pesar de ello asimilaron este rito tracio haciéndolo suyo aunque nunca fue tan desenfrenado como lo eran las celebraciones tracio-frigias. Las fiestas en honor a Dionisos eran acompañadas de música, bailes de movimientos violentos y gritos que incitaban al delirio y el frenesí. De esta forma los fieles aspiraban a alcanzar la unión con el dios:

“...pugnaban por romper las ataduras de la estrecha prisión corporal de sus almas; estaban como embrujados y sentíanse sustraídos de su existencia vulgar y cotidiana y convertidos en espíritus que pasaban a engrosar el cortejo del dios.¹²”

En nuestros días gran parte de los carnavales de la actualidad se han despojado de algunos de los significados y propósitos primitivos de esta celebración a favor del baile frenético y la escenificación teatral, pero es patente en ellos la alegría por la llegada de la primavera aunque haya desaparecido la necesidad de venerar a un dios para que éste se vea halagado por los humanos y decida gratificarlos con unas cosechas abundantes. Pero también encontramos ejemplos entre estas celebraciones, aunque menos, la presencia del antiquísimo rito pagano que ha sabido sobrevivir en muchos casos como un sincretismo entre lo religioso y lo pagano. Esta fusión entre lo pagano y lo cristiano, en nuestro caso, no es de extrañar porque existen muchos paralelismos entre la leyenda mitológica de Dionisos y la vida de Jesús: ambos son hijos de una mortal y un dios, ambos poseen la

11 Para los griegos el *ékstasis* significaba que el alma se liberaba por unos momentos del cuerpo, efecto logrado durante la celebración de los ritos dionisiacos por la ingesta de la bebida sagrada *kýkeion* que además del vino contenía enteógenos o sustancias psicoactivas.

12 Rohde, E., *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1994, p. 148.

capacidad de conocer el mundo del más allá, los símbolos de su cuerpo y su sangre son ingerido por sus devotos; el vino, en ambos, desempeña una función simbólica durante el rito de su veneración.

Centrémonos ahora en la celebración de las dos fiestas antes citadas, los Kúkeri y las Carantoñas, cuyas celebraciones tienen lugar cada año en sus respectivos países, Bulgaria y España. No es de extrañar que un eco de la fiesta dionisiaca siga perviviendo hoy en Bulgaria, teniendo en cuenta, como habíamos dicho, que éste fue el lugar aproximado de su origen. La fiesta llamada Кукеровден (Kukerovden, o día de los kúkeri) se celebra siempre un lunes, siete semanas antes de la Resurrección ortodoxa, es decir hacia finales de febrero, y todos sus integrantes suelen ser muchachos casamenteros. Los personajes principales, los kúkeri, son siempre hombres vestidos con pieles de cabra, oveja o ciervo con el pelo hacia fuera, que tapan sus rostros con máscaras también de piel o cartón, hechas por ellos mismos, o simplemente pintan de negro sus caras siendo las máscaras más antiguas las que se asemejan a un macho cabrío, carnero o toro. En algunas ocasiones las máscaras tienen dos caras, una de expresión bondadosa y la otra malvada, y representan un animal fantástico, híbrido que contiene diversos rasgos animales de oso, lobo, serpiente, cabra o pájaro. El grupo es encabezado por un kúker principal o abuelo (дядо) que con silbidos guía la procesión. Otros personajes que integran el paso son la abuela (баба или кукерица), la novia del kúker (кукерска булка), el rey, el oso, etc. El kúker principal es el líder del grupo elegido entre los muchachos casamenteros por sus extraordinarias habilidades y por sus conocimientos del rito. Él, mejor que ninguno de sus compañeros, conoce la escenificación del rito y el itinerario a seguir. Este personaje tiene una amada y está preparado para adquirir el nuevo estatus social, el de cabeza de familia. En general, el kúker, por medio de su espeluznante imagen, trata de ahuyentar a las kères, hijas aladas de la noche mandadas al mundo de los humanos por Hades, para ejecutar sus malvadas órdenes. Esta es hoy precisamente una de las funciones principales de los kúkeri, alejar a los espíritus desfavorables mediante un simbólico baile-lucha con ellos y propiciar así una cosecha abundante. La procesión de estos personajes se lleva a cabo sin que puedan hablar, a excepción del kúker principal que bendice y ordena a lo largo del trayecto en medio del sonar de los cencerros. Excepción hace también la novia que insulta a las solteras y las yermas, clara reminiscencia de los ritos en honor a las Diosas de la fertilidad agrícola, y hace lo mismo con aquellos que trataban de quitarles las máscaras a los kúkeri. El kúker actual porta además ciertos rasgos propios de los sátiros que, también adornados con pieles y máscaras con cuernos, eran los encargados de anunciar con golpes estruendosos sobre unas planchas de cobre la llegada del su dios, que da cuenta del patrón cíclico del nacimiento, madurez, muerte y renacimiento. De modo parecido, los kúkeri portan, colgados a la cintura, grandes cencerros que con su sonar ensordecen al paso de la comitiva y anuncian la invisible llegada del dios agrícola. Los kúkeri portan además unos palos teñidos de rojo, símbolos del falo, atributo iconográfico de Dionisos y elemento utilizado en la antigüedad en las ceremonias de iniciación de las sociedades secretas y en los ritos destinados a lograr la fertilidad agrícola. Sabemos que distintos tipos de sacerdotisas de numerosas regiones agrícolas, entre las que se encontraban las de los Misterios eleusinos, participaban, desde tiempos remotos, en ritos orgiásticos en cuya procesión exhibían bailes frenéticos con falos atados a la cadera mientras cantaban y

proferían obscenidades. Igualmente en la actualidad, los kúkeri recorren la calle céntrica de la localidad reuniéndose en los patios de las casas invocando salud y prosperidad. Los amos les obsequian con productos de la tierra y la granja, como vino, nueces, alubias, huevos, pan o, en algunos casos, dinero. Dentro de la casa sólo puede entrar la novia del kúker y además sola, sin que se la vea, para así hacer que perdure el orden en el hogar, aunque en realidad lo desordena todo. En agradecimiento por las ofrendas los kúkeri escenifican algún episodio cómico de la vida cotidiana y se retiran con bailes frenéticos acompañados sólo por el sonar de los cencerros. En su camino hacia la plaza céntrica divierten al público con burlas escenificadas con las que persiguen hacer reír sobre todo a las chicas casamenteras para que, según las creencias, la abundancia lo presida todo. En la plaza del pueblo se escenifica un episodio del cultivo de los campos llamado заораване (zaoravane) con el que los kúkeri ahuyentan a los espíritus malignos y pronostican prosperidad y abundancia al pueblo y a sus habitantes. En algunas regiones, donde la novia conduce a los kúkeri, ésta bendice el yugo de los kúkeri-bueyes que simbólicamente aran la tierra, de la siguiente forma:

“¡Escuchen grandes y pequeños! ¡Allá donde hayan bailado los kúkeri habrá salud y prosperidad! ¡Tantos hilos como tiene mi camisa deseo que sean vuestros doblones, como un enjambre de abejas que se multipliquen sus hijos, lo mismo que lo infinito de la arena del mar sea la abundancia! ¡Que la tierra se trague el mal y que reine el bien! ¡A quien no le guste la novia que se coma su co..., y quien no hace caso a los kúkeri que les coja de la po...!¹³”

La abuela o kúkeritza es representada por un joven casamentero vestido de mujer con harapos. Este personaje no lleva máscara pero su rostro está pintado de rojo o blanco. En brazos o atado a la espada lleva un bebé que puede ser de trapo o de madera, como se representaba en la antigüedad a Deméter con el niño Dionisos en brazos. En el sureste de Bulgaria el kúker principal o abuelo, junto con su esposa la kúkeritza, durante la procesión, y ante los ojos de los espectadores, escenifican un acto sexual, reminiscencia clara de la fertilidad en los cultos matriarcales. Después entra en escena el Rey que muere sobre el arado y renace sobre él tras las súplicas de la abuela. El Rey personifica el ciclo de la vida en todas sus manifestaciones. Como vemos, el rito pagano que sigue celebrándose actualmente en Bulgaria con la esperanza de prosperidad y beneficencia divinos, aún insertado en el calendario ortodoxo, conserva mucho de su origen ancestral. La simbología de la vestimenta y el adorno, la actuación y los objetos que portan los personajes nos remontan a épocas lejanas y sintetizan la relación del hombre con sus semejantes y con la naturaleza. Sabemos que esta tradición pagana era común a muchos pueblos del Mediterráneo, cuyos naturales se transformaban con pieles de animales salvajes y representaban con sus bailes y gestos ritos de apareamiento y celebraciones con la aspiración de que el ciclo de la vida presagiara de nuevo una primavera generosa y abundantes cosechas y ganado. En el este de la Península Balcánica, sobre todo en Viza y otros pueblos de la región tracia o la isla griega de Skyros se siguen celebrando mascaradas en la actualidad. Los personajes que las ejecutan son muy parecidos a los búlgaros. Los kúkeri son kalogeroi en Viza y gueros o viejo en Skyros, ambos con un

13 Nikov, N., *Las fiestas de los búlgaros con leyendas y tradiciones*, Sofia 2004, p. 26-27.

disfraz de macho cabrío y una careta, también de piel, con dos agujeros para los ojos. En la cintura portan grandes cencerros y el día de San Jorge uno de ellos porta un falo de madera. En estas celebraciones impregnadas por las mas que probables huellas de herencia dionisiaca se utilizan elementos simbólicos como la piel del macho cabrío, símbolo en todo el mundo mediterráneo de la capacidad viril de fecundación, la rama de olivo silvestre, también símbolo de la fecundidad y el pimiento que cuelga de las caretas, con significado parecido.



Kúker de Dragodánovo, Sliven (Bulgaria)



Carantoña de Acehúche, Cáceres (España)

En el caso de España esta celebración se encuentra asociada a alguna fiesta religiosa anterior a la Pascua, como la de San Sebastián, San Blas, etc. La fiesta, en total, si se desliga de lo católico, representa con fidelidad un encuentro entre hombres y mujeres en honor de alguna divinidad pagana que propiciara la fecundidad. Es sorprendente la cantidad de mascaradas que se celebran cada año en España que recuerdan el viejísimo rito tracio. Así en el Pirineo aragonés se celebra del 20 al 22 de febrero el Carnaval de Bielsa, considerado como el más antiguo de Aragón, en el que el personaje principal son las “trangas”, seres con aspecto diabólico mitad humanos mitad animales, símbolos de virilidad y fertilidad. Sobre sus cabezas llevan una cornamenta de buco y durante su paseo por las calles del pueblo hacen sonar los grandes cencerros que llevan atados a la cintura, y acompañándose de gestos obscenos. Otros carnavales de características parecidas son los celebrados en las ciudades navarras de Ituren y Zubieta con personajes denominados “yoaldunak”, “zampantzar” y “hartza”, que visten pieles de oveja y portan dos cencerros pequeños y dos más grandes llamados “joareak”; el carnaval de Alsasua, cuyo personaje principal es “momotxorro” o también el carnaval cántabro de los “zamarrazos”. De entre éstos y otros que no hemos mencionado, igualmente de un gran interés en cuanto a su tradición y ejecución, para una primera aproximación nos detendremos en la celebración denominada “Carantoñas”, del Carnaval del pueblo cacereño de Acehúche. Esta fiesta extremeña ha sido descrita por Evangelina Touchard y Arroyo como “...una

*fiesta extremadamente tosca y salvaje*¹⁴. Acehúche es una localidad en la parte centro-occidental de la provincia de Cáceres cuya principal actividad económica gira en torno a la ganadería. Este pueblo, de alrededor de 1000 habitantes, celebra cada año, del 19 al 21 de enero, la fiesta en honor al patrón del municipio, San Sebastián. Esta fiesta es un verdadero sincretismo de elementos cristianos y paganos. De hecho es una procesión religiosa aunque en determinados momentos intervienen personajes de origen pagano. El día 20, onomástica del Santo, es el día grande de las fiestas: al amanecer tiene lugar “la alborá” en la que el “tamborilero” (personaje clave que acompaña con su flauta y tamboril todos los actos de la fiesta) y el “mayordomo” (institución central de las fiestas) se encargan, con música y cohetes de despertar a los que ejercerán de “carantoñas”. Después de recorrer el pueblo, la comitiva se reúne en la casa del “mayordomo” donde se les invita a una copa. A continuación se procede a “regar el romero” o echar esta hierba aromática delante de las casas y sobre todo en la Plaza de la Iglesia y dentro de la misma. Es entonces cuando los que harán de carantoñas inician el rito de vestirse ayudados por varias personas, y no es para menos si tenemos en cuenta que la vestimenta consiste en ponerse seis pieles. Éstas son generalmente de oveja, cabra o zorro. Se empiezan a vestir por las piernas, donde se colocan dos pieles bien sujetas por cuerdas, siguen los brazos, donde van otras dos, sujetas igualmente por cuerdas o gomas bien ajustadas; se sigue con la puesta de “zamarrón”, formado por dos pieles de mayor tamaño, una delantera y otra trasera, que se ajustan al cuerpo con una faja. Finalmente se coloca la careta, que consiste en un cartón forrado con pieles de la que cuelgan pimientos, orejas y colmillos de animales. A continuación cogen una rama seca de olivo silvestre denominada “tárama” con que se acompañan durante el recorrido. En la procesión también participan “las regaoras”, grupo de chicas vestidas con traje regional, y “los tiraores”, chicos en este caso que anuncian la fiesta del Santo con disparos de escopeta. Todos se reúnen y encaminan a la iglesia para sacar al patrón. Escoltado en medio de un pasillo de “regaoras”, San Sebastián inicia su recorrido por el pueblo. Delante de él, a una distancia establecida, van las “carantoñas” que arrastran su “tárama” y hacen reverencias mientras repiten una y otra vez “guuu... guuu... guuu”, sonido misterioso, único que les es permitido pronunciar. Todo el pueblo canta himnos de alabanza a su Patrón, cuando de manera imprevista aparece la “vaca tora”, carantoña de largos cuernos y enorme cencerro que trata de asustar y ahuyentar a las demás carantoñas.

El día siguiente, 21 de enero, se celebra San Sebastián “el chico” o “San Sebastianino”, fiesta que transcurriría exactamente igual que la del día anterior si no fuera porque el mayordomo que se encarga de servir al Santo es otra persona. Años atrás tenía lugar otro acto: “el galán y la madama”. La “madama” era un hombre vestido de mujer, con faldas y un pañuelo en la cintura que salía a bailar con “las carantoñas” en presencia de todos los hombres del pueblo. Luego aparecía el galán, jugueteando con una naranja. El galán era otro hombre vestido con un frac y un pantalón blanco ceñido, así como un pañuelo de colores atado en forma de gorro, y con una espada pendiente de un tahalí. Se acercaba a la “madama” haciéndole arrumacos e insinuaciones y acababan desapareciendo juntos por una calleja. No tardaba en seguir a la pareja una cuadrilla de

14 Caro Baroja, J., *El Carnaval (Análisis histórico-cultural)*, Alianza ed., Madrid 2006, p. 280.

mozos del lugar. Al rato aparecía entre las carantoñas un niño, símbolo de la renovación y las “carantoñas” adultas se apresuraban para alimentarlo. Cuando el niño estaba satisfecho, las “carantoñas” e incluso el público daban fin de las sobras.

Otra versión cuenta que la “madama” llevaba una manzana en las manos; ella y el galán seguían el mismo camino que antes había recorrido la procesión, acompañados por las “carantoñas” con quienes coqueteaba la “madama” ofreciéndoles una manzana o naranja, que retiraba cuando iban a cogerla. Las carantoñas se acercaban a levantarle las faldas, entonces el galán las ahuyentaba con su espada y junto con la “madama” se retiraban a comerse la fruta. A continuación aparecía en el atrio de la iglesia un niño de ocho a diez años vestido de “carantoña” y metido hasta la cintura en un corcho de colmena. A este niño lo llamaban “carantoñina”, que acababa siendo alimentado por las demás.

Hay constancia de que estas celebraciones fueron prohibidas por las autoridades eclesíásticas a finales del siglo XIX por “poco edificantes”. Así, algunos elementos “desfavorables” desaparecieron conservándose la “carantoñina” con un sentido distinto y representada por la más pequeña de las “carantoñas”, que se revuelca por el suelo y a la que sus compañeras alimentan mientras se espera la aparición de la “vaca tora”. Todo indica que estos ritos paganos fueron asumidos por el cristianismo siendo adaptada su simbología a la vida de cierto santo, que en nuestro caso es el de San Sebastián.

Después de este breve análisis sobre el origen y las diversas manifestaciones derivadas del rito dionisiaco en las penínsulas Ibérica y Balcánica, podemos concluir que en las respectivas fiestas se trata de adaptaciones del ancestral rito relacionado con el deseo del hombre de entrar en comunicación con las divinidades propicias, que aseguraran el mejor futuro a su existencia, traducido en salud, buena cosecha y armonía con la naturaleza. La influencia de estas celebraciones debió de arraigarse muy sólidamente en la cultura de ambos pueblos, logrando sobrevivir parte de sus rasgos paganos tras la supremacía del cristianismo. Ambas fiestas se integraron en el calendario cristiano, y en el caso de las Carantoñas, se las asocia con el Santo Mártir de la Iglesia San Sebastián. La danza constituye un modo de expresión del culto religioso, que en las Carantoñas se consume tanto con momentos de agitación como por otros en los que los participantes se arrodillan, santiguan o hacen reverencias al Santo. En las figuras de los Kúkeri búlgaros persiste el halo enigmático procedente de tiempos inmemoriales, pero el elemento religioso, en sentido estricto, está ausente. Los personajes que componen el cortejo de los Kúkeri lo son de carácter pagano, mientras que en el de las Carantoñas los personajes y elementos religiosos también abundan: el Santo, celebración de Santa Misa, la procesión y sus reverencias y loas, etc. Lo que parece indudable es que, a pesar de los numerosos atributos cristianos que ha ido adquiriendo la fiesta de las Carantoñas, estamos ante una de las fiestas rituales más antiguas de España, y que en ambos casos, tanto en Bulgaria como en España, estas celebraciones hunden sus raíces en un sustrato común antiquísimo, posiblemente de origen tracio, que refleja la lucha de los pueblos por la supervivencia y el deseo de comunicarse con los dioses.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez de Miranda, A., *Religiones mistericas*, Revista de Occidente, Madrid 1961.
- Bentué B., A., *Muerte y búsquedas de inmortalidad*, Ed. Universidad Católica de Chile, Santiago 2002.
- Cumont, Fr., *Les religions orientales dans le Paganismo Romain*, Librairie orientaliste, Paris 1906.
- Danielou, A., *Shiva y Dionisos*, Kairós, Barcelona 1987.
- Detienne, M., *La muerte de Dionisos*, Taurus, Madrid 1983.
- Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*. Trad. de María Araujo, Alianza, Madrid 1980.
- Eurípides, Tragedias, III, Bacantes. Intr., trad y notas de Carlos García Gual, Ed. Gredos, S.A., Madrid 2000.
- Flacelière, R., *La vida cotidiana en Grecia en el siglo de Pericles*. Trad. de Cristina Crespo, Temas de Hoy, Madrid, 1993.
- Forrest, W.G., *La democracia griega*. Trayectoria política del 800 al 400 a.C., Madrid 1966.
- García Gual, C., *Introducción a la mitología griega*, Alianza, Madrid 1992.
- Gordon, R, Hofman y Rucc, *El camino a Eleusis*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1992.
- Guthrie, W. K. C., *Historia de la filosofía griega. Vol. III: Siglo V. Ilustración*. Trad. de Alberto Medina González, Gredos, Madrid 1988.
- Jaeger, W., *Paideia: Los ideales de la cultura griega. Ttrad.* de Joaquín Xirau y Wenceslao Flores, Fondo de Cultura Económica, México 1971.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*. Trad. Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Barcelona 1994.
- Otto, W.F., *Dioniso. Mito y culto*, Ediciones Siruela, Madrid 1997.
- Rodhe, E., *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Fondo de Cultura Económica, Madrid 1994.
- Rodríguez Adrados, F., *Fiesta, comedia y tragedia*, Ed. Planeta, Barcelona 1972.
- Rodríguez Adrados, F., *Teatro griego y teatro actual*, Alianza, Madrid 1999.
- Tremoleda i Trilla, J., *El culto a Sabacio en Hispania. Los hallazgos de Ampurias y su entorno*. *Rev. Arqueología* N° 202, Zugarto Ediciones, S.A., Madrid 1998, p. 32-41.
- Михайлов, Г., *Траките*, София 1972.
- Енциклопедия на изобразителните изкуства на България, т. 1*, София 1980.

EN TORNO A LA LITERATURA DRAMÁTICA POPULAR EN ESPAÑA

Ana Cecilia Prenz

Universidad de Trieste
prenzac@univ.trieste.it

Resumen

El término oralidad remite a lo más específico de la literatura popular. En el presente trabajo partimos de la idea que un mismo hilo conductor une al arte teatral con la cultura cómica popular de la Edad Media y del Renacimiento. Esto, pese a que Bajtín – cuya propuesta seguimos en este estudio – margina de su sistema al género dramático, por obedecer a una visión monológica del mundo. Nosotros proponemos la ampliación del sistema al caso del teatro y, en este sentido, nos detenemos en el análisis del vocabulario de la plaza pública y de los géneros verbales que la caracterizan en la obra dramática de Torres Naharro: los elogios, la celebración del «estimado público», las injurias, el «grito» o «pregón» de la plaza pública, las imágenes del banquete. En lo específico, nos centramos en algunos fragmentos de las comedias «a noticia» del autor extremeño.

Los estudios críticos sobre el teatro español han tenido un referente inevitable en la obra dramática y en la reflexión teórica de Lope de Vega. A partir de las mismas – como un deslinde con la producción dramática anterior – se construye la historia del teatro español. Sin embargo, algunos enfoques metodológicos aplicados al análisis del problema y las resultantes conclusiones teóricas implican, a nuestro parecer, el cuestionamiento de algunos aspectos fundamentales que hacen a la dramaturgia española.

Gran parte de la crítica ha considerado y considera que el teatro español nace realmente y se desarrolla, alcanzando al mismo tiempo su máximo esplendor, con la dramaturgia de Lope. En este contexto se acuña también la expresión de teatro *nacional*. Por otra parte, como una periodización ya consolidada, las historias de la literatura suelen distinguir dos etapas: una primera denominada *preloquista* y una segunda, sin una definición precisa, que se refiere, implícitamente, al teatro a partir de Lope.

La crítica ha individualizado en el texto dramático español algunas características como, asimismo, una marcante autonomía literaria que la diferencian de otras dramaturgias europeas y le confieren una identidad precisa sobre la cual el texto dramático del Siglo de Oro fundará su poética teatral. Sin embargo, aquellas características que permiten enmarcar el teatro español como específico, autónomo y fundamentalmente nacional y *popular* con respecto a la mayor proyección universal, por ejemplo, del teatro francés o inglés de entonces, no necesariamente constituyen características originarias del teatro de este período, sino que son el resultado de una evolución histórica que pasan a conformar los fundamentos de la producción dramática barroca.

Para llegar a los objetivos propuestos, intentaremos estudiar, histórica y epistemológicamente, algunos aspectos que se refieren al concepto de *popular* en la literatura dramática española. En particular nos detendremos sobre el concepto que de literatura popular elabora Julio Caro Baroja en su *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, como punto de partida para una mejor comprensión del mismo.

Conviene precisar que el concepto ‘popular’, que recurre frecuentemente como un aspecto caracterizante y definitorio en la dramaturgia española, ha asumido, no obstante, contornos y componentes poco claros. El mismo se afirma y adquiere un significado amplio – no exhaustivo, seguramente – con el teatro Barroco. En este sentido, la producción dramática de este período se convierte, por una parte, en un referente insoslayable para el enfoque de la temática en cuestión, pero, por otra, semejante referencia implica poner en discusión una serie de cuestiones que, inevitablemente, nos llevarán a una ruptura de esa actitud crítica que impone a este teatro como eje central y fundamento del discurso que nos ocupa.

Aunque en el campo teatral, el problema asume una especificidad concreta, el problema de lo *popular* y de lo *nacional* atañe también a otros géneros de la literatura española. Bastaría citar, en el campo de la épica, las discusiones en torno al *Poema del Cid* o los trabajos comparativos que tratan del mismo y de *La chanson de Roland*. Al tratar el tema, en este caso referido a la poesía juglaresca, Menéndez Pidal tropezó con dificultades similares a la hora de establecer los marcos posibles del concepto de *popular* y resolvió de otro modo el problema. Sus reflexiones, al respecto – ver, por ejemplo *Poesía juglaresca y juglares* – constituyen una referencia interesante para comprender la índole del problema. Al desarrollar su teoría de que la poesía juglaresca vive en variantes y refundiciones, recurre al procedimiento de reemplazar el concepto de poesía *popular* por el de poesía *tradicional*, poniendo en evidencia la imposibilidad de poder trazar límites rigurosos entre poesía culta y popular, transmisión oral y culta, poesía amorosa sagrada y profana, vida eclesiástica y secular, Menéndez Pidal escoge, como vemos, un nuevo término que, más que deslindar, intenta abarcar estos aspectos fronterizos que encuentra en el desarrollo de la juglaresca. Dado que otros aspectos fronterizos aparecen también en la producción teatral de finales del siglo XV, comienzos del XVI, como así mismo en el posterior, se trata de ver si – más allá de encontrar un nombre superador, lo que implicaría proyectar un objeto de estudio cuyos límites excederían de lo popular – se puede precisar el concepto de *popular* y el objeto de estudio *teatro popular*.

¿Qué entendemos cuando hablamos de lo popular en literatura? Se trata de un concepto amplio y diacrónico que resulta difícilmente definible en cuanto ‘contaminado’ o ‘fronterizo’ por/con otros mundos literarios y culturales que no siempre forman parte

de su mundo referencial. Este concepto controvertido y complejo, en literatura, adquiere frecuentemente significados variables y no siempre satisfactorios. Como indica G. de Enterría, en el estudio introductorio de la revista *Anthropos*¹ dedicado a la literatura popular, la primera dificultad que se presenta frente a la definición de este concepto es de carácter terminológico. El adjetivo popular frecuentemente ha sido adjuntado a términos como *tradicional*, como mencionábamos anteriormente, pero así mismo han sido utilizados calificativos como *oral*, *vulgar*, *marginal*, *literatura de las clases subalternas*, etc. Cada uno de estos, en parte, ha clarificado algunos aspectos referentes al concepto pero esencialmente ha limitado su múltiple e inabarcable significado. La autora nos habla refiriéndose a la literatura popular de «auténtico juego intertextual» en cuanto en ella «las interacciones se dan continuamente entre lo oral y lo escrito, entre lo letrado y lo iletrado, entre lo visual y lo auditivo», y, nos habla, al fin, de «un juego intercultural que se hace más visible que en cualquier otra parcela de lo literario»². Es evidente que resulta difícil alcanzar una clarificación del concepto *popular*, en sentido estricto y de *literatura popular*, en sentido amplio que sea general y definitiva.

El adjetivo *popular* significa aquello que es del pueblo. Sin embargo no sólo lo que ha nacido del pueblo o en el pueblo es exclusivamente popular sino también aquello que el pueblo ha adoptado y hecho propio.

Cuando se habla de lo *popular* tropezamos en general con una delimitación genérica, nunca específica del tema. El concepto de *popular* aparece, así, como una construcción hipotética débil, que no ha seguido, de un modo exhaustivo y sistemático los pasos previos de una investigación inductiva, razón por la cual semejante construcción hipotética no puede, por una parte, ser aplicada a todas las obras presuntamente populares, ni puede individualizar de un modo preciso el objeto de estudio. De este modo, el carácter de una obra, en este caso dramática, aparece como popular a partir de enfoques y elementos parciales, que no pocas veces revisten un carácter tautológico: o bien porque tiene personajes populares, o porque habla de temas populares, o porque está dirigida al pueblo, o porque el pueblo se reconoce en la historia, o porque se representa en la plaza, o todos estos elementos juntos o sólo uno de ellos, sin llegar a una delimitación clara del concepto. Por otra parte, otra materia a dilucidar es cuándo y en qué términos un género – o una especie del mismo – es popular o si se trata de un género “otro” que trata temáticas populares. Igualmente es importante tomar en consideración el proceso de *popularización* («actitud positiva frente a una realidad cultural con respecto a la cual el pueblo no se siente incómodo y es entonces capaz de interiorizarla y hacerla propia»³). El pasar del tiempo adquiere, en este sentido, un significado primordial para la consolidación de actitudes o hechos que se transforman en ‘populares’. Que algo se convierta en popular deja intuir la íntima relación existente entre lo *tradicional* y lo popular. Y en este sentido nuevamente nos remitimos a Menéndez Pidal y a sus *Estudios sobre el Romancero* en donde adopta la expresión *popular-tradicional* frente a la dificultad objetiva de distinguir los ámbitos.

1 «Anthorpos», *Literatura Popular*, 166/167 (mayo-agosto), Barcelona, 1995, págs. 8-16.

2 *Ibidem*, pág. 10.

3 J. A. Barrientos, M. J. Rodríguez Sánchez de León, *Diccionario de Literatura popular*, Salamanca, ed. Colegio de España, 1997, voz: *Literatura de cordel*, p. 258.

Luis Díaz en «Concepto de la literatura popular y conceptos conexos»⁴, hace una consideración importante con respecto a la necesidad de revisar el concepto actualmente vigente de cultura sobre todo en relación al significado que adoptamos y le atribuimos a lo *popular*. Lo popular, puesto en términos de aquella «‘otra cultura’ que las élites de Europa dieron a llamar ‘popular’», ha sido definido, equivocadamente según este autor, y también gracias a las ideas introducidas por los románticos, a través de dos aspectos: el inmovilismo y la homogeneidad. El haber considerado lo popular como un mundo estático y «sin evolución» ha llevado a menudo a su definición *por exclusión*. Es decir que éste ha sido definido *por oposición*. «Esta *otra cultura* debería ser ‘oral’, ‘anónima’ y ‘natural’ o ‘primitiva’ frente a la ‘escrita’, ‘de autor’ y ‘evolucionada’» que nuestro Occidente ha desarrollado. Significa que ha sido obviado el hecho que lo *popular* ha tenido y tiene sus procesos de transformación y que como tal ha tenido y tiene su propia historia que no necesariamente ha coincidido/coincide con la ‘oficial’ o ‘letrada’.

Efectivamente, lo popular tiene etapas de florecimiento y de decadencia en relación con los cambios históricos sociales y de gusto de cada época, que no necesariamente corresponden a los de la cultura letrada. Un ejemplo podrían ser los *Romances*. Por lo tanto debemos tomar en cuenta lo que nos indica Díaz en su trabajo y es decir que lo *popular* «es, de hecho, más un proceso, que otra cosa». Por otra parte Passeron⁵ opina que hay que estudiar lo popular por lo que es en sí mismo sin oponerlo a nada ni a nadie, ni siquiera a lo culto, porque el término popular lleva inscripto en sí mismo también, una cultura, simplemente, otra cultura.

Julio Caro Baroja, en un ciclo de conferencias, en la Casa de Velázquez, sobre el concepto de lo *popular* nos advierte sobre «el peligro en que consiste poner barreras entre lo que es popular y lo que no lo es sin apoyarse en unos estudios diacrónicos, funcionales y estructurales»⁶.

La perspectiva multiforme e integradora de los estudios de este autor – que se refieren al ámbito antropológico, lingüístico, histórico, sociológico, político y literario, y su *Ensayo sobre la literatura de cordel* han servido para abrir nuevos y más amplios horizontes en el estudio de lo *popular* en el ámbito de las letras hispánicas. Por una parte sus estudios han logrado alejarnos de posturas elitistas, generalmente distorsionadoras de la temática en cuestión, y por la otra, nos han enseñado a leer los pliegos de cordel desde un punto de vista que no se circunscribe solamente a lo literario sino que va más allá entrando en lo histórico, lo sociológico y lo folclórico. Baroja que substituye a la noción abstracta de literatura en general, nociones concretas como el considerar una producción literaria parte de una producción cultural general nacida en condiciones históricas precisas, privilegia el dato empírico por sobre la teoría y en su *Ensayo* no se limita a estudiar la especificidad del hecho literario sino más bien los factores contextuales de producción y recepción.

Subraya, por lo tanto, la necesidad de enfocar el hecho literario en sus relaciones históricas con el contexto económico, institucional, político, social y cultural en el

4 Ibidem, págs. 17-21.

5 C. Grignon, J.C. Passeron, *Lo culto y lo popular; Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1989.

6 Caro Baroja J., «La littérature de *cordel* et les pièces à machines au XVIIIème siècle», Colloque sur le concept du *populaire* dans la littérature espagnole. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, X, 1974, págs. 581.

que nace, sin el cual toda obra deja de ser ecuanímente evaluada y valorizada y su significado corre el riesgo de ser percibido en modo parcial e inexacto.

Baroja se ocupado fundamentalmente de la literatura de cordel⁷, como él mismo la define, cuya nota caracterizante es que está elaborada «por y para el pueblo». Este tipo de literatura de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX – literatura en boca de ciegos; esta figura adquiere según Baroja, un significado como creador y, sobre todo, como transmisor de la cultura popular, es, precisamente, la que nos puede dar una idea más perfecta de los procesos de formación de lo que es estrictamente popular, porque «popular es su público y popular el que vive en ella, que unas veces "crea" y otras es un rapsoda, en el sentido estricto de la palabra»⁸.

Baroja circunscribe el objeto de estudio de su ensayo en torno a todo aquel material definido de cordel que abarca lo que el autor define literatura «por y para el pueblo». Así mismo establece una serie de relaciones entre algunos romances de tradición literaria que luego fueron cultivados por autores como Cervantes, Lope de Vega y Calderón.

Es interesante notar que el origen de los pliegos sueltos lo encontramos a finales del siglo XV, pero fundamentalmente en el XVI. Y que los primeros autores de la dramática española hacen conocer sus textos a través de este medio de difusión.

Si tomamos como ejemplo la obra dramática de Juan del Encina vemos que ésta nos ha llegado, como es sabido, a través de las varias ediciones impresas de su *Cancionero*. Sin embargo encontramos también un número significativo de pliegos sueltos, impresos contemporáneamente que reproponen las obras del autor ya publicadas en el *Cancionero*. Estos pliegos en algunos casos presentan variantes significativas con respecto a las ediciones del *Cancionero*. Y aquí, nuevamente, debemos remitirnos a M. Pidal y al significado que le atribuye a las *variantes* como característica esencialmente definitoria de este tipo de literatura. Aunque Menéndez Pidal se refiere a creaciones fundamentalmente orales, y los pliegos de cordel recogen en sí versiones escritas, la variante no deja de constituir, tanto en la transmisión de las canciones, de los romances, como de los textos dramáticos, uno de los fenómenos más significativos.

Sabemos que son los pensadores románticos los que sostienen que es la colectividad el sujeto activo de las manifestaciones populares. Sin embargo estudiosos como Milá y Fontanals, *Observaciones sobre la poesía popular*, en España y se oponen a esta idea de carácter impersonal de las composiciones populares y acentúan el valor individual de toda creación literaria. Opinión con la cual coincide el mismo Baroja.

7 Los «pliegos de cordel», como encontramos escrito en el *Diccionario de Literatura Popular Española*, se llaman así «por ser presentados a la venta colgados por la doblez principal y sujetos con cañitas en unos cordeles puestos horizontalmente en portales o tiendas». Estos textos «suelen ser hojas de papel de escasa calidad dobladas dos veces para obtener ocho páginas en cuatro; pero también pueden ser de una hoja (suelta), de medio pliego (cuatro planas) y llegar hasta siete pliegos y más, someramente cosidos e incluso encuadernados a la rústica como folletos, cuando de «historias» o de «libritos» se trata». Este tipo de literatura de cordel que responde «a los gustos y necesidades de las gentes humildes y poco adineradas en general» incluye un tipo de publicaciones, de lo más variopintas, entre las cuales encontramos coplas, canciones, romances, sainetes, comedias, relaciones, pero también calendarios, almanaques, sucesos, actos públicos etc. Por lo tanto cumplen, en línea general, una función informativa y recreativa al mismo tiempo, en J. A. Barrientos, M. J. Rodríguez Sánchez de León, Salamanca, ed. Colegio de España, 1997, voz: Literatura de cordel, p. 179.

8 En «Cuadernos Hispanoamericanos», 533-34, noviembre-diciembre, 1994, págs. 238-253.

Es interesante tomar en consideración la reflexión que hace Carbajo en el trabajo intitulado «Sociología de la literatura en Julio Caro Baroja»⁹ con respecto al hecho de que la obra literaria popular tenga que ser obligatoriamente anónima. «La creación popular como la culta es siempre en su origen una creación individual – sea o no conocido este creador – aunque en un desarrollo posterior no pueda ignorar ciertos esquemas, ciertos caracteres y ciertas fórmulas genéricas, que serán precisamente los elementos configuradores de su estilo peculiar». Por otra parte opina que «el autor individual debe respirar esa atmósfera y tiene que atenerse, aunque no de una manera rígida, a los esquemas impuestos por la tradición popular». Y es así como cita a autores como Gil Vicente, Lope de Vega, Alberti o García Lorca que en el sentido mencionado se han acercado a la literatura popular y que han escrito obras «que se ajustan a ese código». En síntesis, la literatura popular suele atenerse a los siguientes rasgos, según Carbajo: a) posee, en ocasiones, un carácter anónimo; b) su principal vehículo de transmisión, aunque no el único, lo constituye la tradición oral; c) en este proceso de difusión y transmisión, el pueblo la repite y la acepta como suya; d) este mismo fenómeno de la propagación colectiva, a través del espacio y del tiempo, introduce determinadas variantes que so-meten el producto a un nuevo proceso de reelaboración y recreación.

Y en el sentido mencionado en el punto d) podemos hablar de presencia de elementos populares en la dramática española de los comienzos del 1500. Se trata de autores cuyas obras reflejan en gran medida el mundo del vulgo, no obstante sus autores desarrollen su actividad en el mundo de la corte.

Con respecto a la literatura de tipo popular Baroja escribe: «Personalmente, como historiador de la literatura de cordel, acepto que estoy metido en un infierno. La aceptación del hecho de modo absoluto, no metafórico, me hace encontrar el método a seguir, porque, al punto, me hago la siguiente pregunta: "¿Qué encontrarás en el infierno según se acepta por cristianos y gentiles?". La respuesta es ésta: "A gentes que se hallan condenadas por haber tenido, en vida, pasiones desenfrenadas". He aquí, pues, mi punto de arranque. La "literatura de cordel" es, en esencia, el reflejo de las pasiones más populares, según se han manifestado de cuatrocientos años a esta parte. Es lo que se ha seleccionado oscuramente para o por el pueblo, lo que se ha creado deliberadamente, por él o para él, atendiendo a criterios que no son fáciles de comprender por ciertos críticos, por ciertos moralistas, por ciertos historiadores de alto coturno, o por lo menos de alto copete. Si: mejor copete, o coletilla dieciochesca, que clásico coturno trágico»¹⁰.

Ha existido siempre, según Baroja, un menosprecio hacia la literatura de carácter popular que no deja exentos de culpa y cargo a “impostores graves”, como asimismo a algunos “hombres de bien” que a lo largo de los siglos han contribuido con sus argumentaciones de carácter estético pero también ético al *olvido* de este tipo de literatura

Los críticos en general, como indica F.G. Carbajo¹¹ en su estudio sobre «La sociología de la literatura en Caro Baroja», han obviado, en los estudios literarios, aquel

9 F. G. Carbajo, «La sociología de la literatura en Caro Baroja», ob. cit. págs. 240-241.

10 Lotman, Uspenkij, *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, Einaudi, Torino, págs. 74-75.

11 G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Bajel, 1949, p. 132; ver Carbajo, ob. Cit., p. 241.

tipo de expresión que tiene raíces en lo popular. Lotman y Uspenkij¹², en el estudio *Ricerche semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell'URSS*, individualizan un factor determinante en el desarrollo de la historia cultural es decir e *olvido*, por medio del cual la cultura oficial excluye de su propio ámbito aquellas manifestaciones que no le son cómodas. Los primeros historiadores de la literatura española denuncian la presencia de este olvido con respecto a manifestaciones de carácter popular. Lo hace George Ticknor en su *Historia de la literatura española*¹³, como así mismo Amador de los Ríos en *Historia crítica de la Literatura española*¹⁴, mientras que el hispanista austriaco F. Wolf en su *Historia de la literatura castellana y portuguesa*, hace una distinción, entre populacho y pueblo, que, como dice Carbajo, «facilita en cierta medida el acercamiento hacia la literatura escrita por y para el pueblo».

El siglo XVIII es un ejemplo clarificador. No obstante su fuerte tendencia clásica, presenta abundante documentación respecto a las ideas vigentes sobre las producciones de carácter popular. Las varias polémicas en torno al teatro nacional son clasificatorias. Los neoclásicos, por una parte, y los tradicionalistas, por la otra hacen una real batalla en la que se llega, con los propósitos de respetar las reglas clásicas, a la adaptación de textos del siglo de Oro a las nuevas reglas del arte.

Bernardo de Iriarte, quien adaptó un número conspicuo de obras del siglo anterior, en el informe que presenta al conde de Aranda en donde expresa sus opiniones contrarias al sainete y al teatro popular, escribe: «toda comedia de magia, de frailes y de diablos, todas aquellas que tiene segunda, tercera, cuarta y milésima parte, deben sepultarse para siempre en el archivo de los idiotas, aunque clamen éstos a los cómicos»¹⁵. Sin embargo en este siglo el gusto predominante es por los sainetes de Don Ramón de la Cruz o por las comedias que conservan algo del espíritu del siglo XVII.

En *Teatro Popular y Magia* Baroja se ocupa, justamente, del tipo de teatro de Iriarte desprecia: comedias de magia, de santos y de figurón, del siglo XVIII. Teatro que fue censurado desde sus comienzos por parte de quienes se ocuparon de construir la historia de la literatura. El autor se detiene en algunos aspectos que son de fundamental importancia. No se limita al análisis del texto como tal sino que extiende el campo de investigación hacia otros aspectos que se refieren a todo aquello que define al arte teatral y que no está necesariamente relacionado al factor verbal. Se ocupa de estudiar las relaciones entre escenografía y magia y su evolución histórica. El aspecto visual y escenográfico adquieren un significado especial en cuanto la poética de este teatro se basa fundamentalmente en la práctica escénica. Se trata de un teatro que no respeta las reglas clásicas convencionales del siglo XVIII pero que crea una suya en la que coloca en el mismo plano a todos los elementos que hacen a la representación. Magia-escenografía, por una parte. Pero también magia-tecnología-ciencia. El siglo XVIII desarrolla, no obstante el 'dominio' de la razón, en ámbito teatral un gusto por lo irracional y mágico. En teatro parece siempre gustar más de todo aquello que se fundaba sobre prodigios

12 A. De los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, 7vols, 1861-1865, vol. II, ágs 496-499; Ver Carbajo, Ob. Cit., p. 241.

13 G. Ticknor, *Historia de la literatura española*, Buenos Aires, Bajel, 1949, p. 132; ver Carbajo, ob. Cit., p. 241.

14 A. De los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, 7vols, 1861-1865, vol. II, págs. 496-499; Ver Carbajo, Ob. Cit., p. 241.

15 Cotarelo Mori E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, cap. II, Madrid, 1904.

visuales, que según Baroja aludían a creencias. Por otra parte es el siglo en el que el mago pasa a ser una especie de científico, y la magia, de creencia se transforma en sabiduría. Efectos mágicos cuya realización es posible gracias al desarrollo científico que a su vez se funda sobre conocimientos ‘precientíficos’ mágicos.

También Jovellanos y Meléndez Valdés expresan su opinión contraria a las manifestaciones artísticas populares. Ellos escriben en contra de los «errores populares» en materia de adivinación, magia y otras creencias. Jovellanos en *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España* presenta un doble interés en relación al aspecto histórico, es decir a la reglamentación de los espectáculos públicos, por una parte, y al aspecto estético por la otra. Y en su postura frente al argumento podemos identificar una actitud crítica aristocrática frente al arte popular.

Moratín, por otra parte denuncia el gusto depravado de la multitud y la corrupción del pueblo y se propone en cierta medida dignificar la literatura de tipo popular. Baroja en su ensayo individualiza los términos utilizados como sinónimos – multitud, pueblo, vulgo y plebe – que utiliza Moratín en *Orígenes del teatro español* para referirse en sentido despreciativo al gusto «depravado» y «corrupto» del pueblo.

Por otra parte, en cambio, encontramos también algunas opiniones a favor de las expresiones populares. El tratado teórico de composición y nutrida antología de prosistas, *Teatro histórico crítico de la elocuencia española* (1777), de Antonio de Capmany, puede ser un ejemplo.

Las colecciones costumbristas, por otra parte, fueron determinantes para fijar la idea de lo que era popular o no en España.

Fernán Caballero en sus *Cuentos y poesías populares andaluces* nota la ausencia de publicaciones de carácter popular, Emilio Lafuente y Alcántara expresa la necesidad de que se realicen comentarios de las colecciones de cantos populares, mientras que Joaquín Costa dice que no se le ha prestado atención al génesis y desarrollo de las manifestaciones de tipo popular.

Juan Valera en *De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVII y en el presente* considera que a los comienzos del siglo XVII se produce una disociación entre lo popular y lo culto.

Y en fin Agustín Durán publica el *Romancero general*, al cual el mismo Baroja no deja de hacer una seria crítica en cuanto, sí, por una parte, contribuye a la conservación de esta literatura popular pero a su vez la censura con los prejuicios estéticos y literarios propios del hombre de su época.

Si intentamos volver a la tesis planteada al comienzo de este trabajo nos damos cuenta de lo frágiles que pueden resultar algunos conceptos y teorías que no siempre resultan aplicables al período, al autor o la literatura en cuestión.

Si, simplemente, nos referimos al mismo Lope y a su *Arte nuevo de hacer comedias*, en la que el mismo autor nos dice: «Y escribo por el arte que inventaron / los que el vulgar aplauso pretendieron; / porque, como las paga el vulgo, es justo / hablarle en necio para darle gusto», vemos que nos plantea una condición real del teatro del siglo XVII y de su relación con el consumo que se hacía del mismo en la época¹⁶. No se trata sólo de distinguir dos tipos de escritura, la necia para el vulgo y la letrada para las clases

16 Maravall es el que nos habla del la comedia de esta época como una pieza del aparato propagandístico y nos habla del mismo como de un «espectáculo de masas». *Teatro y Literatura en la sociedad barroca*, Crítica, Barcelona, 1990.

cultas sino también de adaptarse a un sistema de producción cultural regida por el gusto del público “vulgar”. Díez Borque en *Teoría forma y función del teatro español de los Siglos de Oro*¹⁷ plantea algunos aspectos relativos al concepto de teatralidad en el siglo XVI, como así mismo algunas reflexiones sobre la relación existente entre la idea de *vulgo* en el *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* y el problema de la recepción «como criterio básico en el afianzamiento y justificación de la comedia nueva»¹⁸. Frente a una idea de *vulgo*, simplemente, negativa que nos presenta Lope: necio pero también desigual y cambiante de opinión, sin criterio de valoración y de gusto fabuloso y sobrenatural, con el gran defecto de murmurar y mostrarse muy libre, de juicio depravado, cobarde y bajo etc.¹⁹, de la cual emerge un cierto tono despectivo del autor, Díez Borque intenta demostrar que el uso del término *vulgo* por parte del autor, no necesariamente corresponde a la idea de público en general.

Lope es plenamente consciente, escribe Díez Borque, «de la existencia de varios públicos entre su público. Se trata de una escala cultural a la que busca satisfacer por distintos medios, pero quizá con una preferencia por el aplauso de los más cultos, sin olvidarse de los niveles más bajos. Se plantea la disyuntiva entre un sector culto y un sector popular:

(...) pues muchas veces se agradan de comedias indignas de ser oídas, y de otras, que están escritas maravillosamente, se están burlando; porque no sé yo que haya mayor venganza de un sabio, que ver a un ignorante celebrar lo indigno y despreciar lo ingenioso y doctamente escrito. (Lope de Vega, «Prólogo del teatro a los lectores». BAE, XXVI, 571.)

Descenderá a aspectos muy concretos y «técnicos», lo que nos demuestra que tenía muy claras las ideas sobre niveles de significación y era muy consciente de la presencia de los distintos estratos de público en la elaboración de sus comedias»²⁰.

Aparece claramente la importancia que adquiere lo que Prenz llama textualidad performativa. Esta se transforma en un elemento imprescindible para el análisis de las particularidades referentes a la dramática, como así mismo a la idea vigente de lo *vulgar-popular* de este período. Muchos son los estudiosos que se han detenido en el estudio del texto teórico de Lope de Vega y cada uno de ellos ha individualizado aspectos

17 Oro Viejo, José de Olañeda Editor, Barcelona, 1996.

18 Ibidem, págs. 46-50.

19 M. Menendez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid: CSIC, MCMLXII, 294-296; A. Morel Fatio, «L'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, de Lope de Vega», BHi, 111(1901), pp. 365-465. J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid: SGEL, 1976; O. H. Green, «On the Attitude toward the Vulgo in the Spanish Siglo de Oro», *Studies in the Renaissance*, IV (1957), 190-200; W. Bahner, «Die Bezeichnung «vulgo» und der Ehrbegriff des Spanischen Theaters im Siglo de Oro», *Homagiu lui Iorgu Iordan* (Bucarest: 1958) 59-68; A. Porqueras Mayo, «Sobre el concepto de vulgo en la Edad de Oro», *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1972 114-127; «El Arte nuevo de Lope de Vega o la ba dramática a su teatro», *HR*, 53, 4 (1985), 399-414; Porqueras Mayo y F. Sánchez Escribano, «Función del «vulgo» en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, 375 y 379; R. Froldi, *Lape de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1973, 165 y 33-4; Juana de José Prades, Ed. de *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1971, 282; E. Orozco, *¿Qué es el «arte nuevo» de Lope de Vega?* Universidad de Salamanca, 1978.

20 M. Vitse, «El teatro en el siglo XVII», *Historia del teatro en España*, dir. por J. M. Díez Borque (Madrid: Taurus, 1984), 491 y ss., 483 y ss., y *Éléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* (Toulouse-Le Mirail: F.I.R., 1988); E. Orozco, *¿Qué es el «arte nuevo» de Lope de Vega?*, Universidad de Salamanca, 1978.

extremadamente interesantes al respecto²¹. No deja, sin embargo, de resultar evidente que su obra teórica, como así mismo la dramática, resulta «polifónica y polisémica» y que nuevamente nos encontramos frente a la dificultad de establecer límites rígidos en las definiciones de aspectos referentes a las prácticas literarias y teatrales, como así mismo a aspectos caracterizantes de las mismas en presencia de fenómenos y contigüidades contextuales que contantemente modifican y determinan el significado de las mismas. Si con Lope nos encontramos frente a una idea ya consolidada de modernidad²² en el teatro, en el cual existe, de hecho, un sistema estructurado de producción teatral, no debemos dejar de considerar que en el análisis del teatro de los comienzos del siglo XVI este elemento carece – pocos son los documentos referentes a las representaciones cortesanas – y que, en línea general nos remitimos a hipótesis del cómo habrían podido ser las representaciones en las cortes. Con respecto al teatro de los comienzos del siglo XVI y a su textualidad performativa debemos obligatoriamente remitirnos al concepto de espectáculo que reinaba en las fiestas cortesanas y a los códigos de comunicación que lo regían. Y, por lo tanto, entrar en un ámbito de análisis que parte de presupuestos críticos y metodológicos propios.

En este sentido, al comienzo del presente trabajo, se habló de la necesidad de romper determinadas actitudes críticas, como así mismo categorías metodológicas, que imponen al teatro barroco, y en particular a Lope, como el eje central y fundamento en torno al cual se construye la historia de la dramática nacional española. Igualmente se subrayó que el teatro barroco es el resultado de una evolución histórica dramática que llevó a la conformación del mismo. No quiero entrar en el especificidad de todas aquellas genealogías y consanguinidades que se han establecido entre el teatro de los comienzos del siglo XVI y el del barroco. Sin embargo, me parece fundamental y necesario superar esa actitud crítica que establece esa categoría tan frecuente de teatro ‘prelopista’ porque desvirtúa el significado profundo que lleva inscripto en sí la dramática de autores como Juan del Encina, Lucas Fernández, Gil Vicente y muchos otros, entre los cuales no excluyo a los anónimos.

Delimitar estrictamente los campos, en presencia de una contaminación constante, no sólo de los géneros, sino también de aquellos aspectos que se refieren al arte teatral, a las relaciones entre la dramaturgia y la textualidad performativa – de la cual tenemos apenas referencias generales cuando se trata de tiempos lejanos – que no pueden no repercutir en la escritura de textos dramáticos posteriores, implica necesariamente modificar las líneas metodológicas con que ha sido analizado el problema.

21 M. Menendez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, Madrid: CSIC, MCMLXII, 294-296; A. Morel Fatio, «L'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo, de Lope de Vega», *BHi*, 111(1901), pp. 365-465. J. M. Rozas, *Significado y doctrina del «Arte nuevo» de Lope de Vega*, Madrid: SGEL, 1976; O. H. Green, «On the Attitude toward the Vulgo in the Spanish Siglo de Oro», *Studies in the Renaissance*, IV (1957), 190-200; W. Bahner, «Die Bezeichnung «vulgo» und der Ehrbegriff des Spanischen Theaters im Siglo de Oro», *Homagiu lui Iorgu Iordan* (Bucarest: 1958) 59-68; A. Porqueras Mayo, «Sobre el concepto de vulgo en la Edad de Oro», *Temas y formas de la literatura española*, Gredos, Madrid, 1972 114-127; «El Arte nuevo de Lope de Vega o la loa dramática a su teatro», *HR*, 53, 4 (1985), 399-414; Porqueras Mayo y F. Sánchez Escribano, «Función del «vulgo» en la preceptiva dramática de la Edad de Oro», *Preceptiva dramática española. Del Renacimiento y el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, 375 y 379; R. Frolidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca, 1973, 165 y 33-4; Juana de José Prades, Ed. de *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1971, 282; E. Orozco, *¿Qué es el «arte nuevo» de Lope de Vega?* Universidad de Salamanca, 1978.

22 M. Vitse, «El teatro en el siglo XVII», *Historia del teatro en España*, dir. por J. M. Diez Borque (Madrid: Taurus, 1984), 491 y ss., 483 y ss., y *Eléments pour une théorie du théâtre espagnol du XVIIe siècle* (Toulouse-Le Mirail: F.I.R., 1988); E. Orozco, *¿Qué es el «arte nuevo» de Lope de Vega?*, Universidad de Salamanca, 1978.

ÉRASE UNA VEZ UNA PLAZA: JAMA EL FNA O LA ÚLTIMA EXHALACIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL

Mohamed Bilal

Universidad de Belgrado
medbilal@hotmail.com



Resumen

Al defender lo que es hoy para la UNESCO el primer Monumento Oral Patrimonio Inmaterial de la Humanidad Juan Goytisolo dijo: "Sólo una ciudad conserva el privilegio de contener el difunto patrimonio oral de humanidad, considerado por muchos con un desprecio tercermundista. Quiero hablar de Marrakech, y de la plaza Jama el Fna..."

Es lógico enmarcar la importancia de la tradición oral para que un pueblo logre o haya logrado preservar, relativamente, su idiosincrasia. Aparte de lo que cada persona, como portadora de un legado tiende a transmitir directa o indirectamente a sus descendientes (el núcleo familiar), cabe recordar el papel que ha desempeñado "la plaza" pública hasta hace poco; fue el espacio abierto por excelencia donde se ha fraguado y transmitido oralmente la esencia de todas las culturas. ¿Qué habría quedado como legado universal sin El Ágora de Atenas, cuna de la civilización occidental? ¿Qué sería de la literatura árabe, sin los poetas del mercado de Ukad en oriente?

Marruecos como cualquier entidad sociocultural, en un mundo que va a la deriva hacia una salvaje globalización que pretende unificar formas de existir, corrió el riesgo de perder uno de esos últimos espacios humanos donde la cultura oral sigue aglutinando masas, y donde el individuo aún hace parte íntegra de lo que allí se sigue celebrando o representando desde hace siglos: la plaza de Jama el Fna de Marrakech. Jama el Fna, la Plaza del fin del mundo o la plaza donde todo fenece, como indica su nombre en marroquí, es un laberinto donde todo cabe. Allí se dan cita todos los días del año – desde la mañana hasta el amanecer – incontables juglares, músicos, saltimbanquis, encantadores de serpientes, faquires, tragafuegos, curanderos, adivinos, humoristas y sobre todo los oradores o cuentacuentos. Éstos son, en general, ancianos analfabetos y los relatos que atesoran en la memoria les han sido legados por sus paternos. Son los verdaderos guardianes de la memoria fantástica de todo un pueblo. El nombre genérico de esos intérpretes, y también autores, es halaiqui y provocan desde carcajadas hasta comentarios por lo bajo, son capaces de mantener absortos a todos los espectadores durante horas; los oyentes suelen permanecer de pie inamovibles hasta que termine el capítulo o que el relato llegue a su fin. Son oradores excepcionales con una gran capacidad de improvisación y sus relatos suelen ser inspirados de relatos clásicos, de leyendas populares o simplemente de una película.

A través de los siglos la función de la plaza ha ido cambiando: vio rodar cabezas durante las ejecuciones o brotar revueltas y manifestaciones, pero lo que nunca perdió son sus halqas o espectáculos. Lo curioso es que el vocablo halqa significa, como la misma denominación de la plaza, todo y nada, espectáculo y caos. En árabe significa eslabón, parte de algo, o etapa, lo que se puede ver plasmado en la misma plaza como espacio. Jama el Fna está segmentada de manera irregular por un sinnúmero de círculos espontáneamente formados, cuya densidad es proporcional al grado de maestría del artista. En marroquí, el vocablo cobra más amplitud, es el círculo que se forma alrededor de cada artista y a la vez el mismo desorden que allí se genera, es el arte en sí, como la mentira misma. De este modo, el halaiqui es al mismo momento charlatán y artista. Jama el Fna es con certeza el último espacio público que invita a la sociabilidad en un mundo que padece de soledad, gracias, sobre todo, al ingenio oral de sus protagonistas.

Para que un pueblo logre o haya logrado preservar (relativamente) su idiosincrasia, es lógico enmarcar la importancia de la tradición oral. Aparte de lo que cada persona, como portadora de un legado tiende a transmitir directa o indirectamente a sus descendientes (el núcleo familiar), cabe recordar el papel que ha desempeñado “la plaza” pública hasta hace poco. Hablar de los orígenes de cualquier cultura humana deriva ineludiblemente hacia este elemento físico, fundamental para su desarrollo; fue el espacio donde se ha fraguado y transmitido oralmente la esencia de casi todas las civilizaciones. ¿Qué habría quedado como legado universal sin El Ágora de Atenas, cuna de la civilización occidental? o ¿Qué sería de la literatura árabe, sin los poetas del mercado de *Ukad*?

Los parques y plazas han sido el espacio abierto por excelencia donde se desarrolló con exclusividad la esfera pública de una sociedad. Con el tiempo han ido cambiando de aspecto y función, pero a lo largo de casi 3 mil años fueron la expresión de la esencia

gregaria del hombre, que las eligió como el lugar para las celebraciones dionisiacas primero y más tarde para sus debates, fiestas y conmemoraciones. Pero también fueron escenarios de protestas, azotes, ejecuciones y hasta de masacres. Con el tiempo la plaza ha ido perdiendo su rol social como espacio de intercambio, lo cual se ha acentuado con los avances de los medios de comunicación masiva y la tendencia al encierro en el hogar que promueve la vida en las urbes.

Debido a su situación geográfica (está en la misma ribera del Mediterráneo) Marruecos es un lugar donde confluyeron varias civilizaciones y aunque se encontró en varios momentos de su historia bajo el dominio de culturas como la fenicia, la púnica, la romana, el árabe, la portuguesa y más tarde la española y francesa, siempre supo preservar lo esencial de su identidad, sin perder la oportunidad de hacerse con una personalidad abierta al mundo, lo que se refleja en la pluralidad de lenguas habladas y la diversidad de costumbres adoptadas, además de las lenguas autóctonas (*el tachelhit, el tarifit, el tasusit*, etc.) y la cultura y las tradiciones auténticas que siguen vigentes hasta hoy en día. A través de los siglos tuvimos nuestras ágoras, nuestros foros, nuestras plazas y sobre todo los socos o mercados que siguen latiendo vida.

En un mundo que va a la deriva hacia una salvaje globalización que pretende unificar formas de existir, los mercados o las plazas públicas marroquíes siguen siendo, a duras penas justo es decirlo, espacios donde la cultura oral aún aglutina masas, y el individuo no ha dejado nunca de hacer parte íntegra de lo que allí se celebra, se representa o se da desde hace siglos. Cada poblado tiene su espacio público, la “SÁHA” en las ciudades, y los “SOK” en los pueblos y las aldeas.

Estos espacios o plazas públicas son concebidos como lugares multidisciplinario con un carácter multifuncional. Son animados mercados por la mañana donde se puede encontrar todo tipo de mercancía y por la tarde cobran otra dimensión, se hacen espacios de distracción, de convivencia, sobre todo escaparates sociales y esferas públicas de índole literaria. Son los lugares más concurridos de la ciudad. El estudio del modelo de la “esfera pública burguesa” ideado por Habermas, ayuda a esclarecer algunas similitudes entre la esfera pública literaria en Europa de los siglos XVII y XVIII y algunas actividades desarrolladas en las plazas públicas marroquíes. En Europa debido al desarrollo económico y al bienestar que exige una gestión más racional del tiempo, dicha esfera pública literaria ha sido sustituida por el espacio semipúblico del consumo cultural nolitario y no político.

Este modelo de esfera existía en el mundo árabe desde la época preislámica (en el mercado de *Ukad* se emularon los mejores poetas del momento) por lo que muchos estudiosos defienden la idea de que a Marruecos llegó con la expansión del Islam.

En Marruecos esos espacios suelen ser segmentados de manera irregular por un sinnúmero de corrillos, al aire libre, formados espontáneamente por los presentes en derredor de una persona o más que representa(n) el centro de atracción. Son espacios abiertos sin barreras ni vallas y la densidad del grupo es proporcional al grado de interés generado por “el maestro de ceremonia”. No me pareció justo usar términos como “protagonista” o “artista”, no creo que plasmen la esencia de lo que allí se “vive”. El protagonismo en esos lugares es mutuo y compartido, ninguno de los componentes tendría importancia sin la presencia del otro, y lo que allí se da cada día no es sólo arte, como veremos más adelante.

A esos espacios acuden personas de todos los orígenes y clases, pueden comer, regatear, pasear, relacionarse, opinar, convivir y sobre todo disfrutar de la riqueza y variedad de un espacio auténtico en continuo movimiento. Las distancias entre las personas que allí se encuentran son mínimas, diría hasta inexistentes, lo único que se guarda es el espacio necesario para que “el maestro” pueda desenvolverse y contar con la complicidad de los presentes. Generalmente los de las primeras filas suelen estar sentados o acurrucados en el suelo. Estar en esos lugares, a mi parecer, debe de ser un acto deliberado y voluntario sobre todo si el individuo no es de la misma cultura ya que uno debe olvidarse por completo de lo que fuera de allí se entiende por espacio íntimo, por distancia normal entre personas sin lazos de amistad y de intimidad en un lugar supuestamente público.

El lenguaje usado es “darixa” (el dialecto marroquí). Ya que hablamos de un hecho idiosincrásico del pueblo marroquí qué mejor que el habla de todos los días para plasmar y colmar todas las inquietudes del mismo. El árabe clásico queda para actos cultos o mejor dicho para intelectuales.

El nombre genérico de esos espacios es *halqa* que significaría anillo, o eslabón en árabe. En marroquí cobra más amplitud porque denomina a la vez el espacio y lo que allí se realiza, es orden y caos (la disposición de la misma halqa y el desorden que allí reina). Son el escenario de la oralidad en su estado puro. El *halaiqui* es el nombre de esos intérpretes, músicos, curanderos, gimnastas, oradores, cuentacuentos, *maddaha* (cantautores), *immediazen* (poetas), etcétera. Refiriéndose a esos artesanos de la comunicación oral Goytisolo dijo que “*la desaparición de un halaiquis es más grave que la muerte de doscientos escritores de best-sellers*” (citado en Aman, 2002). Cuando muere un halaiqui es todo un legado que desaparece.



La más representativa y emblemática de esos espacios es *Jama el Fna*, la plaza del fin del mundo o la plaza donde todo fenece, como indica su nombre en marroquí. La definición que más se acerca a la esencia de la plaza es la de Brigitte Vasallo cuando dijo que cuando los libros de viajes y las guías turísticas dicen que Marrakech tiene una

plaza llamada Jama el Fna inducen por peripecias involuntarias del lenguaje al error, y añade como corrigiendo: “*en Marrakech se da un hecho llamado Jama el Fna*” (Vasallo, 2004). La verdad es que cualquier intento de describir o retratar a dicho espacio quedaría incompleto para no decir frustrado. El hecho Jama el Fna se hace y se crea espontáneamente estando allí el visitante, difícilmente podremos encerrar todo el encanto del estar y del sentir en algo tan inerte como una fotografía animada sea o no. En “*este gran crisol de culturas populares*” como la denominó Goytisolo, todo cabe, allí se dan cita todos los días del año incontables juglares, músicos, saltimbanquis, encantadores de serpientes, aguadores, faquires, tragafuegos, curanderos, adivinos, humoristas y sobre todo los narradores.

Intentar tipificar o catalogar la variedad de halqas que se puede encontrar en esos espacios públicos sería una tarea complicada y difícil ya que cada una luce su propia diferencia y particularidad. Pero en líneas generales son:

- Las halqas de índole sanitaria: Son espacios para curanderos, videntes y herboristas proponiendo remedios mágicos o frutos de acertadas experiencias para casi todos los males heredada de sus antepasados. Aunque en general les etiquetan de charlatanes o embaucadores, bastantes recurren a ellos por diferentes razones: los recursos limitados, la ignorancia, la desesperación y sobre todo la poca confianza en los médicos. (Estar en la consulta de un médico que lleva bata blanca o verde, que te habla de cosas que difícilmente entiendes y además en un recinto tan dispar del que uno acostumbra a frecuentar seguro que le llevó a más de uno escoger a esos curanderos ya que por ser igual en todo es más de confiar y de tenerle fe). Así que podremos encontrar propuestas para el embarazo, el aborto, para enfermedades crónicas, y para el desamor ya que los videntes y las pitonisas pueden con todo desde predecir el futuro hasta prepararte un brebaje para que el amado no te repudie. Son una especie de psiquiatras de los pobres y suelen ser doctos en impresionar y maestros en la lectura del alma de los que están en apuros. Prefieren las charlas a solas con el cliente, son cautos y de voz firme y muy segura, casi todos pretenden ser “chorfa” es decir descendientes de la estirpe del profeta y que poseen la “baraka” o el don divino. Cabe añadir que algunos de esos curanderos gozan de un respeto y de un prestigio inigualable, son conocidos hasta en el extranjero, acuden a ellos personas de todas partes y nacionalidades y para lograr que te vea tendrás que esperar meses y hasta años.
- Las halqas de los domadores: en estas halqas las palomas, los reptiles, los monos, los cabritos, los perros, los cuervos, los gallos son los verdaderos protagonistas del espectáculo. Los animales suelen estar perfectamente adiestrados y adaptados a las conductas humanas, casi siempre son los mismos animales los que se encargan de hacer la colecta de donaciones.
- Las halqas artísticas y literarias: son los espacios dedicados a los cantantes, a los poetas, y a los ya famosos narradores, o cuenta cuentos. Los grupos de cantantes son tradicionalmente compuestos de cuatro personas: El “amghar” o “Immdiazen” con su “Rbab” (instrumento tradicional con cuerdas), “Bou ghanim” con la gaita o la flauta y dos acompañantes generalmente con percusión. El “amghar” atesora un valioso repertorio de la música tradicional que transmite a los que le acompañan. El

poeta, en la sociedad tradicional marroquí gozaba de un gran respeto, su rol no sólo consistía en cantar sus amores y desamores sino sobre él recaía la responsabilidad de defender a su tribu cuando surgían conflictos con otras tribus, como la de hacer de cronista o historiador plasmando en versos acontecimientos y sucesos para la eternidad, ya que dichos versos serán transmitidos a las generaciones venideras. Eran venerados y temidos al igual que los santos porque eran dotados de un gran saber y dominio del secreto de la palabra.

Los oradores o cuenta cuentos de Jama el Fna son verdaderos maestros de la narración. Los relatos que atesoran en la memoria les han sido legados por sus paternos. Son los verdaderos guardianes de la memoria fantástica de todo un pueblo. Los halaiquis se dirigen directamente a los espectadores y cuentan con su complicidad. Suelen recurrir a todas clases de recursos y técnicas de interpretación, los cambios de voz y de la declamación, las expresiones de rostros, y los movimientos del cuerpo. Provocan desde carcajadas hasta comentarios por lo bajo, son capaces de mantener sin aliento a todo el auditorio durante horas. Los halaiquis intentan perfeccionar cada día más sus técnicas discursivas para no perder a sus fieles seguidores ya que de ellos depende su sustento. Se suele crear una red de amistades y de fidelidad con el público y entre el público. Los textos que recitan o interpretan suelen ser inspirados de relatos clásicos como *Las mil y una noches*, las epopeyas de Seif ibn Di yazan (*Al Azaliat*), las hazañas del mítico Antar ibn Chadad (*Al Antariat*) o sacadas del amplio repertorio popular (las leyendas de Aicha Kandixa o Lmejdub).

Al defender lo que es desde el 2001 para la UNESCO el primer Monumento Oral Patrimonio Inmaterial de la Humanidad Goytisolo dijo: “*Sólo una ciudad conserva el privilegio de contener el difunto patrimonio oral de la humanidad, considerado por muchos con un desprecio tercermundista. Quiero hablar de Marrakech, y de la plaza Jama El Fna*” (2001a). “*Hay que evitar museificar lo que está vivo, pero contribuyendo a que lo siga estando para que los narradores orales no terminen mendigando y para que los alumnos de las escuelas puedan descubrir su propia cultura (...) en definitiva, para enseñarles que no todos los cuentos son propiedad de Walt Disney*” (Goytisolo, citado en Aman, 2002).

A través de los siglos la función de **Jama El Fna** ha ido cambiando: vio rodar cabezas durante las ejecuciones o brotar revueltas y manifestaciones, pero lo que nunca perdió son sus halqas o espectáculos. Esta plaza es con certeza el último espacio público que invita a la sociabilidad, gracias al humor, tolerancia y diversidad creados por sus poetas, pícaros y cuentistas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCOVERRO, Tomás (2005): “Marrakech, 1975”, *La Vanguardia Digital*, http://www.lavanguardia.es/premium/publica/publica?COMPID=51243823453&ID_PAGINA=22780&ID_FORMATO=9&PAGINACIO=1&SUBORDRE=3&TEXT=.
- AMAN, Olga E. (2002): “Xemáa el Fna, escenario popular en Marruecos. La victoria de los vencidos”, *El Arca*, 49.

- ASOCIACIÓN LITORAL (2006): “Literatura de tradición oral” (Entrevista a Dolores López Enamorado), <http://www.weblitoral.com/?menu=3&node=91>.
- BOUNDI, Mohamed B. (2004): “Marruecos: La halqa, un espacio público de comunicación popular”, *Sala de Prensa*, 73, Año VI, Vol. 3.
- CENTRE DE DOCUMENTATION UNESCO – ICOMOS (2005): *Patrimoine immatériel – intangible heritage (bibliographie)*, <http://www.international.icomos.org>.
- GOYTISOLO, Juan (1997): “Jemaa-el-fna, patrimoine de l’humanité”, *Le Monde Diplomatique* (juin).
- GOYTISOLO, Juan (2001a): “Défense des cultures menacées”, Discurso pronunciado en la apertura de la reunión del jurado (15 de mayo) de la selección de los patrimonios de la humanidad, en la UNESCO.
- GOYTISOLO, Juan (2001b): “Patrimonio oral: la experiencia de Marraquech”, *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, num. 011, Monterrey, ITESM, pp. 69-76.
- HABERMAS, Jürgen (1986): *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, trad. A. Doménech, México y Barcelona, Ed. Gustavo Gili.
- ICOMOS ESPAÑA (2001): *El Valor Intangible del Patrimonio*, Seminario celebrado en Sevilla (25-27 de octubre), www.esicomos.org.
- LUXEN, Jean-Louis, (2003): “La dimensión intangible de monumentos y sitios con referencia a la lista del patrimonio mundial de la UNESCO”, 14º Asamblea general y simposio científico del ICOMOS, Victoria Falls, Zimbabwe (27-31 de octubre).
- PROGRAMA AL MUTAMID (2001): “La halka”, http://www.fotoforum.net/iitm/almutamid_00.htm.
- STOUKY, Abdallah (1966): «Où va le théâtre au Maroc?», *Souffles*, num. 3, pp. 23-31.
- TEJEDA, Armando G. (2000), “Si me asomo al próximo milenio, será con periscopio y por poco tiempo” (Entrevista al escritor español Juan Goytisolo), *Babab*, num. 0, http://www.babab.com/no00/juan_goytisolo.htm.
- VASALLO, Brigitte (2004): “Recorrido corto de dificultad media por la plaza de Jema’ el Fna”, *Mundo Árabe*, [http://www.mundoarabe.org/jama_el_fena_\(marrakech\).htm](http://www.mundoarabe.org/jama_el_fena_(marrakech).htm).

LESS IS MORE...

Ana Paula Guimarães, Carlos Augusto Ribeiro

Instituto de Estudos de Literatura Tradicional
– FCSH – Universidade Nova de Lisboa
aanaguimaraes@sapo.pt

Resumen

Will it be BIG the day we meet face to face with the GIGANTONES & C^a, brought to life by Virgílio Ferreira's camera? Let's try to be a day thought in BIG terms: it will be one more of those days in which these photos are released in elementary schools, in universitarian institutions, together with famous or less famous writers, stimulating people more or less BIG, more or less little, to move, undo and reinvent these portraits of giants-turned-into-dwarfs and dwarfs-brought-up-to-be-giants.

*The photographer Virgílio Ferreira & C^a, Maria Teresa Meireles, Manuela Silva Dias, Carlos Augusto Ribeiro, Ignacio Vilariño and so many other people from different nationalities are present in our site: www.grandepequeno.com. Maria Luísa Amorim Lopes talks about her dream of seeing represented here (and everywhere) – through these rather serious jokes – the respect for difference. Bigness is not a matter of size and the quality of a single race. There are so many stories (more or less folk) one could tell about these little beings that compose our imaginary: from the Bible (David and Goliath, Jonah and the Whale) to the Chinese mythology ("The Land of the Dwarfs", "The country of the Giants"), to the Gigantic people, to goats bitten by ants or little black ants stuck in huge white snow and so many other stories in oral traditions; Gigabytes, Hercules and Gullivers, monumental monuments and other as such, Adamastores of seas and paths never treaded before, giant statues like the ones in Easter island, traditional toys, games, works of art, movies like Microcosmos – *Le peuple de l'herbe*, by Claude Nuridsany e Marie Pérennou ("a journey on an unknown planet: the Earth rediscovered at the centimetre scale"), landscape to good explorers and dedicated indigene like the Oompa-Loompas from *Charlie and the Chocolate Factory* by Tim Burton, trips to the infinitely big and to the infinitely little.*

It's in the lowermost that I see exuberance.
Manoel de Barros, *Livro sobre Nada*, 1998.

I – More or less: relativity of sizes and powers¹

Frost bites the ant's foot and it is abandoned to its own fate (Adolfo Coelho's version of 1882 for children² and the original text he collected and published in 1879).³

On its way to the hilltop, an ant's *small* foot gets caught in the snow. Asking for help she addresses the snow, the sun, the cloud, the wind, the wall, the mouse, the cat, the dog, the stick, the fire, the water, the goat, the knife. The ant and the reader/listener (a *small* child to whom Adolfo Coelho wrote this version) find out that "From the top down to the bottom/ Nothing is strong in this world". Even the knife (death, in other original versions)⁴ loses its edge becoming a useless object. After the chain of elements having been asked, the ant has to live with its own destiny.

Adolfo Coelho concludes this version designed for children with a rhyme ("Desde o alto até ao fundo/ Nada é forte neste mundo") which suggests the idea of generalized relativity – as if the magical quality of the rhyme itself had the power to create partnership, a way of relating what apparently is not to be related: things living in far away worlds (top and bottom, far and near, less and more, small and big).

-
- 1 A longer version of this synthetised text was published in India, *The Visvabharati Quarterly* (founded by Rabindranath Tagore). New Series, Volume 9, Nº 2. Julho-Outubro 2000 and afterwards in Portugal in review *E.L.O.* Centro de Estudos Ataíde Oliveira da Universidade do Algarve: "Frost-bitten Foot: dialogues we live by". We dealt with several versions of "A Formiga e a Neve" (Portugal, Spain, Argentina, California, U.S.A., Brasil, India): Ana de Castro Osório (1872-1935), *Contos Tradicionais Portugueses*, 4ª série, 2ª ed. Setúbal, Liv. Para as Crianças, 1906; António Torrado, *A Formiga e a Neve*. Lisboa, Plátano Editora, Coleção Caracol, Nº 48, 1982; Silvio Romero, *Contos Populares do Brasil*, XXXIV in Luis da Câmara Cascudo, *Literatura Oral no Brasil*. São Paulo, Editora Itatiaia, 1984, pp. 329-331; version collected by Idelette Fonseca dos Santos and Maria de Fátima B. Mesquita Batista (*Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa, Grafset, 1993, pp. 256-8); brasilian version for children (popularized in vinyl record); Pandit Vishnu Sharma, *Panchatantra*, 9th ed. New Delhi, Rupa, 1998, p. 160-3; Diane Tong, *Contos Populares Ciganos*. Lisboa, Teorema, 1989, pp. 34-6. Classification: Stith Thompson's: Z.42: "Stronger and Strongest, *Motif-Index of Folkliterature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux*. Indiana University Press, 1989 (The frost-bitten foot. Mouse perforates wall, wall resists wind, wind dissolves cloud, cloud covers sun, sun thaws frost, frost breaks foot). Frost-bitten foot" / Aarne-Thompson: Mt 2031: "Stronger and Strongest", *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*. Ff Communications, Nº 184, 1995.
 - 2 Adolfo Coelho, "Contos Nacionais para Crianças" (1882) in *Cultura Popular e Educação*. Lisboa, Publ. Dom Quixote, 1993, pp. 34-5. About the importance of Adolfo Coelho's practical and theoretical work on the relations of pedagogy and ethnography (the fundamental part played by traditional elements – stories, rhymes, proverbs, riddles, games – in the development of of body and mind) cf. preface to *Contos Populares Portugueses*. Lisboa, Dom Quixote, 1985 and the investigations of Maria Gertrudes Ferríssimo, *Actualidade pedagógica de Adolfo Coelho* (Lisboa, F.C.S.H., 1993) and Ana Vitoria Cláudio, *Francisco Adolfo Coelho – o saber institucional e as tradições populares* (Lisboa, F.C.S.H., 1993).
 - 3 Adolfo Coelho, *Contos Populares Portugueses*. Lisboa, Dom Quixote, 1985, pp. 85-6. This first collection of tales by an ethnographer in Portuguese language dates back from 1879. Early in his seventeen-eighteen (in 1864) he planned to enregister on paper all he could collect related to popular practices, customs, ceremonies and beliefs either found in books or directly observed.
 - 4 This coming up of a "knife" in this version for children could signify the stripping away flesh and bone (the job of naturalists in the dissection room of the 17th century academy: "the need to excise myth by dissecting nature", "nature under constraint and vexed" according to Francis Bacon's proclamations), that is, "the cutting away myth and legend" (Matthew Senior, "When the beasts spoke", *Animal Acts*. New York, Routledge, 1997, p. 71-2. According to this point of view, this version for children is ironically the one that introduces the technological object, a knife, which will destroy the world of conviviality (a surface without judging instances) creating the world of anatomy (etymologically separation, analysis).

In the oral version collected by Adolfo Coelho, an ant is caught by the snow and urges for help by the supreme powers of the universe: the snow, the sun, the wall, the mouse, the cat, the dog, the stick, the fire, the water, the ox, the butcher and death.

The ant is going to die. Because each member of this dialogue has only a relative power, destiny depends on luck. The ant's petitions do not reach the sky. The ant faces its final moment: it cannot escape death, which is the unbearable side of our lack of power. Even Time, with its metamorphic power, turns out to be destruction: there comes a moment when the power allowed to each being is defeated by the unlimited power (in space and time) of Death (the dog kills the cat but it cannot kill death). Because each individual strength is determined by the resistance shown by the partner next to you, salvation is not determined by virtue. The sky (like Heaven?) does not wait: both justice and values are destroyed.

In both texts, each element (either from nature or from culture) has its own power of destruction but it does not compare to death which transcends them all. Death is impartial in setting its targets, which are selected at random: even the knife (of Adolfo Coelho's version for children, equivalent to the butcher in the traditional text) that is meant to kill does not escape from death. Death stands for expropriation and annihilation.

II – Less and Small as the epicentre of More and Big⁵

A beetle heartbroken by her fiancé's death triggers chaos in our world, in our town – version by Adolfo Coelho, in *Contos Populares Portugueses*,⁶ Leite de Vasconcellos, *Contos Populares*,⁷ Xavier Ataíde de Oliveira, *Contos Tradicionais do Algarve*,⁸ numerous Portuguese versions of the História da Carochinha (Beetle Tale), whose main character is sometimes a beetle, sometimes a skunk, sometimes an ant: *História da Carochinha*, *A Doninha e o João Ratinho* (*The Weasel and John the Little Mouse*), *A Formiga e o João Ratão* (*The Ant and John the Big Mouse*) *A Formiga e o Ratunitu* (*The Ant and the Little Mouse*), *A Carochinha* (*The Beetle*).

Let's revisit the paradigmatic tale of all tales: The Beetle Tale. In fact, the universe of the tale is frequently considered as that of the "beetle tales"... and, for some reason, this universally known tale seems to influence all the others, its companions in the paths of oral transmission, making them slide to a level of insignificance and *minority*...

...because a story (with a *small s*) is something *less important* in the human cultural context?

...because that stage of our existence (being *small*) or the social status (being *small=insignificant*, because one *is poor* or «not learned», word used by Adolfo Coelho) are considered to be insignificant and of *less* importance compared to the supremacy of adulthood and of the so-called cultured class?

5 Synthetised version of "A História das Histórias: a Carochinha" by Ana Paula Guimarães in *Falas da Terra – Natureza e Ambiente na Tradição Popular Portuguesa*. Lisboa, Edições Colibri/ IELT, 2003, pp. 395-417.

6 Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985, pp. 79-84.

7 Coimbra, Imprensa da Universidade, 1964, pp. 67-75.

8 Lisboa, Vega, s.d., pp. 178-9.

And the beetle itself is not the *insignificant=small* being among the *smallest*?

Beware of the prejudice against small and crawling animals (which in Portuguese rhyme) and let's analyze the answer given by J.B.S. Haldane, British physiologist and philosopher, when asked about God, ensuing his studies:⁹

An inordinate fondness of beetles.

Let's analyze the statement by the specialist in coleopters Michael Ivie:

We like to think we are living in the age of man, but we are living in obviously the age of beetles.

In fact, of the over 30.000 existing species, more than 150 are scarabs, this means that in one of each 4 species of animals known on earth, one belongs to the beetle family.

We tend to assume that big warm blooded beasts dominate wildlife communities. Beetles, which splat on windshields and crunch underfoot, don't seem terribly significant by comparison. But the 4000 different mammals and 9000 birds on the planet add up to well less than one percent of the 1.75 million species identified by science. Insects make up about 60 percent and at least a third of them are in the order of coleopterans – the beetles. Thousand or millions more beetles have yet to be discovered.¹⁰

This is the story in brief: after the death of her companion, the crying beetle sees the existing links among the several elements of the cosmos (mineral, plant, animal and human).

The scenery is defaced due to the death of **one** of the characters and the sorrow of the **other**; this culminates in a superior feminine entity, the queen, «in the kitchen wearing diapers» and in the last place comes the king, «dragging his ass on the coals».

«Let's leave these beetle stories behind and start reflecting about serious things», quoting Cavaleiro de Oliveira in 1736. It so happens that this story of all stories stages the ultimate ecological situation – in this case a disastrous situation.

Anyhow the immediate relation established by common sense between ecology and catastrophe, comes from the fact that very often, the links and connections are only noticeable when they fail, when the machinery stops working. It is not by chance that when our planet is beginning to be seriously threatened, areas such as ecology, philosophy, ethics and environmental education start to emerge.

Let's speculate.

Maybe on Earth, as in this tale, catastrophe was bound to happen since the beginning. What else should we expect from a story in which a **beetle**, according to the dictionary a witch; «mitre of those condemned by the Inquisition; paper bag put over children's head to punish them at school; a kin of the ground beetle; of *smaller* dimensions; word also used popularly to designate the devil; with a plural linked to witchcraft, lies and fibs)...

...it alternates with a **weasel** (a mammal of the Mustelidae family); in the Portuguese folk tradition, according to Leite de Vasconcellos, an animal that brings bad luck, preferably to be maintained at large and with some connotations of witchcraft.)

...and comes across a **mouse**, a demon, in medieval terms, a plague for people because it would eat their crops and invade their barns.

9 "Planet of Beetles", *National Geographic*, vol.193, Nº 3, March 1998, p. 100.

10 "Everyone who speaks in favour of animal rights clearly counts all (non-human) mammals as animals but it is not clear whether they mean to count insects as such, while they are unlikely to count bacteria". (Timothy L.S. Briggé, "Respect for the non-human", *The Philosophy of the Environment*. Edinburgh University, p. 119).

Notice the following in this story:

- The chain reaction (reaching its climax with the destruction of the kingdom) from the change of a *small* detail as the death of a mouse (sometimes a Big mouse, others a Small mouse)

The palace was mourning the death of the small mouse.¹¹

- The so-called butterfly effect – a butterfly that flutters its wings in Beijing today might have influence on the stormy weather to be felt in New York next month; that which James Gleick calls in his theories on Chaos, «the sensitive addiction of the initial conditions».¹²

In fact, in folk stories the initial conditions are of the uttermost importance: something is triggered in the beginning so the story can happen. Either the euphoria is already present or the dysphoria is already embedded awaiting to be resolved by the action and the narrative.

Looking for a correspondence between the universe of the tale and the animal kingdom, we should observe the fear that the repercussion of the *infamous element on the global* in reality brings.

As Claude Allègre writes in *Ecology of the Cities/Ecology of the Countryside*:¹³ “we fear that the ‘visible’ disappearance of an animal”, in this particular case, a mouse “clearly indicates the impoverishment of the entire ecosystem that includes it” (the whole kingdom).

In fact, its disappearance is, most of the times, the symptom of the disappearance of that of scores or hundreds of other species. [...] Their extinction reflects the subversion of this entire world.

Nevertheless, we should always bear in mind that, in a certain natural environment, apart from the visible living species, generally appreciated for their beauty (aesthetics) which we try to pin down and preserve, there are also thousands of more modest species, discreet and, most of the times, unknown. We have the mosses, the fungi, the worms, the bacteria [the beetles, the mice?...] These species are essential to the local habitat and even to our planet. The worms are responsible for the ventilation of the soils, the fungi digest the soft organic matter, the lichen enable the survival of certain trees, the bacteria turn azote into an absorbent matter and that oxidise and reduce sulphur. All these species are part of the chain of ecological solidarity. The death of the habitat is due to the breaking of this chain.

In this sense, the beetle would function as the representative of those *discredited* creatures, treated disrespectfully and inattentively but that, in the end, enable the functioning of the ecosystem that supports us.

Those first pollinators would have collaborated in the explosion of the flora in the Mesozoic period accomplishing essential functions from their ecological niches, waste treatment station, carcasses and waste. Maybe, due to this, the scarab, for instance, has taken on a symbolic nature: that of rebirth.

11 Leite de Vasconcellos, *Contos Populares*, p. 70.

12 James Gleick, *Chaos*. Lisboa, Gradiva, 1989, p. 31.

13 Lisboa, Instituto Piaget, 1996, p. 136.

In this theatre called Earth, the *tiny* characters (the unicellular organisms) would have played a unique role: they paved the way to all those to come. They developed DNA and proteins, basic molecules which support all living cells. They learned how to prepare food because they learned had to handle sunlight. They produced oxygen we need to survive. They even invented sex.

The so-called “Birth of life on Earth” could, due to the tale of the Little Beetle, be renamed: “The decline of life on Earth”.

As long as we live we will go on telling little Beetle tales...because in what is called the leeuwenhoekian¹⁴ revolution, the **little Beetles tell stories**, our world is no longer in our eyes, human: although we have the tendency to overlook the *small* forms of life, those *minor* forms are, in reality those that determine the *larger*.¹⁵

It’s a mistake to think we control the *small* things, but not the *large* ones. On the contrary! We cannot prevent the *minor* accident, the *tiny* detail that is responsible for the future: that moment which we have left in which we **run to get the forgotten thing**. [These versions of this tale in which death is caused by the oblivion of it are very well known (a pair of gloves at the entrance of church) and for the haste in helping her, rushing home], the moment that saves us from the accident – or that causes one. We can nevertheless on a daily basis state the *larger* order, the *great* human values, the only order *large* enough to be perceived.¹⁶

It is at this level of the *tribute to the small* (exposed in the previous paragraph by writer Anne Michaels) that the reflection on this tale of this chain of ecological solidarity sets an example as paradigmatic to all other tales.

III – The Big World is swallowed by the Small World¹⁷

A small chick makes fun of a ‘huge’ king and swallows him (version by Leite de Vasconcellos, *Contos Populares*;¹⁸ Teresa Rita Lopes and Alice Espada).

It seems to be through oral folk literature, from riddles (scarcely studied ‘thanks’ to the *disdain* for it being a short oral text, quoting Arnaldo Saraiva)¹⁹ to the tale that the *smaller* raise from their position of subordinates to defend themselves from the *big*, sometimes, human beings. Precisely because the *small* speak. And they also listen attentively to all that is happening around them, in the chicken coop where they live, where they have bars, but from where they can also see the earth and the sky, depending on the point of view of the observer.

That *big* reader/listener (as *small* as he might be) will have looked away from the vast canonic and delimited region (as a character in Italo Calvino, noticing the gecko’s

14 Leeuwenhoek (1632-1723).

15 David Quammen, “Small things considered”, *The Sciences*, Nov.-Dez 1977, p. 29.

16 Anne Michaels, *Peças em Fuga*. Lisboa, Presença, 1996, p. 32.

17 Synthesis of a chapter of *Cuidar da Criação – Galinhas, Galos, Frangos e Pintos na Tradição Popular Portuguesa* written by Ana Paula Guimarães. Lisboa, Apenas Livros, 2002.

18 *Contos Populares*, p. 81.

19 “Enigmática e poética das adivinhas populares portuguesas”, *Folclore*, Nº 253 – A, Fundação Joaquim Nabuco, Instituto de Pesquisas Sociais, Coordenadoria de Estudos folclóricos, Agosto 1998 quoted by Ana Paula Guimarães, *Cuidar da Criação*, pp. 89-90.

belly)²⁰ to invisible zones, not cartographed in everyday life where so many *small* acts and almost imperceptible gestures occur: tales told in every corner of the house, poems on bread bags (years ago a successful proposal by Manuel Hermínio Monteiro), some proverbs on the reverse side, on the reverse side of Danone yoghurt caps, some other proverbs written on cloths where we put our dishes and cutlery in highway gas stations...

People capable of turning around a ‘cliché’ that of “making it explode as soon as it is touched” (brief and quick answer given to me by Michel Riffaterre when, some years ago I asked him how he viewed the ‘cliché’, the obvious), capable of revealing (as in photography) that which by being familiar, has become transparent (looking through the window one sees the windowpane and not the landscape-exercise I have learned from Madalena Vitorino).

This undoing of the obvious leads us to the concept of a significant verb: to notice. To notice the fact that one has not noticed before.

Suddenly what we know is no longer plain, it becomes rugged and offers resistance, says Carlos Augusto Ribeiro.

People in the disposition, according to Domingos Morais,²¹ of denying “reductive stereotypes where one can hardly recognize the original concepts” of ancestral musical productions, oral, traditional (so many ‘ohs’ relating to matters of folk tradition! – enough material for another talk...), no doubt engaged in the “intelligent and informed diffusion of contents, served by great quality” making it “possible to contradict the existing difficulty in pulling down walls of ignorance, of silence and of indifference”.

Those who have stepped down from the high landing of erudite and recognized literature and has looked through the book entitled *Cuidar da Criação – Galinhas, Galos, Frangos e Pintos na Tradição Popular Portuguesa*, a book on laughable creatures, minor and secondary in matters of spirit (with which ironically we feed our body...) knows that it is through *gossip* and rebellious crowing that a woman and the hen slide and get away from the tyranny of the institutionalized power.

The rooster generally speaks before being beheaded. We will also see today how a chick, the *smallest* in this *small* world, is saved by its beak, by food, by speaking. We will end the cycle of this route with *small* or *made small* creatures by folk tradition, in the end our “praça da canção” (Manuel Alegre) and of the tale that clearly fills not only our country, but no doubt the whole world.

The well-know story of the Tailless-Chick is an example of this rebellion of the oppressed chicks (maybe a paradigm of the rebellion of the *small*).

The tailless-chick went to the king to inform him of the uprising of the roosters and chicks. They were complaining man was killing them. On his way the tailless came across a river that told him it would let him cross it, the tailless swallowed it; he came across a huge cliff and afterwards a swarm of wasps that told him the same the river had told him: the tailless swallowed them all.²²

Yet another version,

20 “A barriga da osga”, *Palomar*. Lisboa, Ed. Teorema, 1985, pp. 65-8.

21 Domingos Morais, preface of Lia Marchi, *Tocadores – Portugal-Brasil*. Curitiba, 2006, p. 11.

22 Leite de Vasconcellos, *Contos Populares e Lendas*, p. 81.

A long, long time ago, when creatures all got together well, a chick was eating its corn, the king went by in his splendid coach. The chick only had one corn left to eat, but when the king went by him, he was afraid and fled. When the chick came back, he no longer found his corn. He decided to go and speak to the king. On his way he met a river, a stone and an axe and he swallowed them all. When he got to the court the king had him put together with the other chicken, but he managed to escape. This time the king had him put in the oven. He managed to escape with the help of the river, the stone and the axe he had previously swallowed. And thus he had his revenge.

A little chick is able to be stronger than a river, a cliff, a swarm of wasps, and a king. A little chick literally *swallows* all the offenses made to him and he pays back by disarming those who provoke him. A chick similar to a weed because he infiltrates himself in every breach, crack perforating by means of *minimal* details, an opaque space for the strong and powerful. Or a daring and brave chick, sometimes so full of himself, as in the version by Teresa Rita Lopes, *Era uma vez um Pintainho que tinha um Rei na Barriga?*²³

One morning a chick woke up starving for the world. And he started to walk, walk, walk...

The fact that the swallowing is vital for survival is a relevant factor; thus the chick is linked to the world surrounding him, the world that interacts with him. The Chick and the ecosystem are now only one?

Let's add a detail from Alice Espada's version in which the chick is no longer looking for corn, but for a gold earring:²⁴

Qui-qui-ri-qui-qui
My gold earring
Here right away.

In Teresa Rita Lopes' version, the king eats the chick, and it is from the king belly that the chick starts clucking again. It is this «swallowed» but living voice, that allows the salvation: seeing he can't win over the chick (stop his clucking), in Alice Espada's version, the king gives the gold earring back to the chick, and in Teresa Rita's version, back to the world, which had already been swallowed by the chick. In fact, the chick is equivalent to death (from the tale "The Ant and the Snow", because it is able to swallow the world withdrawing the world from the world" according to Carlos Augusto Ribeiro. And he goes on: "The relativity of the status of sizes" Big small with similar powers indeed: www.grandepequeno.com.

Of which *creation* are we talking about? (in italics like the words *big* and *small*)? The domestic *creation* (the one that implies the treatment of matter associated to the ground where we throw debris which is degraded, *minimized*) is equal to the noble and aloof divine *Creation*. Creation with a *small* 'c' as a model for *Creation* with *capital* letters? We reach the tall *big* through the short *small*.

Seen like this, these texts, these playful texts (*smaller*) stand in the field of knowledge as the chick before the king, to make fun of the *big*, of *the large*, and the coop represents the territory where we live and where we dream of justice. A coop, a kingdom?

23 In 1984, Teresa Rita Lopes wrote this version for a story telling evening at university.

24 Version told by a professor of Escola Superior de Educação de Beja, Alice Espada.

In *The Year of the Death of Ricardo Reis*,²⁵ José Saramago suggests the question of *gender* in the coop itself.

In the backyards of the buildings some clothes are hanging,[...] the doghouse, rabbitries and aviaries, looking at the Ricardo Reis thought about the semantic enigma of «Coelho» being transformed in «coelheira» and «galinha» being transformed in «galinheiro» each gender having been transposed to its opposite or complement, according to one's point of view or occasional mood.

...and suggests – as defiantly – the point of view of «galinheiro» from where one can observe the other side of the coin of the presidential box:

Beneath or behind what we can see, there are always more things we should not ignore and that will give us, if known, the only true knowledge. A roof is a mask; the point of view of the «galinheiro» helps us understand the crown better.

In fact the «galinheiro» (upper circle), the upper seats in a theatre, the «poleiros» (perches) from the French «poulailler», are the cheapest tickets, the *smaller* prices, allowing those with less money to attend. Many times the so-called «galinheiro» would praise or disregard opera or theatre companies, with noisy stamping and warm applauses. The paid supporters would concentrate there. The living chronicle of the theatrical and artistic movement is made of all the jokes related to the «galinheiro» and it is largely surpassed by the serious, restrained judgment of the boxes, dress circles and front stalls.

A very clarifying point of view that of sitting for some moments amongst the *smaller*. In the «galinheiro» instead of in a box.

A perch, a place in the universe. The singing, the clucking, the chirping, the relief of the *poor*, of the more or less outsiders.

IV – Less and more. Small and big conclusion...

To conclude, what happens at a *smaller* scale with the universe of *creation* (the universe of the coop), of the recognised literary *creation* is, in the end, what happens (at a *larger* scale) with the whole universe of *creation* in folk literature. There are one or two common places, one concludes they are constant and recurrent, and we no longer take notice. We take for obvious and transparent what is complex and, most of the times, not linear. We assume for *small* what might be *big*, which in fact can be quite *small*. Let's look at Virgílio Ferreira's photos at www.grandepequeno.com, in his portfolio of *Gigantones e Companhia*, Maria Teresa Meireles' booklet *Gigantes, Olharapos e Outras Desmesuras*, and the letter written by Ana Paula Guimarães and Carlos Augusto's suggesting projects, research and developments (ongoing and being presented on the site) going through the micro and macro cosmos in which we live.

Here is the deal: teachers from all backgrounds and subjects (humanities, science, music... whatever!) defy your students, colleagues, parents, children, people from your street and neighbours of your planet (...how many 'gigantones'²⁶ will there be across the

25 Lisboa, Caminho, 1983, p. 213.

26 Name of a very big puppet, traditional in some areas of Portugal that is done in a giant scale in order to poke with national figures (mainly shown in Carnival festivities or New Year).

world?...), defy them to write stories, tales and lyrics, to fulfil the blank spaces in between Virgílio Ferreira's photos with poetry; defy them to play with scales, proportions, with the height of tall people and little people; to draw and rebuild these tiny beings into something huge; to minimize great things into short; to make giant-monsters speak and sing like BIG artists do or, on the other hand, telling tales about little beings (insects, virus, bacteria,...) this way brought to a bigger size in giraffes, whales, dinosaurs, planets, skyscrapers...

(...)

Let's move on then.

Let's follow our path, with the help of our enthusiasm. At the wheels of a Peugeot 307 on the advertising PENSE GRANDE – THINK BIG (“To think big is to think in all differences that make all difference”...?)

or by foot... being careful not to step on anything along the way...

We will end by quoting a *great* young poet from Oporto, Eugénio Roda (after all Emílio Remelhe):

World: it is such a big ball that it becomes hard to play with it.

Space: we have a lot when we are little and little when we are adults (big).

Little: It's what we should say when one is asked “What do you want to be when you grow up?” (*O Quê Que Quem*. Porto, Edições Éterogémeas, 2005.)

Tradução: *Joana Rabinovitch*

BEAUTY IN FAIRY TALES – STYLE AND PATTERN

Nemanja Radulović

University of Belgrade
nemrad@yubc.net

Abstract

As stylistical traits of beauty in fairy tales, metallic and golden lustre and its comparison with sun, moon and stars are already indicated by scholars. Serbian fairy-tale matches with this European model. Beauty of human form is mostly limited on face and hair. On the other hand, body as a whole is being mentioned mostly as mutilated. This type of beauty can be seen in the past (Basile, Mm d'Aulnoy, even antic Greek romance of Haritonos). According to some theories, fairy-tale beauty originates from Oriental sources and shows the supernatural origin of the heroine. In Serbian material there are mythical parallels in folk beliefs about fairies, whose appearance is described in same terms as that of fairy-tale figures (golden hair; e.g.). The connection among gold, sun and royal position comes from analogous thinking; this correspondence among planets, metals, social role and part of the body, established in the cultures of old, confirms magical way of thinking in fairy tales.

In this paper we will first try to remind ourselves of the presentation of beauty and its function in fairy tales; then to point to its analogies with the living beliefs and to diachronic perspective, as well as to a possible origin of such a presentation; finally, we will envisage the place of beauty in the fairy-tale genre.

We will repeat observations about the presentation of beauty in fairy tales, drawing mostly on Max Lüthi¹ (along with some of our observations regarding the Serbian material).

The presentation of beauty is defined by the style of a fairy tale, which means that it can be considered a genre property. Special emphasis is put on the shine, the metallic

¹ Max Lüthi – *Das Volksmärchen als Dichtung. Ästhetik und Anthropologie*, Göttingen, 1990, 11-52.

shine, golden and artificial. There are also comparisons with the celestial bodies, mostly with the Sun, but with stars and the Moon as well. In this way beauty assumes a cosmic character. It is frequently pointed out that the heroine is the most beautiful in the world. Such figurative presentation of beauty also serves to express spiritual qualities, good is presented as beautiful. In this stylistic feature Lüthi even looks for a certain philosophy of a fairy tale, pointing out that numinous, which is in essence absent from a fairy tale, appears through "translation", i. e. through the importance of beauty. Beautiful is a reflection of the transcendent, and it is in its presentation that a certain religiosity of a fairy tale is felt. On the other hand, beauty is abstract. "Beauty itself is not presented, but its impact is"² – e. g. the prince faints on seeing the beauty, everyone is amazed when she shows up.³

In such presentation of beauty the Serbian fairy tale coincides with the European fairy-tale canon. This testifies to the domination of the genre over the regional peculiarities. For instance, with the type of kind and unkind girls (AT 403, 480), which is present both in local and European varieties, beauty is associated with a miraculous gift: pearls are shed from the eyes and roses from the mouth; the description is characteristic not only of the genre but of this type of tale especially. Celestial bodies in Serbian fairy tales also occur as the marks on the body in the form of the Sun, and sometimes in the form of stars and the Moon. The star on the forehead marks a heroine as unique, leading, for instance, to her father's incestuous intentions; the prince marries her just because of the promise of giving birth to the children with the golden star.⁴ Golden hair occurs a bit more often.⁵

In essence, gold is symbolical, not material.⁶ In one fairy tale from the littoral area⁷ a beauty sells her golden hair – transforming the symbolical meaning into the literal. But even here, the prince, seeing that the golden hair is for sale, guesses at once that it is his love – which implies that she is unique in the world.

Sometimes, when attention is paid to the intimations of the actual appearance, they are associated not with the whole body but with the face and hair. (There is also the type of tale where the princess shows parts of her body to the swine-herd, but they are on the verge of a novella, showing the trickery of the hero; within the South-Slav material some of these tales are derived from the Muslim environment, and the oriental stories are more inclined both to detail and eroticism; a possible ritual origin of the motif should be left apart). In all these cases the particularization of the body is obvious, only the part which is the shine bearer is singled out.

The same procedures are used in presenting ugliness. In the same way as the ugly is associated with dark and evil, a more detailed mention of ugliness is associated with one part of the body. For instance, the male hero is typified as either hairless, beardless, or one-eyed. The experience of the complete picture of the body is spoiled, which means that

2 Lüthi – *Das Volksmärchen als Dichtung*, 14.

3 This type of the beauty may be derived from the Mediterranean tradition: Ulf Diederichs – *Who's who im Märchen*, München, 1996, 301 – "Die Schöne der Welt ist eine mediterrane Märchenfigur, auf der Schnittstelle zwischen Orient und Europa, antiken Mythos und neuzeitlichem Volksmärchen".

4 Different examples from Serbian fairy-tales: V 23, VD 8, 10, 11, 16, Č1 35, 63, 64.

5 Some papers even suggest that in Slavic oral traditions the star on the forehead is more frequent than the golden hair: Ulf Diederichs – *Who's who im Märchen*, 25.

6 Heda Jason – *Whom Does God Favour: The Wicked or the Righteous? The Reward-and-Punishment Fairy Tale*, FF Communications 240, Helsinki, 1988, 41-42.

7 VD 16.

ugliness needn't be represented only through darkness. Again, there is certain semantic meaning behind the picture. In oriental fairy tales baldness denotes the belonging to the lower strata of society,⁸ or it marks someone who has been afflicted by scab.⁹ It is similar with beardlessness in the Mediterranean and the Balkans, where it is associated with eunuchs, who are traditionally negative in folklore as petty schemers.¹⁰

Corporality of characters, apart from the face, occurs from time to time. The body is mostly in focus when it is mutilated. The eyes are not mentioned when referring to a beautiful heroine but only when they are taken out. The arms may be golden but they are cut off to a chased girl. Other parts of the body are also mentioned in connection with the acts of violence. In the same way as with the mention of beauty, in regard to the mention of the bodily completeness the focus is on one part only. The particularization of a certain presentation is probably part of oral tradition in general (so a battle is presented through a series of minor clashes or duels both with Homer and with South-Slav epic poetry). But a body is mentioned as a whole when it is quartered, cut, or torn into pieces, when it is immersed into boiling water. Such a pattern is possible because of, essentially, uncorporeal perception of characters, because of the two-dimensional quality. (Lüthi). While some researches (M. Tatar) emphasize that such violence in the nineteenth century collections (popular editions of Perrault and Grimms) had a certain pedagogical purpose of intimidation,¹¹ we can see that even the collections not intended for children, i. e. authentically folkloral texts, contain the same pictures.

Beauty rises above the habitual stream of life, above the realistic world of physical jobs, above day labour. When in AT 408 the false heroine thinks that the reflection of a beauty is hers, she says: "How beautiful am I, I won't carry water to hay-makers any more." But the exceptional situation has a negative size as well, separation leading to danger. The beauty will not only become the prince's wife but she will also be chased, mutilated, killed. Beauty jealousy is a typical fairy-tale motivation of the characters' behaviour. The empress mother-in-law will hate her because she is more beautiful; Cinderella is not only a harassed daughter-in-law – the motivation for her mistreatment is the fact that she is more beautiful than the mother-in-law's daughters.

There are also presentations of beauty which are regionally defined. In Serbian fairy tales it is the traditional folk canon, which also appears in other genres of Serbian and South-Slav verbal folklore. A girl is as slender and tall as a fir-tree, and her face is as flushed and white as an apple.¹² A series of such comparisons is present in oral lyric poetry as well. Though views of this kind are determined by the collective censorship, the triad of the red, white, and black (best known through the version of Snow White by the Brothers Grimm), is of Proto-Indo-European origin. It appears in incantations, possibly deriving from the fusion of the three Indo-European functions.¹³ Especially interesting

8 Waldemar Liungman – *Die Schwedische Volksmärchen. Herkunft und Geschichte*, Berlin, 1961, 61. Propp considers baldness as mark of initiation ritual – *Historijski korijeni bajke, (Historical Roots of Fairy-Tale)* Sarajevo, 1990, 211.

9 Jason, 125. About bald character as unpromising hero also: Meletinski – *Geroi volshebnoi skazki, (The Hero of the Fairy Tale)*, Moskva, 1958, 211-217.

10 Emmanuel Cosquin – *Contes populaires de Lorraine* 1, Paris, 1887, 43, Čajkanović – *Srpske narodne pripovetke*, Beograd, 1929, remark for the tale nr. 89.

11 Maria Tatar – *Off With Their Heads! Fairy Tales and the Culture of Childhood*, Princeton, 1992, 7.

12 V 33.

13 Bolte, Polivka – *Anmerkungen zu den Kinder-und Hausmärchen der Brüder Grimm* 1, Leipzig, 1913, 461-462; Dean Miller – *The Epic Hero*, Baltimore and London, 2002, 291-293.

isthe comparison of a beauty to a fairy.¹⁴ It is expressed by an idiom, i. e. by a canonized, established form; the meanings incorporated into an idiom are petrified. In spite of that, a supernatural origin of beauty is foreshadowed through it. The pictures expressing the international canon of beauty are also petrified, but we will speak about that later on. There is also a more vivid relationship between the belief in fairies and beauty. In beliefs fairies are also credited with yellow, golden hair, they are called goldhaired¹⁵ (in some cases even a star is mentioned but it is probably a retroactive influence of fairy tales). They are also related to gold: either as its guards (like other supernatural creatures), or at their feasts gold plates, glasses, cups are used.¹⁶ Here we easily notice the aesthetics of the shiny. It is obvious that this folklore pattern is used for everything unusual and distinguished, both for fairies and for fairy-tale characters. Such petrification of the pattern can be considered formulaic. Fairies also have distinguished hair – it is not only stressed that it is golden but also scattered, which might be interpreted as their belonging to the other world, beyond civilization and humanity, as belonging to nature, not to culture (in traditional, patriarchal culture the hair of the woman is covered). There are also beliefs (similar to Samson's motif) that the fairies' strength rests in the hair. This animistic belief could possibly be a signpost for the importance of the hair in fairy tales.

Waldemar Liungman thinks that the above mentioned features of beauty, like roses from the mouth and pearls from the eyes, are of oriental origin and that they reflect the supernatural origin of a beauty.¹⁷ We can expand this to the golden hair as well. For the sake of comparison, the Vedic and Homeric deities have golden hair (in the same way as Sanskrit *deva* – god is associated with the sky and shine).

If we trace back the records of fairy tales, we will easily find the same descriptions. During the seventeenth century, in the versions of Madame d'Aulnoy there is a mention of a beauty with the hair shinier than gold (*La belle aux cheveux d'or*). With Basile (1, 3) two children are like two apples of gold (an image very frequent in Serbian folk poetry). In his version Cinderella (*La gatta Cenerentola*, 1, 6) appears at the ball as beautiful as the Sun (bella come un sole). Fairies have golden hair and the moonlike face (3, 10). Only the man with golden hair and teeth can become the king's son-in-law (3, 1). (Let us mention in passing that with Basile there appears – 1, 7 – a beauty with magic hair). Naturally enough, the question of interweaving of the authentic folklore material with the poetics and stylizations of these authors and epochs stands apart; perhaps these comparisons, not motifs, can point to certain folkloral origins.

As early as in the antique Hariton's romance about Herea and Caliroe we encounter such a description of beauty: many times it is pointed out that Caliroe is the most beautiful in the world or unique, other characters being astonished when looking at her; she appears as bright as the Sun and men fall down to their knees before her. The heroine is compared to Aphrodite, she is more beautiful than a forest nymph or nereid (antique equivalent to

14 ČI 21, 46, 81.

15 Tihomir Đorđević – *Veštica i vila u našem narodnom predanju*, (*Witch and Fairy in our Folk Tradition*) Beograd, 1989, 59; Slobodan Zečević – *Mitska bića srpskih predanja*, (*The Mythical Beings of Serbian Tradition*) Beograd, 1981, 43.

16 Stevan Dučić – *Pleme Kući, život i običaji*, 271-272, Podgorica, (*Tribe Kući, Life and Customs*) 2004; Zoran Čiča – *Vilenica i vilenjak*, Zagreb, 2004, 97-98; Tihomir Đorđević – *Veštica i vila...*, 59.

17 Liungman, 87.

fairies). Elsewhere in the novel there also appear similarities to a fairy tale: the descriptions of feelings are reminiscent of the descriptions that will appear in the later European fairy tale – a physical impact of the uncontrolled emotion, fainting. In the beginning of the European novel there can be noticed the traces of folklore storytelling, which is an indirect proof of the antiquity of a fairy tale. Apart from the existing research about the structural similarities between the antique love novel and the fairy tale, the stylistic analysis might also be very helpful.¹⁸ It is assumed that in such presentation of characters the crucial role belonged to myth, not to fairy tale. But even so, that brings us back to the supernatural origins of beauty, which can appear in different genres in the same way.

The connection of beauty with the supernatural, which is defined both internationally and in the terms of genre, can appear on South-Slavic territory through a doubtless comparison in the beliefs about fairy tales. The same type of presentation, the same canon is used in both the mythical and the fairy-tale production. There remains an open possibility that the living belief about fairies gave a new impetus, a new impulse to the fairy tale and to its stock images.

The relationship between the Sun and gold is not founded only on the comparison by glitter. If we add to this the royal origin through which the exceptional situation of a beauty is made concrete, we get a clear example of *thinking by analogy*. Here we will quote Liungman once more: in oriental stories the golden hair suggests royal origin¹⁹ (in the same way as baldness marks the belonging to lower classes). This opinion, of the magic origin, associates ideas by some similarity, analogy. What gold is among metals, that is the Sun among planets, or king among people, or heart (somewhere head) among the parts of the body. Hence, king-sun appears as the name, or gold is called sun in the alchemical texts. In ancient civilizations analogical thinking was codified. In the Western culture analogical thinking as a doctrine on correspondences appears in different astrological and esoteric systems up to the eighteenth century. They are based on the correspondences between the seven metals, seven planets, seven parts of the body and of the society organism; gold, sun, and king correspond here as well. There are parallels in other civilizations, too: in China, for instance, there existed analogy between fire, summer, South, the red colour and heart. Unlike discursive thinking, the analogical one increasingly withdrew to the margin of culture, so that today it exists in the subculture of the occult texts – but also in the poetry inclined to magical thinking (Baudelaire's *Correspondences*, Rimbaud's *Vowels*).

In fairy tales the analogy between the Sun, gold, and king can be complemented with the analogical part of the body as well: in fairy tales it is usually head, or, to be more precise, its parts (hair, forehead), or hands.

Analogical thinking can be seen in other examples, too: in type 510B sometimes there is a mention of dresses of gold, silver, and stars, and sometimes of the Sun and the Moon; obviously there are correspondences between metals and planets, which therefore can be exchanged. This once more confirms the inclination of fairy tale to magic thinking.

18 In the same way Lüthi, although not interested in genesis of fairy tale, concludes from stylistic traits that fairy-tale is not as ancient as usually considered.

19 Liungman, 61.

We have already mentioned that such petrification of images can be considered a pattern. These elements of the description of beauty can be also called motifs. However, because of the exceptional visuality of that canon, which has its impact on the reader even today, we think that it is right to say image as well. According to a study based on conversations with folk tale narrators (Belmont),²⁰ what we call motifs, from the narrator's viewpoint is better to be called images. At the level of prose, we do not encounter formulization in the opening and closing folrmulae only (Once upon a time, or, And they lived happily ever after), but also at a larger level, like in the images we have just interpreted.

Tracing these images back, we discover stability. Their comparisons to beliefs reveal astonishing vitality, showing that a pattern is not only something conveyed through tradition, but renewed through it. On the one hand the mythic and magic origin of a pattern is revealed, and on the other the possibility of its actualization.

ABBREVIATIONS:

V – Vuk Stefanović Karadžić – *Srpske narodne pripovijetke*, Beograd, 1988. (*Serbian Folk Tales*)

VD – Vuk Stefanović Karadžić – *Srpske narodne pripovijetke*, Dodatak Beograd, 1988. (*Serbian Folk Tales – Appendix*)

Č1 – Veselin Čajkanović – *Srpske narodne pripovetke*, Beograd, 1927. (*Serbian Folk Tales*)

Č2 – Veselin Čajkanović – *Srpske narodne pripovetke*, 1929. (*Serbian Folk Tales*)

20 Nicole Belmont, *Poétique du conte*, Paris, 1999, 85, 125.

THE ROMANIAN BALLAD *THE MAGIC LAMB (Miorița)*¹ AND THE MEANING OF EXISTENCE

Mariana Dan

University of Belgrade
dan.mar@sezampro.rs

Summary

First published in Romanian 1850, by the Romanian poet Vasile Alecsandri, the folkloric lyrical ballad *The Magical Lamb (Miorița)* has been immediately noticed both in Romania and in France, where it was translated repeatedly, for the first time in 1854 by Jules Michelet, who highly appreciated it: “Quant à la Petite brebis c’est un chant du caractère le plus antique, une chose sainte et touchante a fendre le coeur. Rien de plus naïf et rien de plus grand. C’est là qu’on sent bien profondément ce dont nous parlions tout à l’heure, cette aimable fraternité de l’homme avec toute la création”² (“As for *The Magic Lamb*, it is a chant of an antique character, a thing as saint and touching that it tears your heart. There’s nothing as simple and as grandiose as that. It is here that one deeply feels what we have just talked about, namely that tender fraternity between man and the whole creation”). Alecsandri himself published the ballad in French, in Paris in 1855, in a prose variant in his anthology *Ballades et Chants populaires de la Roumanie (Ballads and Folkloric Songs of Romania)*.

‘Adhering’ to the ballad immediately, Romanians have always felt it “as one of the great synthesis of Romanian culture, of the Romanian people’s soul”.³ This statement, together with the statements of many philosophers and poets, who considered *Miorița* to be the major expression of the national genius, is founded on various grounds, ranging from its broad circulation to the very recent issuing of new variants, which is a proof that the ballad is still ‘alive’. In 1964, as many as 930 documents were discovered all over

1 *Mioară* means she-lamb in Romanian, and *Miorița* is the diminutive for it.

2 Cf. Ion Breazu, *Jules Michelet și folklorul românesc*, Extras din “Anuarul arhivei de folklor II”, M.O., Imprimeria Națională, București 1933, p. 189.

3 M. Pop et al, *Folclor literar românesc*, Editura Didactica și Pedagogica, București 1976, p. 321.

the territory of Romania, and partly in Macedonia, out of which 704 complete variants, when A. Fochi published his monumental study: *Miorița: tipologie, circulație, geneză, texte*.⁴ (The Magical Lamb: Typology, Circulation, Genesis, Texts). Another reason, to be sought after in the phrasing that this ballad represents the ‘Romanian people’s soul’ is subtler, being connected to the Romanian *Weltanschauung*, or view of the world, which essentially stands for the meaning people give to existence, detectable in a closer analysis of the ballad.

The narrative of *Miorița* is simple, and it develops in 5 fundamental motives/pictures of different literary genres, melting finally up in a vast allegory of death viewed as a wedding, which reveals a possible meaning of existence and conception of the world, as it is, presumably, felt by the Romanians. As this allegory death/wedding is so ample, the ballad is essentially a lyric, not an epical one, while the narrative part is very brief, representing only a beautiful introduction for the pondering over the place and role of human, individual existence taking place within the overall existence of the world. In an idyllic mountain background, resembling ‘heaven’, where three herds of sheep descend (the first picture), a lamb, who can speak and is a clairvoyant, warns her young shepherd that the other two shepherd-mates plot to kill him, as they are jealous of his beautiful sheep and dogs (second picture, where the epic turns into dramatic tension, sustained by the touching dialogue between the shepherd and the lamb, by repeated and worried questions, revealing affection on both sides). The following (third) episode, which has been the main ground for a fervent dispute since 1850, when the ballad was first published, as how to be interpreted, the shepherd, instead of opposing the plot against him, or planning his revenge, speaks out his last will, makes his testament, which is incredibly full of serenity. He tells the lamb that he wants to be buried by his own murderers, not in the village grave, but near the sheepfold, in order to be nearby his beloved sheep and hear his dogs. He asks for three flutes to be put by his head, so that, when the wind blows, the flutes might play and, hearing the tune, the sheep might cry with tears of blood. In this episode, the serenity turns into lyrical tragedy. The fourth and the fifth episodes, mark a transition from the immediate background into the broader world, into the universe, as the shepherd asks the lamb not to talk about the murder, but just to say that he married, and that a star fell at his wedding, that the Sun and the Moon held his crown, that the fir trees and the maples were his witnesses, the birds were the singers, and the stars, the torches. He also asks the lamb (in the fifth episode) that if she happens to see an old weeping mother, looking for a ‘handsome young shepherd’, just tell her that he married a beautiful princess, a worldly bride, on a mountain slope, in a heavenly garden, but she should not say anything about the star falling at the wedding, nor about the Sun and the Moon holding the crown, nor about the trees, the mountains, birds or stars/torches. The last two parts actually represent a lyrical monologue which maintains the confusion between the material world and the transcendent by means of the allegory death/wedding, microcosmic and macrocosmic existence.

Although some vague Christian motives can be detected at first sight (if one thinks of the jealousy of the potential shepherd murderers as of the Cain and Abel dispute taking place on the same grounds, or if we regard the old mother looking for her son, as of

4 Apud M. Eliade, *De la Zalmoxis la Genghis-Han*, Humanitas, București 1995, p. 241.

Saint Mary looking for Jesus, which are instances to be detected in some other European folkloric productions), these motives are not convincing, nor do they play a productive role in the general economy of the ballad *Miorița*. It is obvious that the interpretation of this ballad should be sought after much deeper and broader, in a vision of the world representing a foundation for conceiving existence, a conception of life and death as taken together. The first question that arises, on the one hand, is whether such vision is pre-Christian or Christian, and, on the other hand, if one accepts that the vision is pre-Christian; the second question is how can Romanians identify, or be identified with a presumably pagan vision, when, it is a known fact that Romanians were among the first Christianized people in Europe (in the 1st century B.C. – a fact stated both historically and linguistically), and are still religiously active even nowadays.

Although Romanians from all geographical regions, both intellectuals and simple people, have massively ‘adhered’ to *Miorița* affectively, no satisfactory interpretation of the ballad has been given by the scientists for a long period of time, each new explanation creating a new layer for disputes lasting more than one century. All this, in spite of the fact that not only literary historians and critics dealt with the ballad *Miorița*, but this ballad became also a challenge for various other disciplines: folklore, philosophy, history of popular spirituality, and a central chapter for the history of ideas, as Mircea Eliade states.⁵

The ground for such disputes over the interpretation of the ballad has mainly proved to be the third episode, in which learning about the plot against him, the young shepherd does not oppose it and plans no action of revenge. This episode naturally flows into the fourth and the fifth ones describing the shepherd’s last will associated with the grandiose communion with nature. Since its publication, in the 19th century, and, also, partly, in the first part of the 20th century, the interpretations given to *Miorița* gathered in a corpus of critical approaches defined altogether as ‘the pessimistic theory’. It all started with Vasile Alecsandri, the first to publish the ballad, and with Jules Michelet who, while praising ‘the fraternity with the whole creation’, accuses the resignation of the shepherd, which he sees, unfortunately, as a national feature, a view of the world by which Romanians, recently issued from nature, as he puts it, hurry to go back to it and reunite again, with serenity, by death.⁶ Still, such a statement is not founded on solid grounds. Not only that there is no sign of resignation in the shepherd’s attitude, but, after learning from the magic lamb about his imminent death, his testament is serene, there are no signs of regret or renunciation, and the poetical language used, although simple, creates an imagery that goes even beyond the category of what is known as ‘aesthetical beauty’, attaining the aesthetical category of ‘the sublime’.

On the other hand, the adepts of the pagan interpretation, in fashion in the twenties of the last century, when the Romanians, having already established scientifically and officially their Roman origins, were then eager to disclose by means of this ballad their Geto-Dacian and Thracian roots, before the Roman conquest in 106 A.C. That is why, *Miorița* started to be explained in terms of the Geto-Dacian habit of celebrating death with joy, or in terms of the sacrifice of human lives associated with the cult of the Geto-

5 *Ibidem*, p. 238.

6 Ion Breazu, *op.cit.*, p 190.

Dacian god, Zalmoxis (or Zamolxis). In other cases, scientists (i.e. Nicolae Iorga) tried to detect an explanation in one of the oldest Romanian professions (that is in the process of the transhumance of sheep), which has taken place for many centuries, concluding that the nucleus of the ballad was triggered by a real, historical fact that took place due to the rivalry between the shepherds. While concluding that the ballad was the work of one author only, N. Iorga thought the ballad appeared in the 8th century A.C. However, others, like for example the literary historian D. Caracostea, drew the attention to the fact that a historical interpretation is unacceptable, as, even when we find proper names in ballads, belonging to certain leaders or soldiers, the nucleus of the ballads is always older, as ballads usually express a primordial human experience and a poetic vision of the world. For this reason, the central motive of the ballad is not directly connected with the transhumance movements, but represents a much deeper feeling of love for the pastoral life and profession. Other critics also regarded the ballad as an expression of the liberation from worldly existence, not by religion, but by melting with nature. Many of these ideas, all of them related to the meaning that Romanians presumably give to existence, were sometimes so exaggerated that a counter reaction appeared in the thirties of the last century when the rejection of the 'pessimistic' interpretation took place, together with the refuse to consider this ballad as the unique expression of the Romanian popular spirit, or as a starting point for a 'typical Romanian' philosophical approach to life.

A different kind of approach was made by C. Brăiloiu, a musicologist, who detected two main themes melted in one in the ballad *Miorița*, and came to the idea of comparing them with other similar themes in the Romanian folklore. The themes are: a) death assimilated with wedding, which is archaic, with pre historic origins, and b) the substitution of an object, representing an element of peasants' funerary ceremonies with cosmic elements or objects (i.e. sun instead of candles, rain instead of last bath, fog instead of incense, etc). This second theme is of an astonishing frequency, as many funerary rituals were stated in which this substitution takes place, and this is, according to Mircea Eliade, a very valuable fact to retain. On the other hand, Brăiloiu also states that in Romanian folk tradition, when somebody dies young, the person is ritually wedded *post mortem*, and different other rituals are performed, for two reasons: a) in order to purify the dead man's soul, so that he might cross without difficulty the 'borders of the air', and b) for the dead not to become a ghost and come to the living people. However, here, we deal more with a defence against death, as Eliade puts it, and consequently no Christian grace is present. This approach cannot explain *Miorița* either, as in the funerary ritual we find no motivation to renounce life, desire death and unite with nature. The question that also arises is whether a poetic work can be possibly reduced to the attitudes, rituals and believes that preceded it in time.

A thematic, comparative study proved interesting results with Adrian Fochi as well who discovered that, in the variants existing in Moldavia, Muntenia and Oltenia, the maximum frequency is attained by the central group of themes, that is, by the episode of the magic lamb, the shepherd's testament and by the episode of the old mother. In Transylvania, *Miorița* is a carol song made of the initial background and the testament. Therefore, A. Fochi's merit is to have discovered that *in all Romanian provinces, the testament of the shepherd is always present, with all the details it includes: the place*

of burial, the objects of burial, the mourning of the sheep. No other episode has the same frequency; therefore the analysis of 'the overall Romanian meaning of existence' might appear here. Moreover, the episode of the 'shepherd's testament' is to be found in Macedonia as well, which proves that the fundamental motive was present with the Romanians before the dialectal division. The fact is also interesting that the testament is also a characteristic of the Transylvanian carol songs, and it is very old as well, as, the fact is known, that carol songs are very old, stable ritual songs, where improvisation is not permitted. Carol songs have also less authorial freedom, being interpreted in groups of people, who always stick to the original variant. On the other hand, Mircea Eliade states⁷ that 'the presence of the initial epical nucleus of *Miorița* in the ritual songs confirms, on the one hand its archaism, and, on the other, it reveals us that its origins are to be found in a religious background'. It is this very religious background that is a very interesting issue that nobody approached before M. Eliade, as, by all appearance, the shepherd desired a union with nature, in a wedding ritual (presumably pagan), and no obvious allusion to any Christian element was detected. Consequently, the issue of the meaning of existence is in the focus again, but, this time, the attention is drawn solely to the episode of the testament, which is by far the most frequent one, in all the regions in which the ballad *Miorița* is present.

M. Eliade starts his own analysis by stating that the shepherd hopes to live a *sui generis* existence, as all the objects of the funeral (flutes, in other variants tools, or arms) that are a characteristic of his way of living provide a symbolic, and at the same time ritual prolongation of his life and professional activities. The replacement of the funerary realities by cosmic objects, as ritual elements, provide for a ritual reinterpretation of these objects. In the same way, the mourning of the sheep represents a replacement for the ritual lament. The cosmic structure, tied to a ritual under layer is even more amazing as, not only the grave is absent, but also the village and the church. The shepherd's hope and desire to fulfil and complete his life, at least symbolically, stays as an explanation for the importance that is attached, in all the variants, to the theme of death-wedding. A folkloric Romanian belief, that no life is completed without marriage, present even nowadays, is ritually expressed in wedding the young person who died to somebody who is alive, or the partner might be (in central Transylvania, Banat, or northern Oltenia, the fir tree or the spear). Such posthumous weddings are present with other European countries as well, but in extremely small areas (like in the SE Europe, for example), this ritual being ancient, and probably lost in the course of time and space. Still, the wedding, as it stays in the ballad *Miorița* is unique, as the ancient ritual, although a ground of inspiration for the Romanian popular poet, is, however, overcome.

The serene and transfigured universe present in *Miorița* represents a different world, which has nothing to do with ghosts and vampires, with funeral rituals and fear. Moreover, no villages or any other places are detectable, as seen by a 'profane eye', which has a limited 'view', a view conditioned by a profane experience and explanation given to the world. That is why, it is rather difficult for the man of today to change his *Weltanschauung*, or view of the world and understand a traditional view, founded on

7 M. Eliade, *op.cit.*, p. 254.

other parameters of experience. It is these *'other parameters'* can be explained in terms of *Christianity*. Namely, when Christianity penetrated Europe, it was massively the peasants who adhered to it, who were illiterate people. They could not, therefore, read the Bible, but they regarded Jesus Christ as their own God who sacrificed himself (by dying on the cross) in order to save not only man, but the whole world, the entire cosmos which, by his sacrifice, became also redeemed, and saint. This popular view has not been present only in Romania, but everywhere in the rural population, living in a natural background. M. Eliade calls this popular, widely spread Christian belief throughout Europe *'Cosmic Christianity'*,⁸ showing that, when Christianity penetrated, by missionaries, into remote places and areas, it did not eradicate the local beliefs completely, but the local gods were only replaced with Christian saints. (For example the main Goddess became St. Mary, Christ's mother, gods warriors became St. George, etc). *'Cosmic Christianity'* is in Eliade's view:

'...a liturgical cosmos, in which Mysteries are performed (in the religious sense of the word). The world reveals itself as 'sacred', although, this sacredness does not appear, at a first sight, of Christian origin./.../ Even in the Romanian religious folklore, Christianity is not the one belonging to Church. One of the characteristics of the Romanian peasants' folklore, which is to be found in the Oriental Europe in general, is the presence of numerous 'pagan' elements, which are archaic, and barely Christianized. This is, in fact, a new religious creation, specific to the South-East of Europe, which we called *'Cosmic Christianity'* as, on the one hand, it projects the Christological mystery over the whole nature, on the one hand, and it neglects the historical elements of Christianity, on the other; while insisting on the liturgical dimension of man's existence in the world'.⁹

In our own opinion, even more arguments can be found in support of Eliade's view. Romanian rural population believes that God Father has created the world as a whole, with everything existing in it, and man is only part of this world he also belongs to. However, this world was not sanctified until Jesus Christ's sacrifice, but it was a pagan world. Otherwise there was no logic for the Father to send his Son to save the world. In the Old Testament we find episodes of murders and revenge and 'eye for eye and tooth for tooth' logic of life. Jesus Christ came to this world and sacrificed himself in order to make possible the overall love, the 'turning of the other cheek logic' as a subtler meaning of existence. This meaning of existence is so broad that the Redemption does not take into consideration only man, but the whole world, encompassing man and nature, the alive and the dead at the same time. Moreover, another argument that we view in support of this theory is the fact, which might not be present in the Bible, but which is still present in Romanian popular belief nowadays, and has been depicted on the frescos of Romanian (and Serbian) orthodox churches and monasteries: it is the image of Jesus, descending, after being crucified, into the lower world, where the first man, Adam, was confined, in order to save the whole world, back and forward in time. This scene, although not present in the New Testament, is extremely frequent in the Balkans, and is usually depicted in

8 Mircea Eliade, "Christianisme Cosmique", in *Aspects du Mythe*, Gallimard 1963, p. 207 et sq.

9 M. Eliade, *De la Zalmoxis...* p. 259.

the orthodox frescos as Jesus Christ's blood leaking under the cross on a skull, that is Adam's skull, or as Christ stretching his hand to a man under the cross, who is, actually, Adam, the first man. If the New Testament states what happened on the 3rd, the 40th and the 50th day after Jesus was crucified, the orthodox Christians believe that after physically dying on the cross, until the first day when he resurrected, Jesus was preoccupied with saving the whole of Adam's breed. This popular conception is, again, full of common sense, as the Old Testament always states that the saviour would come, and when Jesus, the Christ (which means messiah) came to save the world, he was logically supposed to save the people present in the old times and Old Testament as well; otherwise the Bible, as a whole would not hold together, the Old and the New Testament would be separated, discontinued. In other words, Jesus, as a saviour, made possible a complete salvation, that extended both in space, to the whole world and universe, and in time, saving the humankind backwards and forward. If God Father created the whole world in space and time, Jesus saved it, redeemed it, giving overall life another, sacred meaning. Another Christian detail, also present in the New Testament, which can also be related to the theme of the revenge in the ballad *Miorița* is the episode of Christ who, while dying on the cross does not condemn, but just states that his murderers do not know what they are doing.

To go back to M. Eliade, he thinks that 'Cosmic Christianity' is not so evident in *Miorița*, as elsewhere in the Romanian religious folklore. But we can still find here, as elsewhere, a transfigured cosmos, which is no longer pagan (as it was Christianized). The wedding of the shepherd, as one of the five Christian Mysteries, represents a mystic, Christian solidarity between man and nature. But this solidarity is neither pagan, nor 'pantheistic', in the Hinduism acceptation, as for the Romanians the cosmos is not saint by itself, but it is sanctified by the very mystery of the wedding, as Eliade puts it. That means that the ballad, although possibly making use of some pagan elements, might reveal the very essence of the Christian belief, namely one can draw a parallel between Christ, as a bridegroom coming into the nuptial bed of the cross, as some Christian mystics and theologians put it.¹⁰

Some other Christianised people, like the South Slavs, reveal a similar view of the world, which is to be explained, in our opinion, in terms of the same 'Cosmic Christianity'. For example, as early as 1553, Petar Hektorović, a poet from the isle of Hvar (near the Adriatic coast) has introduced in his pastoral poem *Ribanje i ribarsko prigovaranje*, among other folkloric poems, a poem about Marko Kraljević (the well known hero of Serbian epic poetry), and his brother Andrijaš. Marko kills his brother who, while dying, asks that his mother be announced not that he died, but that he wedded a bride from a far away country who gave him to drink the liquor of forgetfulness. This ballad is also to be found later, separately, in different anthologies of folkloric South Slavic epic poetry. The motive 'death as wedding' is also to be found in a note from 17th century by Mother Margarita (*Majka Margarita*), as well as in some Bulgarian texts.¹¹ Although nowadays scientists tackle the issue of the authenticity of these old texts,

10 *Ibidem*, p. 260.

11 See also: Boško Suvajdžić, "Metafora smrti u bugaršticama", in: *Junaci i maske* (2005), and Maja Bošković-Stulli, "Marko Kraljević i brat mu Andrijaš" and "Umirujući junak se oprašta od družine", in: *Usmena književnost kao umjetnost rječi* (1975).

having in view that they were written by educated people in a period when folklorists and folklore as a discipline didn't exist, what matters for us is the view of the world, which gives a meaning to existence, within the boundaries of the old *Weltanschauung*, which is equally present in the mentioned texts, no matter if they were produced by folklorists, as we consider them today or not. Consequently, we can state that the theory of the 'Cosmic Christianity' works here as well, in terms of the old *Weltanschauung*, and can be approached in the same terms as in the case of the Romanian ballad *Miorița*, that is, we do not deal with a pagan, or a pantheistic view and meaning of existence, but with a Christian one, in the sense we have already clarified. Moreover, the motive 'death as wedding' is not present only in the ballads of the South-Eastern European region, but also in the funerary mourning rituals all over this region, which also stands for a proof that this motive is closely tied to a common view of the world and a meaning given to existence in the whole of the Christianised South European region.

Although difficult to comprehend within nowadays view of the world, such conception by which one accepts death as wedding does not imply a passive or fatalist view of the world. To come back to *Miorița*, in our opinion, the shepherd of the Romanian ballad is aware that he cannot avoid death in the same manner in which Jesus could not avoid the glass (also a symbol of inevitable death), which he wanted to go further from him by God's will, and not by his own will. The difference between a fatalist and Christ is the fact that the fatalist cannot possibly change even the signification of the events that were prescribed in advance, while both in the case of Jesus and the young shepherd, *the concrete events are transfigured, attaining another meaning and dimension, as they are invested with a meta-meaning*. In the same context, the magic lamb is not just a 'spy' revealing the plot (as it could be possibly interpreted by a profane person), she is only a 'catalyser' between the profane and sacred world, and, having an insight in both of them, she can make oracular predictions of what 'has been foredoomed', which is for the Romanian peasant more valuable than a 'realistic' explanation. Eliade states that, anyway, a lamb that is able to talk does not need to be a spy in order to discover the plot. From this perspective, the shepherd, either defending himself or not, he knows that he is supposed to die in the end.

Unlike many of the interpretations of *Miorița*, Eliade's is not a pessimistic one. It might *just look* pessimistic to the nowadays profane and atheistic man, who lives solely in history and facts, complaining of the illogical and absurd turns of life overwhelming him, and which profane man feels like a 'terror' he cannot oppose. The traditional man or even the religious man nowadays is able to invest history with a meta-historical meaning. Studying in parallel the sacred and profane in all his books dealing with the issues of the myth, adopting a scientific opinion similar to the psychologist K.G. Jung, Eliade points out throughout his work that traditional man, who grasps the meaning of the sacred, has been able to stand the catastrophes of history due to the higher, and more elevated meaning he invests existence with. It is the profane man who is seized by an iconoclastic rage, proclaiming nihilism as the only possible answer given to the absurd facts of life and history (such is also, for example, existentialism in the 20th century). Not being able to find a meaning for the vicissitudes and hardships of history and life, profane man's

attitude is despair.¹² That is why, unlike the profane man, who grasps the meaning of life in terms of ‘the terror of history’, *homo religiosus*, the traditional man, is able to survive in the worst of times, by the meta-meaning he invests history and facts of life with. And such was *homo religiosus* of *Miorița* and of SE Europe whose meta-meaning can be approached in terms of ‘Cosmic Christianity’.

In this respect, we are now very far from J. Michelet’s and other pessimistic interpretations which not only label the ballad as pessimistic, but also extend this feature to the whole of the Romanian nation. In fact, the Romanians were not at all passive during history, but they faced numberless barbarian invasions, since the end of antiquity until the Middle Ages, then they faced the terrific military menace of huge empires in their neighbourhood, and they had to fight many times and won many battles and wars. But the idea is that whatever action one undertakes and as many sacrifices one makes, one is condemned to feel ‘the terror of history’ when one is geopolitically placed at the crossroads of invasions. The Romanian peasants could not resist long, due to the huge disproportion between them and the military powers of the invaders. That is why, Romanians, as the other nations in the South-Eastern Europe, succeeded to oppose the imminent terror of time and space by finding a meta-meaning in what Eliade calls ‘the Cosmic Christianity’, a meta-historical vision by which the whole cosmos is redeemed by the death and resurrection of Christ.

The message which *Miorița* transfers should be similarly deciphered: as the shepherd’s will to change his imminent destiny, to transform the drama in his concrete, historical life into cosmic liturgy, to transfigure his death in a mystic wedding of cosmic proportions, which not only annuls the laws of material space and time, but extends the possibility of human existence, by a broader and more comprehensive vision, in which both life and death are only part of the eternal life of the cosmos, in which man himself was created and will, consequently, always be part of. Although the conception of the relation between the microcosm and macrocosm has been present in pagan traditions, the relation has been maintained within the vision of South-Eastern European countries, where the population believed that the meta-meaning given to worldly existence and history is closely related to the reason why Jesus, the Christ (messiah) was sent to Earth by the God Father, was tortured, died and then resurrected. And this reason is to save the whole world.

Although more than 150 years passed since *Miorița* was first published, and many studies were written about it, it is only Mircea Eliade who succeeded to approach its essence, closely tied to existence itself, by taking into consideration the meaning that *homo religiosus* attaches to life, that is, by placing this ballad in the context of values of the times when it was produced. This new approach to *Miorița* will, probably, prove fruitful if one approaches the whole of the folkloric productions of the SE European region related to the motive ‘death as wedding’, which will give a better insight into the overall meaning attached to existence in this region.

12 Mircea Eliade, “Jung – Eliade, o întâlnire semnificativă. Răspuns pentru Jov”, in: *Secolul XX*, 205-206 (2-3/1978), p. 25-30.

SOME OBSERVATIONS ON HISTORY AND PERSPECTIVES OF SPANISH-SERBIAN/SERBIAN-SPANISH ORAL POETRY TRANSLATION

Željko Donić

University of Belgrade
donzellco@yahoo.com

Abstract

This discussion paper aims to explore the few attempts made so far at translating oral poetry from Spanish into Serbian and vice versa, and to reflect on the problems and possibilities, in terms of formal metric requirements, that appear when translating this type of poetry. This paper does not deal with theoretical approaches to the translation of poetry in general, nor does it attempt to reconsider the issues of traditional translation, i.e. its cultural, literary or philosophical aspects. Thus, this paper is supposed to be a brief and rather practical study, an attempt to acquire a wider picture of the prospects of translating folk literature by analysing similarities and differences of the most typical metric forms of Spanish and Serbian oral poetry. Finally, pinpointing the key problems and advantages of metric correlations could assist future generations of folk literature translators in deciding which translation strategies to apply in complex situations where different approaches to formal and metric requirements may produce radically different results.

The recent increase in Spanish language popularity and the development of Hispanic studies in Serbia has increased the interest in translating Hispanic literature. Despite this increased interest, the topic of folk poetry translation has remained totally neglected. Therefore we could say that Spanish oral tradition, especially poetry – that gave rise to the abundant Spanish literature, and from which the Spanish literature obtained its inspiration through the centuries – remains largely unknown for Serbian speakers and has almost never been translated into Serbian.

Spanish romance is the most characteristic form of Spanish oral poetry. Although it is widespread in Hispanic world, there are oftentimes dilemmas and questions set before researchers while defining the term *romance*: what does the term refer to, should it be defined in terms of its metric scheme (even though it shows large variations regarding the number of syllables in the verse, stanza, rhyme scheme, etc.), should it be classified as oral or artistic poetry, is it an epic-lyric type of poem or a particular literary genre of Spanish poetry and so on. All the mentioned dilemmas and plenty of others are troubling translators, who are often the ones that need to give concrete answers to the questions they pose.

In Serbian culture, romance is known thanks to Lorca's *Romancero Gitano*, which doesn't deviate significantly from old and traditional romance in metrics. There have been several adaptations of the *Romancero* in Serbo-Croatian speaking regions, and almost all of them tried to imitate the form of a romance in Serbian.¹

Nevertheless, what I want to address in this paper are the Spanish romances of the Ancient *Romancero* (*Romancero viejo*), a true repository of Spanish oral literature, still available only in Spanish. Translating Spanish oral poetry will make an interesting and significant contribution to Serbian literature, bearing in mind the great artistic value and importance that the Spanish folk tradition has within the history of Spanish literature in general.

The first attempts of translating romances into Serbian language date back to the mid-19th century, when they were published in, 1862 and 1863, in *Danica*, the most significant Serbian literary magazine of that time. The translator of four romances translated as "Zakletva", "Sidovi svatovi", "Sidova testamenta" and "Sidova smrt", was Jovan Subotić, a lawyer, philosopher and writer. Jovan Subotić (also a poet, novelist and dramatist) brought before the Serbian audience romances from the cycle of *Cid*, which is logical if we take into account the romantic atmosphere in which he was working and creating. The most famous Spanish hero, the legendary warrior who fought the Arabs, Rodrigo Diaz of Vivar – *El Cid Campeador* (*Cid the Warrior*), is one of the greatest and most important characters in the oral Spanish lore, who could easily be identified as a Spanish *Kraljevic Marko*, at the time of the revival of Serbian national literature.² In a formal-metrical sense, Jovan Subotić kept the octosyllabic verse, but he had not tried very hard to keep the assonant rhyme in even verses of the romance.

Since the first translation of Spanish romances no one translated romances for almost an entire century. In his anthology first published in 1963 under the title "Spanish Lyrics: Two Golden Centuries" Vladeta Košutić chronologically presented the periods of Spanish poetry choosing the most representative poems and poets and, what is particularly important, translating them in adequate meters. Košutić translated ten romances trying to present the important ones; however, although he translated the poems with care and skilfulness, it is apparent that he chose mostly shorter poems for his anthology. Košutić is also the first and possibly the only scholar who has dealt with the theory of Spanish

1 The translation of Kolja Mičević had numerous editions (Belgrade: Kultura, 1969, Belgrade: Filip Visnjić, 1970; Belgrade: BIGZ, 1972 and 1977, Banja Luka: Glas, 1984 and 1989, Belgrade: Danteon, 2010) Publication of Vladeta Košutić's translation within the edition of Lorca's Complete Works, (*The Romancero* 2nd Vol.) also repeated (Sarajevo: Veselin Masleša, 1971, Belgrade: Narodna knjiga, 1974).

2 The Old Spanish epic *Cantar del Cid* (*The Poem of the Cid*) by the anonymous author was translated no sooner than in 1975, by Mr Vlado Drašković who also published comments on the epic and the glossary. Yet, the Character of *Cid* in romances differs from the epic in many ways.

versification, providing some of his own observations about the possibilities of translating Spanish metric forms into Serbian, in his work “Spanish Meter and its Possibilities” published in 1970. It is important to point out Košutić’s conclusion – that in terms of translating Spanish poetry and rhyming potentials, the Serbian language is superior to many European languages due to its phonetic similarities with Spanish. He stated that using the a-a assonance, which is one of the most frequently used assonances in romances, it is possible to adapt the greatest number of verses into Serbian, considering the fact that Serbian language is full of trochee words with these vowels. This assonance can also substitute other assonances less frequently found in Serbian, like the o-e assonance. Along with the a-a assonance, Serbian is rich in e-a, o-a, i-e and e-e assonances.³

Spanish romances translated in Yugoslavia also include Sephardic Jewish romances, which thematically often belong to the Ancient Romancero. This literature, which came to our regions through Sephardic oral tradition, and thanks to collection and translation work of some authors, mostly Sephardic Jews, became available to the public and it was most useful to the Hispanics interested in these topics. A smaller number of Spanish romances has been translated and dispersed into various anthologies with some of the most significant translations of this type of poems being the translations of Sephardic-Spanish romances. Thanks to the presence of the Sephardic Jews in the Balkans, the Samuel M. Elazar’s Jewish-Spanish *Romancero (Romancero Judeo-Español)* was published in 1987, translated by Muhamed Nezirović (*Jevrejsko-španjolski romancero*).⁴ This collection includes a large number of old Spanish romances which the Jews carried along, and kept through the centuries as the part of their cultural heritage. The translator insisted on the authenticity of the original as much as possible, bearing in mind the importance of collected tradition, aware of imperfections about versification. Kalmi Baruh was also an important figure when it comes to the translating the Sephardic Romancero and there has been an increasing number of researchers and translators in recent years who tried to save the tradition of Sephardic Jews in Serbia from oblivion.

In Spanish-speaking territories Serbian epic poetry, which was translated into many European languages immediately in the 19th century, where it was recognized for its high artistic value, has not been treated much better. Speaking about Serbian epics it is most important to mention the book of Juan Octavio Prenz – *Cid and Marko Kraljevic: the first approximation* (Juan Octavio Prenz – *El Cid y Marko Kraljevich: una primera aproximación*, 1983) which, besides the translation of fifteen popular poems from the Marko Kraljevic cycle, also contains a comprehensive introductory text where the author analyses the alliance of these two legendary heroes.

In this book the author has a more ambitious approach towards presenting a segment of Serbian oral poetry to the Spanish readers while trying to draw some parallels which would be of great importance to the comparative studies of Serbian and Spanish poetry. In this way, the communication between these two European literatures, i.e. their

3 Vladeta Košutić, *Španska metrika i njene mogućnosti u nas*, In Anali Filološkog fakulteta, sv. 10, Beograd, Filološki fakultet, 1970, p. 251.

4 *Jevrejsko-španjolski romancero* (Romance i druge pjesme), priredio Samuel M. Elazar, prevod Muhamed Nezirović, Sarajevo, Svijetlost, 1987, 345 pp.

oral and folk traditions is rather limited.⁵ Because of this, one can say that there should be some greater and more serious translation projects which would bring these two cultures, i.e. their literary beginnings closer to one another.

When starting such a project, one must establish a few rather important goals that would be of great help when choosing the appropriate methods and examining the results. Therefore, one should decide whether to choose the translation which would have the closest possible metric form, or whether to insist on the accuracy of the semantic content of the original work. The difference would be in the very approach to the oral poetry – in the first choice one should put much energy in paying attention to the metric, while in the second one there should be an emphasis on a detailed and more literal translation. In my opinion the oral poetry works deserve to be treated carefully and with much attention while translating them, so I looked for a model that will represent the middle way – live and rhythmic expression, corresponding to the quality and nature of Serbian verse, but also to the structure and features of Spanish original.

Below, I will give some features of Spanish versification and the octosyllable verse of Spanish romance, with arguments in favour of the idea that Serbian translation can imitate almost all the major formal and metrical characteristic of romance without sacrificing or modifying its content.

The most notable characteristics of the Spanish meter is the fact that it belongs to the type of pure syllabic versification, where the rhythm is strongly related to the number of syllables and almost always accompanied by the rhyme. However, the number of syllables vary due to the frequent use of *sinalefas*, i.e. articulation in a single syllable of the final vowel of a word and the initial vowel of the following one. Furthermore, if the final accented vowel is in the final syllable, (*verso oxítono*) it is considered as if it were, for example, an octosyllable despite the fact that it has only seven syllables. Likewise, if there is a *verso proparoxítono*, a verse consisted of nine syllables, it is considered as an octosyllable.

These particularities of Spanish versification come from the very characteristics of the Spanish language, namely the way of accenting words. I think that it is not necessary to replicate this syllabic fluctuation structure while translating because word accenting in the Serbian language is different, thus changing the number of syllables is not important. Serbian versification is accentual-syllabic, which essentially means that besides the number of syllables in a verse, the distribution and quality of accents is also considered. However, a translation should find the way to reconcile these two types of versification which are, in spite of some differences, fundamentally related, and in that sense abundant in possibilities.

The main characteristic of Spanish romance meter is the octosyllable. This meter, along with the romance itself, became a national symbol in poetry since it was widely used by the greatest Spanish and Hispanic poets. (As the decasyllable is the verse characteristic for the Serbian literature). This is why I think that keeping the octosyllable is crucial for translating Spanish romances.⁶

5 Aleksandra Mančić Milić, *Preverzije*, Beograd, Rad, 1997, p. 97.

6 In my opinion, one of the most beautiful examples of keeping the octosyllable in the translation into Serbian is *Kalevala*, the national epic of Finland translated by Ivan S. Sajković.

The octosyllable is a frequent verse in Serbian folk poetry. Most often it appears in lyrics but also in epic-lyric poems which are also known as *romansa* in Serbian (e.g. Stojan i Ljiljana).⁷ When it comes to epics, long verse poems known as *bugarštica* appear in Serbian oral poetry, and they are composed of fifteen or sixteen syllables, accompanied by a strong caesura after the 7th or 8th syllable and a grammatical rhyme. One can hardly fail to notice the resemblance with the long verse of Spanish epics (lines fifteen or sixteen syllables long) which also varied during Middle Age in terms of number of verses, the position of caesurae and the type of rhyme.

Another thing that translator of romances should pay attention to is the assonantal or the “imperfect” rhyme. The Spanish romance has assonance in every even verse, since it originated from the long epic verses divided into two semi-verses. The assonantal rhyme implies coinciding of all vowels after the final accented vowels, in the entire poem. If the aforementioned opinions of Vladeta Košutić on this subject are taken into account, which I agree with, translating the assonantal rhyme into Serbian language should be neither too hard nor an impossible venture. In Serbian folk poetry there is very often no rhyme, so translating with a rhyme adds a specific connotation of the translation being “authorial” and “elaborate”, which makes sense if we bear in mind that romances as well are the product of a process of fragmentation, from longer epic poems created by erudite authors. Since it is common for the assonantal rhyme to coincide with the consonant rhyme due to the repetition of words of the same part of speech, for instance the participles, adjectives, and infinitives, from time to time translator can try to make a perfect rhyme, because it improves the rhythm of the poem. Nevertheless I believe that we should avoid using a grammatical rhyme frequently in Serbian, as it is rarely used in Serbian poetry and if repeated a number of times it can seem monotonous and artificial.

When it comes to translating Serbian oral poetry into Spanish we should also consider several important factors. Serbian oral poetry is largely octosyllabic (lyrics and *romansas*) or decasyllabic (epic-lyrical ballads and epic poetry). Translating poems written in octosyllables into Spanish should not be problematic, and the octosyllabic verse itself has the historical connotation of being a “popular verse” in Spanish poetry. The problem could be the specific structure of the Serbian verse, which usually implies the existence of caesura and pauses breaking the line into two even-syllabic parts.

On the other hand, translating poems written in decasyllables could be tricky, as the epic poems are usually narrative and the Serbian language is more concise than Spanish due to the existence of the case system. In this regard, we should consider retaining the original metric form, and particularly the caesura which is always used after the fourth syllable in the heroic decasyllabic verse, as one of its important characteristics, and after the fifth syllable in lyrical compositions. The metric form of Spanish medieval epics is usually analysed using longer lines: *mester de juglaría* is characterized by anisosyllabism

7 However the Spanish term *romance* and the Serbian term *romansa* should not be confused or regarded as equivalents. Dealing with this issue, Ljiljana Pavlović-Samurović wrote *O prevođenju španske imenice el romance na srpskohrvatski jezik (On Translating Spanish Noun 'el romance' into Serbo-Croatian)* where she proposes that the Spanish romance should be translated as *španska romansa (Spanish romance)* in Serbian, in order to avoid careless identification of these two similar epic-lyric types of poem as equivalent. Ljiljana Pavlović-Samurović, *O prevođenju španske imenice el romance na srpskohrvatski jezik*, Beograd, MSC, 1980, pp. 193-200.

(lines 9-22 syllables long), while the fourteener is used in *mester de clerecía*. There are almost no decasyllables in this kind of poetry. I think that translating Serbian oral poetry into the Spanish decasyllabic verse is possible in certain cases but that would imply sacrificing a great number of epic epithets, the contraction of lines etc, as the Spanish decasyllable is too short for the narrativity of Serbian folk epics, and most often it is usually impossible to accordingly use the caesura due to propositions replacing the case system. As an example, we could look at the translation of the epic-lyrical poem “Ženidba Milića Barjaktara” (*El casamiento de Milić, El Alférez*).⁸ Although it lacks the usual metric elements, in terms of the caesura and verse, the quality of a Spanish epic is somewhat achieved by the anisosyllabism of the translation. Nevertheless, I believe that in this regard we should limit ourselves to lines that are ten to twelve syllables long, and bear in mind the said metric phenomena of the Spanish versification which affect the length of verse lines in Spanish. On the other hand, the Serbian lyrical poetry written in decasyllables is much more likely to be translated into Spanish following the original meter, even though without caesura.

Therefore, I think it is impossible to establish universal criteria that would apply to translating oral poetry, especially for two different languages. Attempts to familiarize the public with certain works of poetry in their original metric forms, although important, can often result in failures. It is therefore essential that the translator, as a theorist of translation, always takes into account all the literary-historical and linguistic factors that may influence the choice of metric forms in which the oral poetry is translated. The translator should also consider the lacks of traditional translation and avoid the pitfalls of ethnocentrism, slavery to literalism and the notion that oral poetry, as a collective work, does not deserve the attention given to poetry works of a specific author.

BIBLIOGRAPHY

- Anexo: El casamiento de Milić, El Alférez*, traducido al español por Đorđina Trubarac and Jenny T. Perdomo González. In Jasmina Nikolić, Sesar Luis Dijes Plasa i Dalibor Soldatić (urednici), *Narodne balade i predanja u Španiji i Jugoslaviji: zbornik radova sa Međunarodnog naučnog skupa*, Beograd: Institut Servantes, Učionica Servantes, 2003. pp. 57-63.
- Danica*, god. IV. Br. 18, 19, 27, 28. 1863.
- El Romancero viejo*, Ed. De Mercedes Díaz Roig. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 174-175.
- El Romancero judeo-español* (Romances y otras poesías), ed. De Samuel M. Eleazar, Sarajevo, Svijetlost, 1987, 401 pp.
- Jevrejsko-španjolski romancero* (Romance i druge pjesme), priredio Samuel M. Elazar, prevod Muhamed Nezirović, Sarajevo, Svijetlost, 1987, 345 pp.
- Košutić, Vladeta, *Španska metrika i njene mogućnosti u nas*, In Anali Filološkog fakulteta,

8 Translated into Spanish by Đorđina Trubarac and Jenny T. Perdomo González, in the Anex to the paper of Mirjana Detelić *El uso de la formula épica en la composición del motovo de la muerte de la prometida*, In *Narodne balade i predanja u Španiji i Jugoslaviji: zbornik radova sa Međunarodnog naučnog skupa*, Beograd: Institut Servantes, Učionica Servantes, 2003. pp. 57-63.

- sv. 10, Beograd, Filološki fakultet, 1970, pp. 249-264.
- Mančić Milić, Aleksandra, *Preverzije*, Beograd, Rad, 1997, p. 97.
- Pavlović-Samurović, Ljiljana, *O prevođenju španske imenice "el romance" na srpskohrvatski jezik*, Beograd, MSC, 1980, pp. 193-200.
- Srpske narodne pjesme*. Knj. 2, 1845. Vuk Stefanović Karadžić. Priredila Radmila Pešić, Beograd, Prosveta, 1988, 672 pp.
- Španska lirika: dva zlatna veka*, izbor, prepev i predgovor Vladete R. Košutića, Beograd, Prosveta, 1963. pp. 73-83.

ANEX

“Romance of doña Urraca” translated into Serbian by the author.

*Романса о доња Ураки*⁹

„Хоћете да мрете, оче,
 Арханђелу душа ваша!
 Разделисте земље своје
 како пало на ум вама:
 Кастиља је за дон Санча
 Кастиља, по добру знана,
 Леон узе дон Алфонсо,
 дон Гарсија је Бискаја,
 А ја будућ’ жена да сам,
 Без баштине остала сам!
 Од земље ћу до земље ићи,
 као жена наопака,
 и даваћу дивно тело,
 коме год би згода дала,
 Маварима за златнике,
 хришћанима за бадава;
 што узмогнем да зарадим,
 за вашу бих душу слала.“
 Ту се краљу запитао:
 „Ко је та што проговара?“
 Надбискуп му одговара
 „Ваша кћи је, доња Урака.“
 „Хајде ћути, кћери, ћути,
 не говори реч се таква,
 за жену што тако збори,
 на ломачи јесте ватра;

⁹ Translated from: “*Romance de doña Urraca*”, In *El Romancero viejo*, Ed. De Mercedes Díaz Roig. Madrid, Cátedra, 1999, pp. 174-175.

заборавих парче земље
где је и Кастиља Стара,
Самора је по имену,
та Самора опасана.
С једне јој је стране Дуеро,
стрма стена, друга страна,
маварска махала јој је
с треће, по дивоти знана;
ко ти отме, кћери моја,
нек га моја клетва наша!“
Сви говоре: „Амин, Амин!“
Сви рекоше сем дон Санча.
Тек што умре добри краљу,
под Самором већ опсада,
с једног краја краљ опседа,
Сид јој прети с другог краја.
С краја где је краљ опсео
Самора се држи јака.
С краја где је Сид напао,
ту Самора већ и пада.
А доња Урака гледа,
и кроз прозор погледава,
па са оне крње куле,
овако му проговара:

“The Death of Mother of Jugović” translated into Spanish by the author.

*La Muerte de la madre de los Jugović*¹⁰

¡Dios mío, que milagro más grande!
Las huestes a Kosovo llegaron,
En estas huestes, los nueve Jugović,
Y el décimo, el viejo Jug Bodgan;
A Dios le pide la madre Jugović,
Que Dios le dé los ojos de halcón
Y las blancas alas de un cisne,
Para volar a Kosovo llano,
Para ver a los nueve Jugović,
Y al décimo, el viejo Jug Bogdan.
Lo que pidió, El Dios le dio;

10 Translated from: „Smrt majke Jugovića“ In *Srpske narodne pjesme*. Knj. 2, 1845. Vuk Stefanović Karadžić. priredila Radmila Pešić, Beograd, Prosveta, 1988, pp. 225-227.

El Dios le dio los ojos del halcón
Y las blancas alas del cisne;
Ella voló al Kosovo llano,
Muertos econtró a sus nueve Jugović
Y al décimo, el viejo Jug Bogdan.
Sobre ellos sus nueve lanzas,
En las lanzas, nueve halcones,
Junto a las lanzas, nueve buenos caballos,
Y al lado, nueve bravos leones;
Nueve buenos caballos relincharon,
Nueve bravos leones ladraron,
También nueve halcones graznaron;
¡El corazón duro la madre tuvo,
Las amargas lágrimas contuvo!
Sino toma los nueve buenos caballos,
Y se lleva los nueve bravos leones,
Y se lleva los nueve halcones;
Y regresa al blanco palacio.
Sus nueras desde lejos la vieron,
Delante de la suegra salieron;
Las nueve viudas clamaron,
Las nueve pobrecitas lloraron,
Nueve buenos caballos relincharon,
Nueve bravos leones ladraron,
También nueve halcones graznaron;
¡El corazón duro la madre tuvo,
Las amargas lágrimas contuvo!
Por la noche, en la medianoche,
Relinchó el buen Bayo de Damian;
La madre preguntó a su nuera:
“Mi nuera, esposa de Damian,
¿Por qué relincha Bayo de Damian?
¿O quiere comer el blanco trigo?
¿O necesita el agua de Zvechan?”
La esposa de Damian le dice:
“Suegrita mía, madre de Damian,
No quiere comer el blanco trigo,
Ni carece del agua de Zvechan,
Sino que nuestro Damian lo enseñó
Por la noche comer la avena,
Y pasada la medianoche viajar;
Así él lamenta por su dueño,
A quien no trajo sobre su lomo.”
¡El corazón duro la madre tuvo,

Las amargas lágrimas contuvo!
Por la mañana, el día amaneció,
Mas vuelan dos negros cuervos
Con las alas cubiertas de sangre;
De sus picos sale la espuma;
Llevan la mano de un héroe;
En la mano un anillo dorado;
La tiran al seno de la madre.
La madre Jugović tomó la mano;
La giraba, le daba vueltas,
Y llamó a la esposa de Damian
“Mí nuera, esposita de Damian,
¿Puedes reconocer esta mano?
La esposita de Damian dice:
“Suegrita mía, madre de Damian,
Es la mano de nuestro Damian,
¡Reconozco el anillo, madre,
Conmigo en mi boda estuvo!”
La madre Jugović tomó la mano;
la giraba, le daba vueltas,
En voz baja así le decía:
“¡Ay, mi mano, mi manzana verde!
¿Dónde creciste, donde te cortaron?
¡Pues creciste en mis propios senos,
Te cortaron en el Kosovo llano!
Ahí la madre ya no pudo más,
El corazón se le rompió de dolor,
Por sus muertos nueve Jugović,
Y el décimo, el viejo Jug Bogdan.

BEING A GUSLE PLAYER

Smiljana Đorđević

Institute for Literature and Art (Belgrade)

smiljana78@yahoo.com

Abstract

The paper is based on authentic materials (transcripts of recorded conversations) obtained during fieldwork investigations into the state of epic poetry and gusle tradition in the area of Priboj and Nova Varoš, published in 2004. The conversation between a gusle player and a researcher is a specific kind of discourse, which included some elements of the performance. The paper deals with the individual stance of the gusle player towards a collectively accepted traditional canon model (the presentation of the repertoire and the individual attitude towards the repertoire – metatextual comments).

1. Researching the gusle playing tradition in Priboj and Nova Varoš

Field research of the gusle-playing tradition in the surroundings of Priboj and Nova Varoš has so far been limited and scarce. Apart from the information provided by the travel notes made in the 1930s by Matija Murko, there seem to be almost no records of any volume or reliability on the state of the gusle-playing tradition in this area (Murko 1951: 97-100).¹

The areas of Priboj and Nova Varoš belong to the wider Dinara epic basin. The chosen points are very specific because the gusle-playing tradition exists there in two modes:

1. Authentic, “living” tradition (playing the gusle in the circle of family and friends, on unofficial, intimate occasions);

The authentic tradition is being significantly reduced and transformed nowadays (owing to the speedy disappearance of and changes in the patriarchal traditional culture ambience, the migration from the village to the city, the reduced interest of young people

¹ According to Murko’s perception, Pljevlje, Bijelo Polje, Berane, Novi Pazar, Prijepolje, Priboj, Nova Varoš and Sjenica form a unique and distinctive zone of epic poetry (Murko 1951: 36).

to learn to play the gusle – even if they like the gusle they are usually just the audience, rarely active bearers of the tradition).

2. Institutionalized tradition – gusle players' associations

The majority of the gusle players involved in the research were or still are to a certain extent active within gusle players' associations. These forms of association influence to a great degree the nivellation of the gusle repertoire, especially the official one.²

2. Notes on methodology

Contemporary research into the “living” oral epic poetry, with emphasis being placed on understanding textualization as a dynamic process, has brought about the change of orientation from formulaic concept to mental text and epic idiolect concept (Honko 1998, according to Harvilahti 2004:3-4; Nicolescu 2006). This also marks a shift in the research aims towards seeing carriers of tradition as active subjects to adopt the tradition, transfer it to others, to create and present it in a concrete communication situation. The object of the researchers' attention have also become: the problems of research situation (e.g. inducing performance), the effect the audience has on the epic performer's motivation, transcription, new ways of recording and presenting of oral epic poetry enabled by technological progress, documentation and archiving, and the attitude the informers take to various versions of written text (Honko 1996, Kuutma 2004).

Subjective stance towards tradition is introduced as a new relevant research problem (Siikala 2004): The gusle performing as part of a personal, family, local and regional cultural identity, the positioning of tradition and the individual within it through explication and valorization of its elements – repertoire, attitude towards the instrument and its cultural ethos, i.e. its ethnocultural symbolism, song performance and meta-textual comments as a means of establishing rapport with the researcher, but also of placing a concrete song into individual mental space.

In this research, the method of interviews, i.e. partly directed dialogues was used. The transcripts of the conducted interviews represent extremely complex texts and yield vast opportunities for the analysis of individual attitudes towards the epic and gusle tradition. The narratives of the informants are narratives bordering between the private and the public. The folklore text (the performed song) functions as an integral part of such a narrative. The text does not fit into the narrative mechanically, but is in the majority of cases followed by metatextual comments providing the “artificially” performed song with further information.

The situation in which the informant is expected to perform a piece from his repertoire is multifaceted and specific, and the image created is problematic (in terms of authenticity). Instead of the usual audience the performer faces a researcher (or a research team). The absence of an audience (in the dialogue in which only the researcher and the informant participate) quite often has a destimulating effect on the informant. The “outsider” position of the researcher has a significant effect on the forming of the repertoire and the comments made.

2 The gusle players' association *Vukoman Šalipurović* in Priboj was founded in 1985. The activities of the association were significantly reduced and almost died off in the nineties. Many of the players now perform almost exclusively within the circle of family or friends. The association *Javor* in Nova Varoš was, however, founded as late as 1997. Members of this association today actively perform and participate in festivals, competitions etc.

The problem I will be dealing with in this paper is the individual stance of the gusle player towards a collectively accepted traditional canon model. How do informers treat this model, and specifically how does this model relate to the forming of individual repertoire and the way it is presented and commented?

3. The problem of defining the canon model

Under the term “canon model” I understand the image that can be said to represent an element of institutionalized collective memory, an image transformed into symbol in a certain way. The image was fixed in the epoch of national Romanticism and has remained largely unchanged until today.³

The model can be reduced to two basic interdependent variables:

1) The repertoire – What is being sung to the gusle?

The heroic past of the community is sung about to the sound of the gusle. The gusle speaks of the epic history of the community, preserves the heroic code and connects the ancestors with their posterity.

2) The role and position of a gusle player in the community – Who plays to whom?

The gusle player is a central figure in a presumably coherent community, the guardian of the memories of the heroic past, the intermediary between the ancestors and their posterity, the one to connect epochs, a mythic, archetypal figure.

With certain simplifications, the canonic image of the epic tradition is the epic poetry collected and published by Vuk Stefanović Karadžić (the anthology),⁴ and the canonic image of the gusle player is the person of Filip Višnjić.⁵

4. The presentation of the repertoire

4. 1. The repertoire as a construction

As the informants were allowed to choose the songs to perform, the presentation of gusle repertoire represents a mode of constructing the image of the self as a player, and indirectly constructing an image of the local or even national tradition. From that perspective there are similarities between the presentation of the repertoire (especially if we view the metatextual comments following the naming or performing of the song as an integral part of the presentation) with certain strategies used in personal narrative to construct the self-image.⁶

3 The process of symbolization by necessity involves certain simplifications. A part of the repertoire has been abstracted (so-called lyrical songs, comical songs etc.). The epic tradition of non-Dinara epic basins has been discarded (performing epic poetry accompanied by other instruments or no instrumental accompaniment).

4 *A Small Simple-Folk Slavonic-Serbian Songbook* (1814), *Serbian Folk Songs* (Vols. I-IV, Leipzig edition, 1823-1833; Vols. I-IV, Vienna edition, 1841-1862).

5 In this sense an analysis of some representations of gusle players in artistic paintings can be interesting (Filip Višnjić as an “apocryphal icon”, the image of a gusle player as “the Serbian Homer”) – Jovanović 1954: 66-96. On the figure of the epic poet in the traditional culture cf. Zaharieva 1987: 189-248.

6 The narrative is as a version, a construction of reality, vital to identification and personal continuity, concentrated around problematic elements of experience and memory. An important element in the

The performed song and its commentary actually represent two narrative planes. The metatextual comment appears also as an explanation of the performed song (or its presumed problematic points), expressing personal attitudes towards certain elements in the repertoire, and very frequently indicates that the act of performance recalls for the informant previous performances (including past emotions and attitudes).

As it is received in the dialogue between the informant and the researcher, the repertoire received in this type of research is a significantly intersubjective creation, and therefore the problems of (self)censorship and authenticity must be included in its analysis. The image this paper offers is also the fruit of subsequent scientific work (from transcription, the selection of field materials, to the mode of their organization and interpretation).

4. 2. Repertoire types

The repertoire of the player is formed in consonance with the presumed expectations of the researcher, but also the informant's personal preferences, the concept of self-representation, depending on the existence (or absence) of a continuous family gusle playing tradition, membership in a gusle players' association at any point in time (a tendency to nivelate repertoire within such groups), and a personal estimate on the value of certain elements of own repertoire (cf. Joyner 1975: 254-265).

Several repertoire types are identifiable:

1) The primarily cited repertoire (the ideal model)

This repertoire is most often received in the beginning of the conversation as the response to the questions – *What do you usually play? What songs do you know?* etc. It can be considered to be the primary construction of the image of the self as a gusle player, or in a wider context of the gusle tradition of the community. The primarily cited repertoire is to a significant degree constructed on the crossroads of the authentic image and the presumed expectations of the researcher.

2) The performed repertoire (the actual model)

The performed repertoire can represent only a reduced version of the primarily cited repertoire (i.e. becoming its simplified illustration), but it is often different from it to a great extent (in this sense I take it to be more authentic).⁷

The performed repertoire is received in the course of the interview, so it is possible to expect the confidence between the researcher and informant to increase, the degree of self-censorship to decrease, i.e. the distance between the informant and the researcher-outsider to be partly reduced by the researcher's demonstrated knowledge of the possible modes of the gusle tradition (explicit questions on the possibility of performing lyrical songs to the gusle, knowledge of contemporary epics etc.)

4. 2. 1. The ideal and the actual model – the gusle player Tadija Vuković

I will try to demonstrate the differences between the ideal and the actual model (cited and performed repertoires) using the example of the repertoire received from

construction of personal narrative is the point of view representing a link between the plane of events and the plane of interpretation and expresses personal attitudes, beliefs and emotions (often attuned to commonly accepted norms in a dialog); cf. Ochs-Capps 1996: 19-43; Braid 1996: 8-9; Carranza 1999: 509.

7 On similar opposition between the ideal and the actual model constructed in narratives on traditional wedding Zlatanović 2003: 26-30.

Tadija Vuković (1930, Krajčinovići near Priboj). For Tadija Vuković gusle playing is a continuation of a family tradition. He stresses the fact that he was named after a famous *uskok*, the epic hero Senjanin Tadija:

[T. V: I was named after Senjanin Tadija because my uncle, just like me, likes to sing *uskok* songs. When they brought me to the church to baptize me, he came up to the church: – You should name him Tadija! – That’s the *uskok hajduk*, famous... And so they named me Tadija, and that name remained...]

Vuković has a university degree, and was active in the eighties as secretary to the local gusle players’ association. He no longer actively performs, but plays within a circle of family and friends.

Vuković is prone to thematization, evaluation and estimation of different repertoire elements. In his perception there is a clear distinction between “classical” (folk) and authored epics. The difference is established on the level of “old” / “new”. This difference implies a value judgment. Although Vuković does not deny value to the new authored epics he tends to emphasize the “older” songs (the “classical” epic songs whose titles, as named by Vuković, usually correspond with the titles of the respective poems in the notes by V. S. Karadžić) as the primary elements of his own repertoire.

[(T. V: Well, now, lately they have been singing new songs more, rhymed ones. Before it was the Kosovo cycle, the Uskok cycle, and so on, those songs aren’t rhymed. But you have, for example, *Stari Vujadin (The Old Vujadin)*, *Ropstvo Janković Stojana (The Captivity of Janković Stojan)*... or *Ženidba od Zadra Todora (The Wedding of Todor from Zadar)*, those aren’t rhymed and they’re easy to remember, easy to learn, it’s usually a story, nicely composed. Those new rhymed songs written by that Radovan, Radovan Bećirević Trebješki... When he died I read in the “Politika” someone wrote about him that he was the new Višnjić. Well he wrote a lot of these new rhymed songs so nicely, freshly, they almost seem to have artistic value. True, a man can write... can make a song... but to rhyme it so it all fits well... [...] Well, then, when that poem was written about going to Kosovo, he couldn’t have written it like that, but this one, he thought of it in his own way and rewrote it, and the audience prefers it to the ones from before. *I like the old ones, but (he laughs)... the people... so.*)]

[(And what was the first song that you learned?) (T. V: Well, I learned from my father the ones that he used to sing, he had a [...] songbook. I think it was *Ropstvo Janković Stojana (The Captivity of Janković Stojan)*... Then he sang... *Hajka bega Atlagica (Hajka, beg Atlagić’s daughter)*... That too... Then *Senjanin Ivan i Senjanin Tadija (Senjanin Ivan and Senjanin Tadija)*, the brothers... Afterwards, I learned some by listening to other people play, and some from books, so that a few of my own, we had to learn that in primary school...)]

The opposition “pentameter” / “tetrameter” does not signify for Tadija Vuković a merely formal opposition on the level of verse structure, but very frequently the difference in content in the sense of “epic” / “non-epic”.

[(T. V: They started singing tetrameter songs to the gusle. The original gusle singing is pentameter. Lately even at the official gatherings tetrameters have started to appear, and I fear it might ruin the pentameter *melos* (melody) because the gusle, you always use pentameter with the gusle.)]

The relation between the two repertoire types of Tadija Vuković is shown in the table below. Songs as named by the informant, or their opening lines if the performed song is unnamed by the informant, appear in italics. The titles as can be found in written sources appear in normal script.

	CITED SONGS – THE IDEAL MODEL	PERFORMED SONGS – THE ACTUAL MODEL
The first interview (21. 9. 2004.)	<p><i>Ropstvo Janković Stojana – The Captivity of Janković Stojan</i> (classical epics – Vuk III, 25)</p> <p><i>Ženidba Milića Barjaktara – The Wedding of Milić Barjaktar</i> (classical epics – Vuk III, 78)</p> <p><i>Stari Vujadin – The Old Vujadin</i> (classical epics – Vuk III, 50)</p> <p><i>Ženidba od Zadra Todora – The Wedding of Todor from Zadar</i> (classical epics – Vuk III, 24)</p> <p><i>Hajka bega Atlagića – Hajka, beg Atlagić's daughter</i> (Hajka Atlagića i Jovan Bečar, classical epics – Vuk III, 19)</p> <p><i>Senjanin Ivan i Senjanin Tadija – Senjanin Ivan and Senjanin Tadija</i> (classical epics heroes)</p> <p><i>Smrt majke Jugovića – The Death of Jugovići's Mother</i> (classical epics – Vuk II, 48)</p> <p><i>Ženidba bega Ljubovića – The Wedding of Lubović Bey</i> (classical epics – Vuk III, 81)</p> <p><i>Arnaut Osman i uskok Radovan – Arnaut Osman and uskok Radovan</i> (classical epics heroes)</p> <p><i>Serdar Jole</i> (authored epics, a song by R. B. Trebješki – Trebješki 1979: 522-526)</p>	<p><i>Boj na Čegru – The Battle on Čegar</i> (Sindelić na Čegru – authored epics, a song by Jovan Dragašević, Dobričanin 2004: 273-274)</p> <p>Informant performs the song without naming it. (Vuku Lopušini – authored epics, a song by R. B. Trebješki – Trebješki 1979: 201-202)</p> <p><i>Serdar Jole</i> (authored epics, a song by R. B. Trebješki – Trebješki 1979: 522-526)</p> <p>Informant performs the song without naming it. (Limov grob (authored epics, a song by R. B. Trebješki – Trebješki 1979: 309-312)</p> <p><i>O Kosovskom boju – The Battle on Kosovo</i> (Kosovska bitka, authored epics, a song by R. B. Trebješki – Trebješki 1979: 23-47)</p>
The second interview (22. 9. 2004.)	<p><i>Zašto Novak ode u hajduke – Why The Old Novak became hajduk</i> (Starina Novak i knez Bogosav, classical epics – Vuk III, 1)</p> <p><i>Ropstvo Janković Stojana – The Captivity of Janković Stojan</i> (classical epics – Vuk III, 25)</p> <p><i>Ženidba od Zadra Todora – The Wedding of Todor from Zadar</i> (classical epics – Vuk III, 24)</p> <p><i>Hajka Atlagića – Hajka, bey Atlagić's daughter</i> (Hajka Atlagića i Jovan Bečar, classical epics – Vuk III, 19)</p> <p><i>Ženidba Komnen barjaktara – The Wedding of Komnen barjaktar</i> (classical epics hero)</p> <p><i>Senjanin Tadija</i> (classical epics – Vuk III, 39)</p> <p><i>Marko Kraljević i Ljutica Bogdan – Marko Kraljević and Ljutica Bogdan</i> (classical epics – Vuk II, 39)</p> <p><i>Ženidba Novaković Gruja – The Wedding of Grujica Novaković</i> (Ženidba Gruice Novakovića, classical epics – Vuk III, 6)</p> <p><i>Novaković Grujo i Crni Arapin – Novaković Grujo and Black Arab</i> (Gruica i Arapin, classical epics – Vuk III, 4)</p> <p><i>Miloš Obilić i Toplica Milan – Miloš Obilić and Toplica Milan</i> (classical epics heroes)</p> <p><i>Marko Kraljević poznaje očinu sablju – Marko Kraljević has recognized fathers sword</i> (classical epics – Vuk II, 57)</p> <p><i>Kazivanje Marka Kraljevića na kome je carstvo – Marko Kraljević judges impartially</i> (Uroš i Mrnjavčevići, classical epics – Vuk II, 34)</p> <p><i>Predrag i Nenad – Predrag and Nenad</i> (classical epics – Vuk II, 16)</p> <p><i>Ženidba Novljanin Alije – The Wedding of Alija Novljanin</i> (Ženidba Ivana Rišnjjanina, classical epics – Vuk III, 34)</p>	<p><i>Ranjenik – The Wounded Hero</i> (classical epics, for one variant of text see Medenica 1975: 272)</p> <p><i>Arnaut Osman i Uskok Radovan</i> (Arnaut Osman and Uskok Radovan)</p> <p><i>Lovćen krase grob Njegoša</i> (The Njegoš's grave on Lovćen); <i>Znaš devojko, znaš li ovo</i> (Do you know, my girl); <i>Oj livado, oj zelena</i> (Green meadow) – lyrical songs</p> <p><i>Predrag i Nenad – Predrag and Nenad</i> (classical epics – Vuk II, 16) – recitative interpretation</p> <p><i>Je li, je li, hoj, devojko</i> (Oh, my dear girl) – lyrical song</p> <p><i>Ženidba Novljanin Alije</i> (The Wedding of Alija Novljanin) (Ženidba Ivana Rišnjjanina, classical epics – Vuk III, 34)</p> <p><i>Ropstvo Janković Stojana</i> (The Captivity of Janković Stojan) (classical epics – Vuk III, 25)</p>

The primarily cited repertoire (the ideal model) almost entirely corresponds with the “traditional canonic” model (the songs mentioned and commented upon were mainly from the notes of V. S. Karadžić). The performed repertoire (the actual model), however, displays certain divergences. In the first interview songs belonging to what can be termed the “innovated” canonic model were performed (the majority of the songs is by R. B. Trebješki).⁸ None, however, diverge from the concept of “heroic”. The second interview (representing a polilogue in the house of Veljo Radović, also a gusle player), conducted in a much more “intimate” atmosphere, where the conversation was hardly at all directed by the researcher and therefore, as much as possible, became an authentic performance,⁹ Vuković included lyrical songs in his performed repertoire. The songs belonging to the “classical” epic canon were performed as a combination of gusle playing, a recitative with no accompaniment and prose narration.

For the majority of informants the “classical canonic” epics represents a mandatory part of the repertoire. The central position in the repertoire is now occupied by the songs of R. B. Trebješki which thus become the basis of the “innovated” canon approaching classical epics by imitating the concept of the “heroic”, and partly reinterpreting certain elements of “classical” pentameter epics in a different spirit (rhymed epics).¹⁰

4. 2. 2. The conceptualized repertoire – the gusle player Milić Šaponjić

The performed repertoire (the actual model) can appear in two modes:

1) The diffuse fragmentary repertoire

The diffuse fragmentary repertoire is received spontaneously in conversation. Very frequently, it contains only fragments of songs, and informants often use a combination of gusle playing, singing and a prose interpretation. This is also the most frequently used mode of repertoire presentation in a folklorist interview when the researcher attempts to collect as much information as possible within a limited time frame.

2) The conceptualized repertoire

I will demonstrate the mode of forming the conceptualized repertoire and its characteristics using the example of the repertoire received from the gusle player Milić Šaponjić (1967, Radijevići near Nova Varoš). For Milić Šaponjić gusle playing is a continuation of a family tradition (he learned from his uncle), but also a way of remembering a tradition of the area he originates from (he moved to Čačak, where he still lives, when very young).

[M. S: Because I moved to Čačak when I was in the seventh grade of primary school, I went to Čačak, after this upper lake was created, you know, you’ll see. We went

8 Radovan Bećirović-Trebješki (1898-1986) was one of the most celebrated authors of epic poetry in the 20th century. His songs are very popular amongst gusle players and their audience. Thematically they mostly relate to the history of Montenegro, but there are also those which represent a reinterpretation of topics and motifs of classic folk epic poems from V.S. Ka+radzic collections.

9 According to contemporary theoretical frames this type of context can be marked as induced natural context (Honko 1996).

10 The “canonization” of R. B. Trebješki as an author, i.e. the perception of his songs as an integral, accepted part of the tradition, is indicated also by the frequent quotations of his verses in the narratives of gusle players. They then have the rhetorical function of the verification of the stated, or, similarly to the classical folklore text, they function as “the invocation of tradition”.

to Čačak after a piece of land went under water there. And, er, I took with me my old gusle that I'd taken from my uncle. And there I practiced every day.]

Šaponjić maintains solid connections to his birthplace also via his membership in the Nova Varoš gusle association *Javor*. As a member of this association he actively performs at gusle festivals and competitions.

During the interview he performed three songs – *Starina Novak i knez Bogosav – The Old Novak and Bogosav the Duke* (Vuk III, 1), *Vožd Đorđe i Filip Višnjić uoči Mišarskog boja – Vozhd Karageorge and Filip Visnjic just before the Battle of Misar* (Filip Višnjić i Vožd Đorđe prije boja na Mišaru – a song by M. Vojvodić from 1979, for the text see Dobričanin 2004: 347-350), *Mojkovačka bitka – The Battle of Mojkovac* (a song by R. B. Trebješki, for the text see Trebješki 1979: 85-112).

Characteristics of Milić Šaponjić's repertoire are:

1) The existence of a clear consciousness of the intertextual connections between the different elements contained in the performed repertoire.

Šaponjić performed only fragments of the mentioned songs. However, as the songs represent part of the canon for him, part of the accepted repertoire, and belong to a wider collective knowledge, the fragment can function as an individual unit of communication (previously acquired knowledge of the audience is counted on).

2) A clear time reference in the forming of the repertoire as a whole.

The songs thematize several moments (*The Old Novak and Bogosav the Duke – Old Novak*, one of the most celebrated heroes of hajduk poems, is historically placed into the second half of 16th century); *Vozhd Karageorge and Filip Visnjic just before the Battle of Misar* – the time of First Serbian Uprising (Battle of Misar took place in 1806); *the Battle of Mojkovac*, i.e. WWI – the battle took place in 1916) seen as the key moments in epic history.

Šaponjić accentuates his movement through epic history by several comments:

[(Was that *Zašto Novak ode u hajduke (Why the Old Novak became hajduk – The Old Novak and Bogosav the Duke)* just now?) (M.S: Yes, that's just the introduction. Er, we'll do it now... No need to go through the whole thing, because of course it's long, there's the second part. Er, *now we'll sing a bit, say, this part here towards the Uprising, the Vozhd, Karageorge and Višnjic...*)]

As the presented repertoire was received in 2004, the bicentenary of the First Serbian Uprising, a specific mode of player repertoire contextualization can be said to emerge by its association with the contemporary jubilee.

3) The thematization of the role of gusle players

The thematization of the famous gusle player Filip Višnjić (*Vožd Karađorđe i Filip Višnjić uoči Mišarskog boja – Vozhd Karageorge and Filip Visnjic just before the Battle of Misar*) and the emphasis on his role in decisive historical moments confirms the gusle player as an archetypal, mythic figure.

The visual representation of Milić Šaponjić is a significant element of his gusle player presentation. Rich, stylized traditional attire reactualizes the canonic image of the gusle player. The gusle is of the classical Dinara type with moderate ornamentation (simplified, stylized chamois head and an image of St. Sava in relief).

[(And do you always wear the traditional attire when you play?) (M. S: Well, the

attire is necessary, it is an integral part of it. Without the attire, the gusle player wouldn't be what he is, you know, because the attire, for every public performance the traditional attire is mandatory.])

The repertoire-concept and the visual representation of Milić Šaponjić demonstrate the complexity of connections formed on the relation text/communicative context. The communicative context consists of: the epic tradition as a whole as a mode of collective knowledge, the performed songs as the direct microcontext, the current performative situation and the moment of the performance (the association to the jubilee). The mechanisms of intertextual connections and the contextualizations of the performed songs are significantly more complex than in the presentation of the diffuse fragmentary repertoire. The visual representation forms a specific layer of this gusle player's presentation, and is certainly partly conditioned by the fact that Šaponjić is an active performer. The image offered to the researcher corresponds to a great degree with the "stage image" (festival performance).¹¹



Performing an epic song (Milić Šaponjić)



Milić Šaponjić's gusle

5. The individual attitude towards the repertoire – metatextual comments

In the narratives the connection between the gusle and singing of the "heroic" is emphasized:

[T. V: They say, people, when they are in mourning, they don't sing, they shouldn't. But you can sing to the gusle, er, even when you're in mourning... Because it's not really merry-making, you tell about an event, an important man, an event, especially battles and wars... there...]

[(V. R: The gusle is not really music...) (T. V: To make merry.) (V. R: Yes.) (T. V: But it's telling) (V. R: But it's telling, of something, of some sort of heroic joy.)]

The association between the gusle and the concept of the "heroic", however, carries with it the problem of the definition of the term "heroic". Precisely for that reason

¹¹ On the terms and mechanisms of entextualization and recontextualization see Cashman 2000: 51-68.

certain elements of the repertoire become problematic (“non-canonical” historical epics, songs on everyday events, lyrical and comical songs).

5. 1. “Non-canonical” historical epics

The songs thematizing WWII events exist in the repertoires of the older generation of gusle players. In transcript analysis it is possible to identify a smaller or greater degree of distancing from these repertoire elements, expressed verbally or via emotional reactions:

[(M. O: And, for example, the *Ranjenik na Sutjesku* (*The Hero wounded in the battle of Sutjeska*), yeah, that, *that’s the time, that, the time the songs that were sung during communism, during Tito’s reign, there were songs about Tito that were sung...* [he laughs])]

[(T. V: When the partisans came, some furniture was seized and taken to Peko Dapčević’s apartment. There.) (V. R: We sang: – *Someone’s crossing Montenegro, and I think it might be Peko, then The divisions led by Peko have now taken Terazije* (*Crnom Gorom ide neko, čini mi se da je Peko, te Pekove su divizije zauzele Terazije*)¹² and this and that.) [they laugh] (V. R: But Peko was a vagabond and a gangster, God knows, I heard it from reliable people. He found himself in Spain, and, like, took part in the Spanish War... And here all sorts of things, he was a great fighter... But we were deluded. We were deeply indoctrinated, man...)]

The attitude towards these repertoire elements is actually provoked by the associations to the ideological connotations of these songs. Their mention creates a very complex construction in the mind of the informant (verbal elements and emotional reactions are a bare indicator of the mental image). This picture implicitly encompasses strife between the former and present selves, a projection of personal and collective ideological stances at the moment when the song was really part of the collectively accepted “innovated” canon¹³ and the present moment when such a canon has in the individual and collective view become unacceptable. The so-called *corrective memory* is also at work here, censoring a certain element of the previous repertoire, or relativizing the point of view verbally, or via the emotional reaction. An interpretation of the past by necessity includes its reassessment in accordance with the present individual and collective norms.¹⁴

The problem is especially complicated when the issue is songs whose themes are very recent events to which there is no public consensus or a widely accepted attitude of their correctness or value. Opinions range from absolute rejection to acceptance and polemic. However, most informants have a clear perception of their problematic nature,

12 Part of the song about Peko Dapčević, WWII, hero”.

13 They have been the subject of expert and scientific interest. However, such scientific discourse has often lingered between the “scientific” and ideological. The study of the epic and other modes of singing about WWII and its “heroes” has tended, to a great degree, to reactivate the recognizable canonic image – the image of the gusle player transforming the historical into the mythical, of the “people” as a homogenous and non-problematicized collective (e.g. Nedeljković 1960: 39-167, Boreli 1960: 287-310). In several texts by M. Bošković-Stulli these songs were mildly critiqued from an aesthetic point of view (Bošković-Stulli 1960: 393-424, Bošković-Stulli 1983: 179-186).

14 On this characteristic of autobiographical memory – communicability see Kuljić 2006: 67-80.

i.e. the essential disappearance of a traditional canonic image, of a lack of a unified epic vision shaped or confirmed by the authorities. Songs depicting current historical events carry distinct ideological connotations, and therefore, beside their problematic aesthetic value, the question of their ideological correctness and acceptability is posed.¹⁵

[(And today where do you usually learn from?) (M. S: Well, mostly from collections, because every, namely, every time has its quirks, so today, for example, the audience sort of wants recently made songs about recent history, and so on. *But I don't really like doing it, for example, singing really new songs which haven't, er, passed the test of time, haven't been, er, crystallized in the people, because, er, every gusle song has to be at least a hundred years old to be of any worth... To have value, you know. Because every new thing has to wait a bit...]*)]

[T. V: I advised them later: – Don't do it, people. Sing some anthology songs, published ones, from the school readers. There are lots of nice songs, old, old-fashioned ones, that can be sung. They mention Turks and other stuff, and agas and begs, Serbian knights, everything... But that has passed all manner of tests, expert, scientific and so on, and what has passed, has remained, that can be sung...].

The modes of transferring the texts and the knowledge of gusle playing are different. Traditional culture in its classical mode entailed an exclusively oral mode of transference. This type of transmission relied mostly on the art of improvisation. Today the situation is much more complex as the gusle players learn songs not only orally but also from books (or manuscript songbooks) and audio-records (cassettes, CDs). These transference types entail an altogether different attitude towards the text.

Namely, the recorded, fixed text for some of the informants is experienced as the only authentic one, especially when songs with “heroic” themes are concerned. In the texts received in the field a complete correspondence of the performed text with the written version (or minimal deviations from it) is noticeable. The written text functions as a kind of “sacred” text that is impermissible to modify, and any intervention is experienced as a falsification of the accepted and confirmed epic historical truth.

[(And you say it's not fair to wrong the song, so you have to adhere to it strictly?) (T. O: *Well, anyway, at least if the songs are those, what do you call them, historical, or if they are songs about, about, about historical characters then you have to, it's not fair to wrong the songs. Those other songs, comical ones, they're a different matter, we can sing them our own way, to add or subtract something, or to sing them the way we heard them sung. But those songs about historical characters, that are true and everything, er, it's not nice not to know them, and that's not even, even the custom of gusle players to, to distort them... to transfer them wrongly, as you'd say and so on.])]*

Abiding by the written text is also one of the criteria used for evaluation at gusle players' festivals and competitions.

15 Only one song concerning the recent conflicts in Kosovo and Metohija has been recorded in the field. The picture is altogether different in the field in Herzegovina as the songs with current themes are flourishing there and are experienced as a vital testimony on historical events.

[(And how many songs does a good gusle player roughly know?) (T. O: Well alright, good players, they know, they know lots of songs, but a man doesn't have to be a player to know lots of songs. For example, my father was, well a gusle player who didn't occupy himself with it, it wasn't his occupation and that, but he knew lots of folk songs, many that I haven't read, although I, er, liked that and all, but... [...]) *So, what I said, how you, er, mark the gusle players. You mark them by, by the beauty of the telling, the beauty of the playing, meaning the melody and all. So it's also normal and, and desirable that he knows more songs, but you can easily learn a song for the performance and forget it later, so it's not like the more songs he knows, the more esteemed he is. It is one of the parameters but not necessary. Because, see, it is more appreciated when, when the player as I was saying just now, if it's about a historical figure or [...], it's not fair to tell a song he doesn't know. So we at, at the festivals and such, where you pay attention to marking and it's important that you mustn't, er, tell the song wrong, that you can't deviate from, from the text and so on... so you do have to take care to, to tell it the way it was written down. So that side of it is more important than whether he knows more songs according to the number of songs or whatever...)]*

5. 2. “Non-epic” contents

Non-epic contents are never cited in the primary repertoire. If they are performed, the songs are followed by a comment on performance suited to a more intimate circle. The attitude towards the “non-epic” contents ranges from a gentle suppression, through setting the boundary official/unofficial (in the wider sense canonical/non-canonical), to an absolute denial of the possibility of connecting these songs with the gusle:¹⁶

[(Which songs are more in demand, those in pentameter or those in tetrameter?) (T. O: Well, equally. It's a matter of environment, circumstances and such. So, if there's a crowd, as you'd say, in the evening when you drink and make merry, then tetrameter, er, is more sung, and so, because it's more suited to, to group singing and so on. So, just for company by the fire, with brandy, with mulled brandy and so on. While pentameter is, see, a song that's just about telling it, a song sung by, by the gusle player alone and the others listen...) (And are the subjects different?) (T. O: Well, they're usually different, because pentameters are usually history or heroic songs, because they're, as I said, telling, while tetrameters, you have some history there, then you have those comical songs, you have even love songs, you have and so it's as you like...) (So tetrameters are more sung at intimate gatherings, can we say that?) (T. O: Exactly, at gatherings where you sit, or do needlework, at family patron's days, at... at family holidays like Christmas, and so on...) [...]) (And what are those comical songs like?) (T. O: Well, alright now, comical songs...) [he laughs] (Yes?) (T. O: There are many different ones. It's hard to enumerate them, because they're in a different form, maybe a bit more vulgar and so...) [...]) (And are those songs sung when there are women present or?) (T.

¹⁶ A similar mechanism of “ascribing to others” (e.g. younger gusle players) comical and lyrical songs was noted in the 1930s in Vasojevići (Montenegro). – Lalević 1935: 253-254.

O: Well, alright, when we have women like at every gathering, then, then at the gathering there are no hard feelings, and the songs aren't about a single person, they aren't. It's normal that way.) (And does that happen, that a song alludes to a certain person?) (T. O: Well, alright, it happens that a song about a certain person is used to mention a name, and so... [he laughs] So there are those jokes if they're corrected in such a way. There is also backfire when two groups of friends or girls and boys try to outing each other, so there's that too...)]

[(And are there any love songs for the gusle?) (M. M: There are, there are also love songs) (And so, what songs are there except heroic?) (M. M: Love, there are some love songs, heroic, that's it...) (Are there comical?) (M. M: There are also some comical songs, but I'd never sing them to the gusle, because that's not what the gusle go with, how should I say it, it's not for the gusle.) (Why not?) (M. M: Well, the gusle is heroic, you sing old, heroic, epic poetry to the gusle) (And does it happen that someone, er, makes a song about some everyday event?) (Well, it happens, for example, there were songs made, for example, when a family got killed and that... So they paid a gusle player, for example, to record that, the family of those who were killed, they pay for a tape to be made, but that's not suited for the gusle, those, for example, those events are not for the gusle.)]¹⁷

Songs on everyday events (often displaying a tinge of humor or parody) are experienced as either of inferior value, or as the "hidden", private part of the repertoire. They are seen as a kind of deviation from the image that would be acceptable to a researcher. These songs actually represent a chronicle of local events.

We can, therefore, differentiate between the adaptation of the repertoire to official and unofficial circumstances. The official repertoire strives to near the canonic model – the exclusive connection between the gusle and singing of the "heroic" (this image is also favored at festivals and competitions, completed by the appropriate visual representation). The unofficial repertoire is essentially a more authentic image because it shows the gusle tradition in "real-life" situations (in natural context).

The repertoire is a dynamic and multi-layered creation. The persistence of "classical" epic songs in a firmly fixed form testifies to a strong influence of the written culture. This layer of epic poetry along with the newer authored epics by R. B. Trebješki persists as the most stable element of today's gusle repertoire in the area that was researched. Conforming to the individual inclinations of the players, but also to the current collective norms (the popularity of a song, its ideological acceptability etc.), the repertoire displays the power of speedy transformation, innovation and correction. The tendency to bring the repertoire closer to an acceptable "canonic" model, i.e. its reduction in a folklorist interview testifies to a certain pressure from the institutionalized mode of

17 It is interesting to note that such a refusal to connect the gusle with any sort of "non-epic" content was received from the youngest informant (born 1987). It is possible to trace the cause of such an attitude to a non-existence of a continuing gusle tradition in his family (the informant was born in Nova Varoš, his father bought a gusle around a decade ago), i.e. it is possible that the informant has formed his attitudes and idea of the gusle tradition more on the basis of the institutionalized image, than on the basis of direct knowledge or memory of the living local tradition in spontaneous circumstances.

tradition (preserving the tradition within gusle players' associations, the written culture etc.).

The canon functions as a means of preserving the "tradition", but also of restraining improvisation. The texts that form the canon (traditional or "innovated", the one that is considered to be valid in individual perception or the perception of the group one belongs to, i.e. the group the song is performed to) are mainly accepted as authoritative.

Since methodological problems of "reading" the "ideal repertoire" from oral discourse of the informants were not dealt with (the offered model represents a subsequent construction of the researcher), as was also the case with the more detailed analysis of interference at the researcher-informant level, this paper only stresses the basic issues and possibilities of research into the contemporary gusle-playing repertoire. The problem of differences between informants (in age, in ways of acquiring tradition, learning motivation and individual psychological affinities) also need to be taken into consideration when creating a more complete picture.

BIBLIOGRAPHY

- Assmann 2005, J. Assmann, *Kulturno pamćenje. Pisanje, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Zenica (*Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, 1992.).
- Asman 2002, A. Asman, *Rad na nacionalnom pamćenju*, Beograd.
- Bošković-Stulli 1960: Narodna poezija naše Oslobođilačke borbe kao problem savremenog folklornog stvaralaštva, *Zbornik Radova Etnografskog instituta LXVIII*, Beograd, 393-424.
- Bošković-Stulli 1983: *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd.
- Braid 1996, Personal narrative and experiential meaning, *The Journal of American Folklore*, Vol. 109, No. 431, pp. 5-30.
- Boreli 1960, R. Boreli, Narodne pesme o Partiji i Titu, *Zbornik radova Etnografskog instituta LXVIII*, Beograd, 287-310.
- Carranza 1999, I. E. Carranza, Winning the Battle in Private Discourse: Rhetorical – Logical Operations in Storytelling, *Discourse and Society*, Vol. 10, pp. 509-541.
- Cashman 2000, R. Cashman, "Young Ned of the Hill" and the reemergence of the Irish Rapparee: A Textual and Intertextual Analysis, *Cultural Analysis*, Vol. 1, 51-68.
- Constantinescu 2006, N. Constantinescu, Text and textualisation in post modern age, *Symposia, Caiete de etnologie și antropologie*, Craiova, 349-354.
- Dobričanin 2004: M. Dobričanin, *Filip Višnjić, njegovi savremenici i sledbenici o Prvom srpskom ustanku*, Beograd.
- Đorđević 2005, S. Đorđević, Jedan trenutak savremenog guslanja – guslar Slobodan Gligorijević, *Život u enklavi, Liceum 9*, Kragujevac, 139-166.
- Hobsbom-Rejndžer 2002, E. Hobsbom T. Rejndžer, *Izmišljanje tradicije (The Invention of Tradition)*, Beograd.
- Harvilahti 2004, L. Harvilahti, Textualising an oral epic – a mission impossible?, *FF Network*, № 26.

- Honko 1996, L. Honko, The quest for oral text: the third wave?, *FF Network*, № 12.
- Honko 1998, L. Honko, *Textualising the Siri Epic*, FF Communications 264, Helsinki.
- Joyner 1975, C. W. Joyner, A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context, *The Journal of American Folklore*, Vol. 88, No. 349, pp. 254-265.
- Jovanović 1954, V. M. Jovanović, O liku Filipa Višnjića i drugih guslara Vukova vremena, *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik 2*, Novi Sad, 67-96.
- Kuljić 2006, R. Kuljić, *Kultura sećanja*, Beograd.
- Kuutma 2004, K. Kuutma, Creating a Seto Epic, *Oral Tradition*, Vol. 19, No. 1, 108-150.
- Lalević 1935, M. S. Lalević, Za pesmom po Vasojevićima, *Prilozi proučavanju narodne poezije II/1-2*, Beograd, 243-260.
- Medenica 1938, R. Medenica, Guslar i njegovi slušaoci, *Prilozi proučavanju narodne poezije V/2*, Beograd.
- Medenica 1975, R. Medenica, *Naša narodna epika i njeni tvorci*, Cetinje.
- Murko 1951, M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike I*, Zagreb.
- Nedeljković 1960, D. Nedeljković, Prilog proučavanju zakonitosti našeg narodnog pevanja u periodu Narodne revolucije, Oslobođilačkog rata i izgradnje socijalizma Jugoslavije, *Zbornik radova Etnografskog instituta LXVIII*, Beograd, 39-167.
- Ochs-Capps 1996, E. Ochs-L.Capps, Narrating the Self, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 25, pp. 19-43.
- Rubin 1998, D. Rubin, Beginnings of a theory of autobiographical remembering, in: *Autobiographical memory: Theoretical and applied perspectives*, Mahwah, New Jersey-London, pp. 47-67.
- Siikala 2004, Anna-Leena Siikala, The many faces of contemporary folklore studies, *FF Network*, No. 27.
- Trebješki 1979, R. B. Trebješki, *Pjesme borbe, ropstva i slobode*, Nikšić.
- Vuk II, V. S. Karadžić, *Srpske narodne pjesme II (Serbian folk songs II)*, Beograd, 1976.
- Vuk III, V. S. Karadžić, *Srpske narodne pjesme III (Serbian folk songs III)*, Beograd, 1976.
- Zaharieva 1987, S. Zaharieva, *Sviračat vav folklornata kultura*, Sofija.
- Zlatanović 2003, S. Zlatanović, *Svadba – priča o identitetu*, Beograd.

NUEVAS FORMAS DE ORALIDAD: LITERATURA EN LOS SANTUARIOS POR LOS ATENTADOS DEL 11 DE MARZO DE 2004 EN MADRID

Paloma Díaz-Mas

*Grupo de Investigación Antropológica sobre
Patrimonio y Culturas Populares, CSIC
diazmas@ile.csic.es*

Resumen

El 11 de marzo de 2004 se cometieron varios atentados contra trenes de cercanías en Madrid, que produjeron 192 muertos y unos 1500 heridos. Inmediatamente después, miles de personas anónimas empezaron a depositar de forma espontánea en los lugares de los atentados ofrendas de todo tipo (velas, flores, estampas, escritos, objetos diversos), que convirtieron las estaciones de ferrocarril en que sucedieron los atentados en auténticos santuarios improvisados; los santuarios duraron – mantenidos por esas personas anónimas e incrementados con nuevas ofrendas – hasta poco antes de cumplirse un año de los atentados, cuando fueron retirados a petición de los trabajadores de esas estaciones, y sustituidos por un espacio virtual donde se podían depositar mensajes de correo electrónico.

Los materiales de esos santuarios fueron conservados por la compañía ferroviaria y donados al Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) en virtud de un acuerdo entre este organismo y la Fundación Renfe.

Estos materiales, los mensajes de correo electrónico depositados en los espacios virtuales y miles de fotografías (la mayoría, donadas por particulares) han servido de base a un proyecto de investigación titulado “El archivo del duelo”, que desarrolla en el CSIC un equipo de integrado por cinco antropólogos, una especialista en biblioteconomía y documentación y una especialista en estudios literarios. El objetivo del proyecto es la conservación y catalogación de los materiales depositados en los santuarios con motivo del 11M, y su estudio, prestando especial atención a aspectos como las respuestas populares a la violencia, los mecanismos de cohesión social en momentos de crisis, las manifestaciones populares de duelo, la utilización de los espacios públicos, la iconografía de la religiosidad popular o el papel social de la literatura.

Buena parte de los materiales depositados en los santuarios son textos, que se manifiestan por escrito pero tienen un fuerte componente de oralidad, tanto por sus orígenes (en parte, son literatura oral puesta por escrito) como por su función y finalidad (el carácter efímero de sus soportes hace que se dirijan más a la memoria de los destinatarios que a la posteridad en la escritura). Constituyen, pues, una manifestación más de las nuevas formas de oralidad de la época contemporánea.

En esta comunicación se analizarán algunos de los aspectos en que esos escritos se manifiestan como formas oralidad, así como las posibles influencias de formas de literatura oral tradicional en esa nueva oralidad, o de tradicionalización de la literatura canónica en los inicios del siglo XXI.

De todos es sabido que el 11 de marzo de 2004 se cometieron en Madrid una serie de atentados contra varios trenes de la red de cercanías que une la capital con poblaciones de su periferia. Hubo casi 200 muertos y más de mil heridos.



De forma inmediata, se produjo una reacción ciudadana espontánea: personas anónimas empezaron a depositar en los lugares en que tuvieron lugar los atentados múltiples ofrendas (flores, velas, escritos, objetos) que convirtieron las estaciones de ferrocarril de Atocha, El Pozo y Santa Eugenia en auténticos santuarios en memoria de las víctimas¹. Como es propio de un santuario, las estaciones acabaron siendo destino de peregrinación – tanto por iniciativa individual como colectiva – donde se depositaban cada vez más ofrendas, e incluso en lugar de reflexión

y recogimiento espiritual y de oración para las personas con creencias religiosas (ilustración 1).

Las manifestaciones de duelo colectivo y de solidaridad se prolongaron durante varios meses; hasta que, a petición de los trabajadores de las estaciones, la dirección de la compañía de ferrocarriles recogió los materiales depositados y se sustituyeron los santuarios por un espacio virtual ("Espacio de palabra") que todavía existe, en el cual todo el que lo desee puede dejar un mensaje electrónico o la impronta de sus manos como símbolo de no-violencia (ilustración 2)².

1 Sobre los altares improvisados como forma de memorialización de hechos luctuosos de gran impacto en la sociedad hay ya una amplia bibliografía. Véase, por ejemplo, la colectánea de estudios de Santino 2006.

2 La imagen de las palmas de las manos teñidas de blanco empezó a utilizarse en España en las manifestaciones de jóvenes estudiantes en protesta por el asesinato, por la organización terrorista ETA, del catedrático de Derecho y Presidente del Tribunal Constitucional Francisco Tomás y Valiente, en su despacho de la Universidad Autónoma de Madrid, el 14 de febrero de 1996. Pretendían representar el deseo de paz y la repulsa de la violencia (por oposición a las manos teñidas de sangre de los violentos) y desde entonces se han convertido en un símbolo de la no violencia y de protesta contra el terrorismo.



El proyecto de investigación "Archivo del Duelo"

Surgió entonces la cuestión de qué hacer con esos materiales recogidos de los santuarios. En un principio, la dirección de RENFE pensó en enterrarlos al pie de un monumento en honor a las víctimas. Pero la iniciativa de un grupo de antropólogos del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) propició que finalmente esos materiales se cediesen al CSIC para su catalogación y estudio.

Nació así el proyecto de investigación llamado "El Archivo del Duelo", que dirige en el CSIC la Dra. Cristina Sánchez-Carretero, y en el que participan varios antropólogos, una especialista en biblioteconomía y documentación y yo misma (especialista en literatura española, y muy especialmente en literatura oral), además de personal técnico (una catalogadora y una fotógrafa) y de estudiantes colaboradores en prácticas³.

El objeto del proyecto no es el estudio de los atentados, ni del terrorismo, ni de la violencia, sino precisamente de la reacción ciudadana ante situaciones de duelo colectivo: cómo ese duelo se manifiesta y se canaliza y cómo el duelo puede servir como elemento de cohesión social y de muestra de solidaridad⁴.

A los materiales cedidos por RENFE se han unido otros de distintas procedencias: las fotografías de la iniciativa ciudadana titulada "Madrid in Memoriam"⁵, las donadas por fotógrafos aficionados o profesionales, las fotografías y grabaciones realizadas por miembros del propio equipo de investigación del Archivo del Duelo, y los materiales

3 El presente artículo es producto de los proyectos de investigación HUM 2005-03490 "El Archivo del Duelo. Creación de un archivo etnográfico de los Atentados del 11 de marzo en Madrid" del Ministerio de Educación y Ciencia; y CM-CSIC: 2005-10M001 "Respuestas ciudadanas a la violencia, rituales de duelo y mecanismos de cohesión social: el Archivo del Duelo", de la Comunidad de Madrid y el CSIC. El equipo lo integran, además de la Dra. Sánchez-Carretero, los Dres. Antonio Cea Gutiérrez, Luis Díaz González-Viana, Paloma Díaz-Mas, Pilar Martínez Olmo, Carmen Ortiz García, Jack Santino y Pedro Tomé Martín.

4 Sobre el proyecto se han publicado ya varios trabajos: véase Sánchez-Carretero y Martínez Olmo 2005; GIAP 2005; Sánchez-Carretero, Kruesi y Shankar 2005; Sánchez-Carretero 2006; Díaz G. Viana 2006; y Margry y Sánchez-Carretero 2007. También se han presentado varias comunicaciones sobre él en las I y II Jornadas "Archivo y Memoria" organizadas por la Fundación de Ferrocarriles Españoles y el CSIC en abril de 2005 y junio de 2006, respectivamente (véase <http://www.docutren.com/archivoy memoria/>). Pronto podrá consultarse la web específica del proyecto.

5 Véase Burgos y Burgos 2005.

donados por una Asociación de Jóvenes Musulmanes, que llevó a cabo una serie de actividades didácticas en colegios musulmanes de Madrid para canalizar la expresión de los niños con motivo de los atentados.

En este momento, el Archivo del Duelo es una colección de casi 2500 fotografías, casi 500 objetos, cerca de 6500 papeles (escritos, dibujos, estampas, etc.), casi 59.000 mensajes y una serie de grabaciones de voz procedentes de 25 entrevistas con testimonios personales. Los objetivos del proyecto son:

a) La limpieza, ordenación, conservación y catalogación de los materiales: están terminados las fases de limpieza, ordenación y conservación, el fotografiado y descripción de los objetos y casi terminada la catalogación, tanto de objetos como de fotografías.

b) La publicación de un catálogo informatizado al que se accederá por una página web, que permitirá poner la descripción de la colección a disposición de la colectividad, para fines de investigación o de educación para la paz,

c) La elaboración de trabajos de investigación sobre cuestiones como las respuestas populares a la violencia, el uso de los espacios públicos, los rituales de duelo, la iconografía popular, etc.

Es precisamente en este último punto en el que se encuadran tanto mi participación en el proyecto como mi intervención en el congreso AELO.

El motivo por el cual el equipo de investigación del Archivo del Duelo consideró que podía ser útil la participación de una especialista en literatura, como yo, es que buena parte de los materiales – es decir, de los objetos que la gente depositó en los santuarios que se formaron en las estaciones ferroviarias – llevan textos escritos.

Escritos sobre los más diversos soportes: muchos sobre papel (y de hecho los materiales en papel son cerca de 6500, frente a menos de 5000 de otros objetos); pero también escritos sobre soportes menos convencionales, como la tela (en banderas, camisetas, pancartas, cintas, etc: ilustración 3)

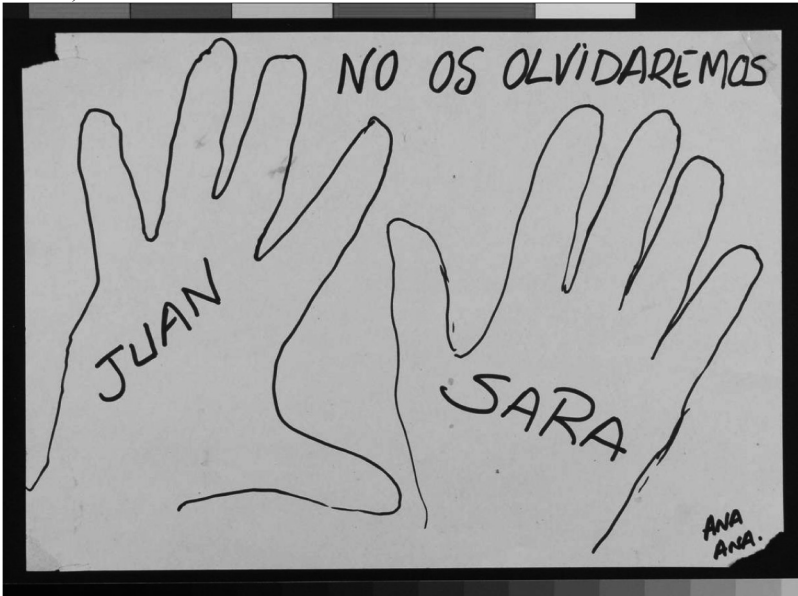


o en la propia pared (ilustración 4);

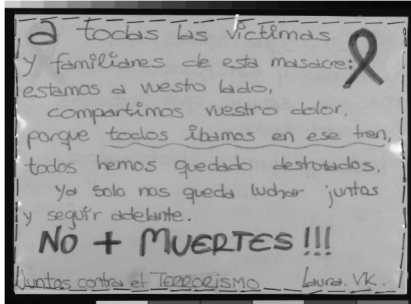


además de los mensajes electrónicos.

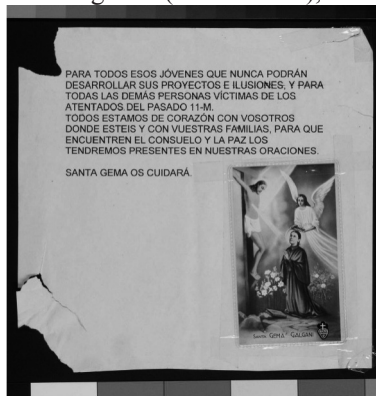
En cuanto a los tipos de textos, hay de todo: desde breves lemas o dedicatorias (ilustración 5)



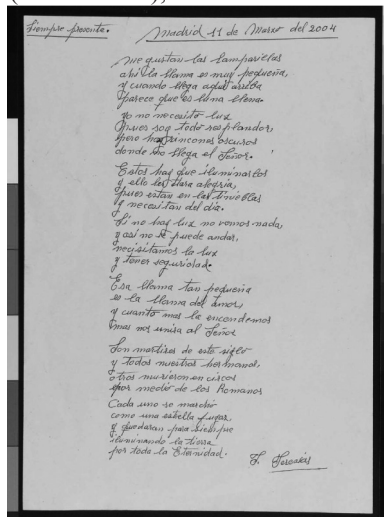
hasta 1 cartas a las víctimas o a los familiares (ilustración 6),



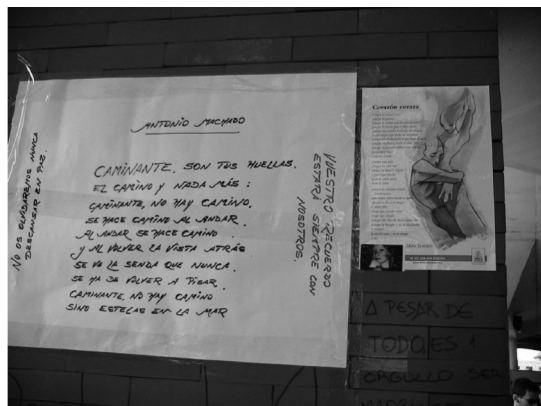
oraciones o jaculatorias religiosas (ilustración 7),



poemas autógrafos (ilustración 8),

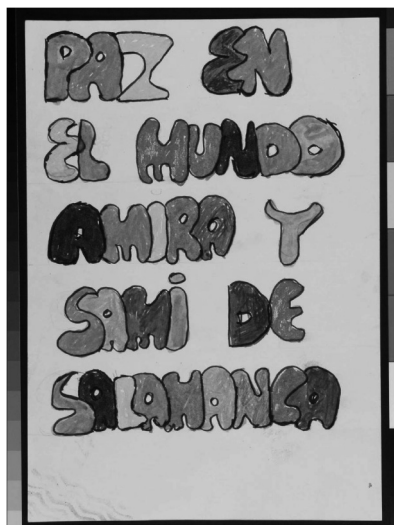


citas de textos canónicos (por ejemplo, poemas de Antonio Machado, de Miguel Hernández o de Rafael Alberti: ilustración 9),



letras de canciones, reflexiones en prosa poética, etc.

Precisamente uno de los primeros problemas que se le plantean a un estudioso de la literatura es establecer una tipología de los escritos, porque muchos son de carácter híbrido, desde el punto de vista de una tipología convencional o *canónica*: hay, por ejemplo, poemas que son al mismo tiempo cartas u oraciones, biografías que son dedicatorias, dedicatorias mezcladas con lemas o con jaculatorias, cartas que son relatos de ficción, etc.; y hay también un continuo diálogo entre el texto y la imagen, que hacen que la narración no se sustente sólo en la escritura, sino también en la iconografía o, más bien, en la relación entre una y otra (ilustración 10).



Lo que voy a exponer a continuación no son ni hallazgos ni conclusiones, sino precisamente las preguntas que se suscitan tras un primer contacto con la literatura de los santuarios del 11M. Mi punto de partida es que en gran medida esos textos depositados en los santuarios son, por diversos motivos, manifestaciones de nuevas formas de oralidad; y, por tanto, pueden sernos más útiles los métodos de estudio de la literatura oral que los que se aplican a la literatura escrita.

Y ello por varias razones que afectan a la función y difusión de esos textos, a aspectos como la escritura y la memoria, a la conciencia de autoría individual o colectiva, a la recepción de esos textos por parte de los destinatarios y a la relación de los textos literarios con el contexto material.

La función y difusión de los textos

La primera cuestión que se plantea es tan clásica como la función de la literatura como vía para conseguir la perdurabilidad. Es algo que surge ya desde los albores mismos de la escritura: la escritura nació, precisamente, como una técnica para dejar constancia de hechos o de normas (mucho literatura primitiva es legal en un sentido u otro) para la posteridad, dándoles así perdurabilidad en el tiempo. Un tópico a lo largo de toda la historia de la literatura es que se escribe para dejar constancia, y que gracias a la escritura se obtiene (y se otorga) inmortalidad o pervivencia en la memoria colectiva, incluso cuando el autor o el objeto de su escritura han desaparecido físicamente. La escritura es, por tanto, la vía de memorialización por antonomasia.

En este aspecto, los materiales de los santuarios del 11 M nos ponen frente a frente con una paradoja.

Por una parte, es evidente la intención de dejar constancia, de dar permanencia y de luchar contra el olvido, cosa que se dice expresamente en múltiples escritos: baste observar la cantidad de veces que aparecen frases como “No os olvidaremos”, “No te olvidaremos”, “Estaréis siempre en nuestro recuerdo y en nuestras oraciones”, etc. Se explicita así la intención de memorializar lo ocurrido.

En muchos casos el escrito adquiere un carácter especialmente conmovedor, cuando es propiamente un *memorial* en el sentido inglés del término; por ejemplo, en las cartas, semblanzas, redacciones, poemas, dedicatorias, etc., que los supervivientes dedican al recuerdo de algunas de las víctimas a las que conocieron personalmente. En esas ocasiones es notoria la intención de utilizar la literatura (muchas veces asociada a la imagen, por ejemplo incluyendo una fotografía de la persona dedicatoria) como forma de inmortalizar y perpetuar el recuerdo de las víctimas.

Pero al mismo tiempo que buscan perpetuar la memoria, esos escritos fueron creados para un destino que se sabía efímero: quien coloca un poema, una carta, una dedicatoria, etc. en el andén o el vestíbulo de una estación de ferrocarril, o en la acera de una calle a la entrada de la estación, donde ese objeto se une a otros muchos, sabe que esa ofrenda es algo destinado a no durar, que presumiblemente será atacado por el sol o la lluvia, que se deteriorará o quizás se pierda o sea destruido al cabo de un tiempo.

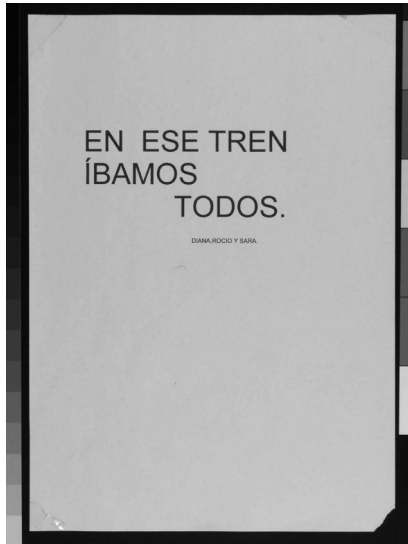
De hecho, lo verdaderamente milagroso es que estos materiales hayan pervivido, porque los responsables de las estaciones de cercanías tuvieron la sensibilidad de

recogerlos. Pero lo normal es que se hubieran perdido. En la práctica, parte de los materiales están deteriorados y una de las preocupaciones del equipo de investigación ha sido limpiarlos con procedimientos adecuados, preservarlos en materiales aptos para la conservación y fotografiarlos, precisamente para procurar que perduren.

Entonces, las personas que colocaron esos escritos, esos memoriales, en un lugar que abocaba los materiales a ser efímeros, ¿cómo y dónde pensaban que iban a perdurar esos escritos? Sólo hay una respuesta posible: en la memoria individual de quienes iban a verlos y a leerlos. Gracias a ese acto de lectura, lo que debía ser recordado perduraría, no en su materialidad física, sino en la memoria, en el recuerdo de los destinatarios.

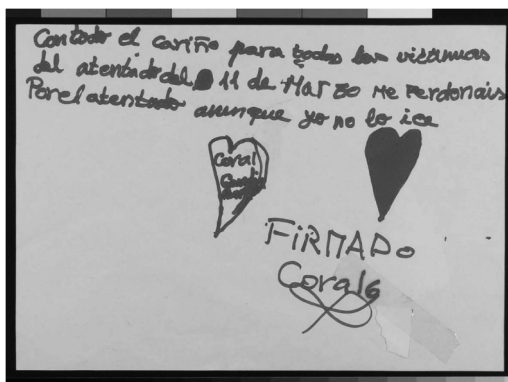
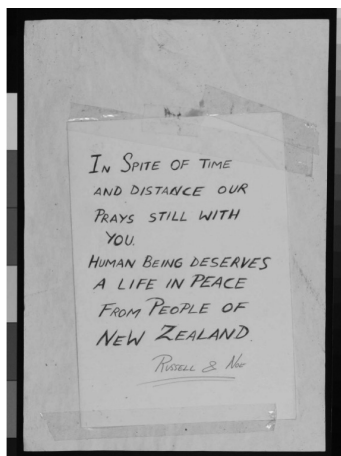
Oralidad y escritura

Y con ello entramos en el tema de la literatura oral y la literatura escrita. Los textos de los santuarios del 11 M son precisamente eso, textos escritos. Pero tienen un fuerte componente de oralidad, en primer lugar por su origen, ya que muchos de ellos incluyen elementos procedentes de la oralidad misma (así, lemas como “Todos íbamos en ese tren” o “No a la guerra” etc.: ilustración 11),



que se coreaban en las manifestaciones que se celebraron después; y, de hecho, no sabemos qué fue primero: si se pusieron por escrito los lemas que se coreaban, o se corearon lemas escritos y depositados en los santuarios, que recogían en una formulación sintética y adecuada el sentir de muchos. Otras veces lo que encontramos son manifestaciones de pésame como las que se expresarían oralmente, que en este caso se ponen por escrito porque publicarlas así es la única forma de hacerlas llegar a sus potenciales destinatarios (caso de los mensajes de pésame dirigidos a los familiares por

gente que no los conoce personalmente) o de proclamar el duelo y el cariño que se siente por las personas que murieron o resultaron heridas (sean para el autor del escrito seres cercanos o desconocidos) (ilustraciones 12 y 13).



Pero también tienen un componente de oralidad por su finalidad, porque, incluso en el caso de los textos más elaborados, más “artísticos”, el destinatario es un lector que guardará memoria. Y aquello que se guarda en la memoria es literatura oral, palabras recordadas, cuyos mensajes pueden transmitirse luego a otros oralmente, iniciando una vía de transmisión oral que quizás alcance a ser tradicional, o quizás no. Los textos escritos de los santuarios del 11M tienen la vocación implícita de poner en marcha una tradición oral.

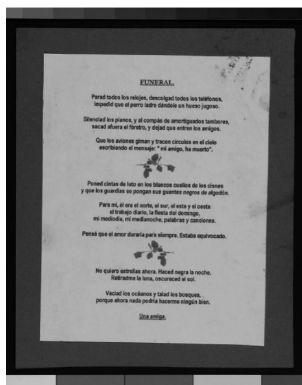
El autor-legión de la nueva oralidad

Otro de los aspectos en los que estos materiales del 11 M obligan a reflexionar a un especialista en literatura es la cuestión de la autoría individual y la obra colectiva, que en cierto modo está relacionado con todo lo anterior.

Cuando estudiamos la literatura nos suele resultar bastante fácil distinguir entre la literatura de autor, en la cual hay una autoría concreta y definida (aunque pueda ser anónima por haberse perdido u olvidado el nombre del autor individual) y la literatura tradicional, que – independientemente de que en su origen haya también un autor individual – por su forma de transmisión fundamentalmente oral acaba siendo producto de una continua recreación por parte de una cadena de receptores-transmisores (el autor-legión del que hablaba Menéndez Pidal)⁶. Nos resulta difícil, sin embargo, concebir situaciones distintas o más complejas. Pero aquí tenemos una.

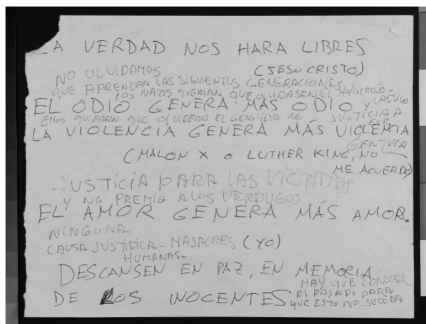
6 El concepto lo desarrolla, para el romancero hispánico, Ramón Menéndez Pidal en 1953, I:39-50. Una visión más actualizada del proceso de recreación de la obra literaria a través de la transmisión oral es el concepto del romance como estructura abierta que defiende Catalán 1997.

Cuando entramos en contacto con los materiales del 11M, comprobamos de una manera evidente que en cada uno de los escritos hay un afán de individualizarse, que se manifiesta en múltiples detalles: para empezar, la mayoría de los textos son manuscritos, y la misma escritura autógrafa confiere al escrito un carácter personal; otras veces se han impreso los textos en ordenador, pero en la misma elección de la tipografía, la presentación, el tamaño de letra, el soporte, etc hay también un deseo de individualizar ese texto, de distinguirlo como *el mio* (el que yo aporté) en el conjunto; con mucha frecuencia hay todo un trabajo de elaboración del material que contribuye también a individualizarlo: se insertan fotografías, dibujos, se usan tintas o lápices de colores (ilustración 14);



hasta cuando el texto es un impreso tomado de otro lugar (un folleto, un recorte de periódico), normalmente se escribe sobre él o junto a él algo personal; muchos de los escritos, además, van firmados. Así que parece que el autor de cada escrito haya procurado – a veces de una forma laboriosa – marcarlo como suyo, como su aportación personal.

Pero, por otro lado, los escritos son ofrendas que se aportan a lo que acaba siendo una obra colectiva, en la que cada autoría individual se diluye, o más bien confluye con otras. Además, en muchos textos encontramos la huella de distintas intervenciones: alguien ha escrito y sobre el mismo soporte otras personas añaden sus propias aportaciones en forma de comentarios, añadidos, a veces amplificando el texto e, incluso, a veces rebatiéndolo, de manera que en el mismo artefacto dialogan varios autores (ilustración 15).



La recepción de la obra literaria

La forma de percibir esta obra colectiva por parte de quien se acercaba a los santuarios nos incita también a una reflexión sobre cómo se recibe la obra literaria: lo primero que se apreciaba era el conjunto, en una percepción hecha al mismo tiempo de imágenes (los objetos allí depositados, indistintos en un primer acercamiento), de luces y colores (objetos, flores, velas encendidas, banderas, etc.), de olores (sobre todo, el de la cera de las muchas velas que ardían) e incluso sensaciones táctiles (como la temperatura del vestíbulo de Atocha, elevada por la cantidad de velas encendidas). Luego, todos hemos hecho lo mismo y hemos presenciado lo que otros hacían: nos acercábamos y empezábamos a examinar con la vista los distintos objetos, deteniéndonos a leer los escritos y, a veces, interviniendo con nuestra propia ofrenda (que podía incorporarse a su vez a un escrito preexistente).

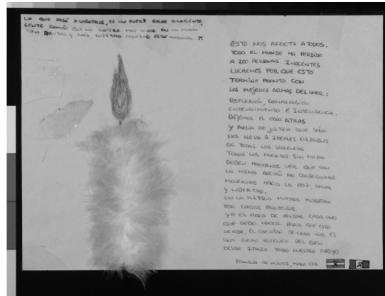
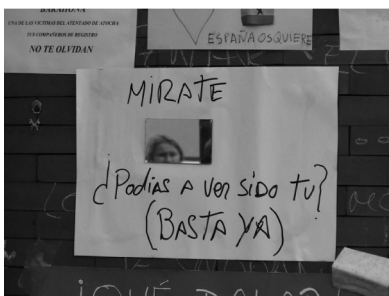
Así que los escritos del 11M son a la vez obras individuales, con una vocación de individualidad muy marcada, pero colectivas por insertarse en un conjunto que es obra de muchos, porque quienes pasaban hacían también su propia aportación añadiendo o corrigiendo los escritos, y porque la recepción del destinatario iba del conjunto a lo concreto, de la obra colectiva a cada una de las piezas individuales que la componían.

Los textos en su contexto: literatura y soporte

Los especialistas en literatura hemos solido prestar relativamente poca atención a la cuestión del soporte del texto literario; lo consideramos algo accidental y ajeno al texto mismo y, en consecuencia, solemos dejar la tarea de su estudio a los especialistas en diplomática, de historia del libro o de la imprenta.

Una vez más, los materiales del 11M nos obligan a sacudirnos nuestros prejuicios y nuestras inercias intelectuales, porque en ellos resulta enormemente relevante el diálogo del texto con su soporte material.

Los soportes de los escritos son variados y a veces poco convencionales (como una camiseta, una bandera o la propia pared); pero además muchos de los escritos son *artefactos* culturales (en el sentido etimológico del término) complejos, en los que el texto se pone en conexión con dibujos, ilustraciones, recortes o incluso otros objetos pegados en el mismo soporte, como estampas religiosas, medallas, etc. (ilustraciones 16-17).



En estos casos no podemos ver el texto aislado, sino como parte de un conjunto, de un objeto que es al mismo tiempo una ofrenda. Así que un estudio de los textos del 11M

extraídos del contexto que les da su propio soporte no sólo no tiene sentido, sino que de alguna forma tergiversaría el sentido del texto mismo.

Últimas observaciones: literatura popular y función social de la literatura

Para acabar, una observación: los escritos del 11M nos ponen dramáticamente frente a frente con el problema de cuál es la verdadera función social de la literatura a comienzos del siglo XXI.

Vivimos en una época en que la literatura parece haber perdido relevancia y prestigio social y moral, relegada a una función puramente instrumental (transmitir información o conocimientos) o lúdica (servir de entretenimiento).

Por eso, para un especialista en literatura resulta perturbador y conmovedor comprobar cómo, en un momento de crisis y convulsión social, la gente recurre espontánea y masivamente a la literatura como forma de expresar sus sentimientos o sus actitudes individuales y colectivas, en todos los niveles sociales; resulta evidente que esos escritos no son, en su inmensa mayoría, obra de intelectuales ni de escritores profesionales, sino de gente corriente, incluso con un escaso nivel de instrucción: son *literatura popular* en más de un sentido.

Esto nos hace plantearnos hasta qué punto la literatura tiene en lo más profundo de nosotros – y de la sociedad en la que vivimos – mayor peso y relevancia de lo que habíamos creído. Y cómo la literatura oral sigue viva bajo nuevas formas en nuestros días.

BIBLIOGRAFÍA

- Burgos, Adán R. y David R. Burgos. 2005. *Madrid in Memoriam. Una iniciativa para el recuerdo*. Madrid: Ediciones B&B.
- Catalán, Diego. 1997. *Arte poética del romancero oral. Parte 1ª. Los textos abiertos de creación colectiva*. Madrid: Siglo XXI.
- Díaz G. Viana, Luis. 2006. “La resistencia popular en tiempos de globalización: noticia y memoria de la catástrofe”. *Iberoamericana* 6.24: 99-109.
- GIAP. 2005. Grupo de Investigación Antropológica sobre Patrimonio y Culturas Populares (GIAP). “Proyecto de investigación sobre los mecanismos de cohesión ciudadana después de los atentados del 11 de marzo: el Archivo del Duelo”. *Fundación (Víctimas del Terrorismo)* 13: 60.
- Margry, Peter Jan y Cristina Sánchez Carretero. 2007. “Memorialising Traumatic Death”. *Anthropology Today* 23.3: 1-2.
- Menéndez Pidal, Ramón. 1953. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*. 2 vols. Madrid: Espasa Calpe.
- Sánchez-Carretero, Cristina y Pilar Martínez Olmo. 2005. “Archivo del Duelo (sobre el 11-M)”. *Enredadera* 11: 8-9. <http://www.csic.es/cbic/enredadera/boletin11>.
- Sánchez-Carretero, Cristina, Margaret Kruesi y Guha Shankar. 2005. “Mourning and Grief in Response to Terrorism”. *Folklife Center News (The Library of Congress)* otoño: 14-15.
- Sánchez-Carretero, Cristina. 2006. “Trains of Workers, Trains of Death: Some Reflections

after the March 11th Attacks in Madrid”. En: Santino (ed.). Págs. 333-347.
Santino, Jack (ed.) *Spontaneous Shrines and the Public Memorialization of Death*. New
York: Palgrave Macmillan.

AUTORES DE LAS FOTOGRAFÍAS

1-4, 9 y 16. – Cristina Sánchez-Carretero

5-8, 10-15 y 17. – Tamara Ferrera

IMÁGENES Y ESCRITURAS EN LA ELABORACIÓN DE UN CUENTO ORAL

Marina Sanfilippo

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

msanfilippo@flog.uned.es

Resumen

Desde hace unos años me dedico a estudiar la narración oral de tipo tradicional y la nueva narración protagonizada por personas vinculadas al mundo del espectáculo o de la educación. La comunicación se propone comparar los mecanismos de estructuración y memorización de una historia por parte de los narradores tradicionales, casi siempre analfabetos y los nuevos narradores, cultos y acostumbrados a la escritura y a otras formas de documentación (audio, video, multimedia). La hipótesis del trabajo es que entre las prácticas de los dos colectivos no existen grandes diferencias. Para los nuevos narradores el trabajo se basa en los testimonios y la observación de las prácticas artísticas de treinta y cinco cuentacuentos españoles y dieciséis italianos.

1. INTRODUCCIÓN

A pesar de que estamos acostumbrados al tópico del lamento fúnebre sobre la desaparición de la narración oral de cuentos e historias en el mundo contemporáneo, la verdad es que esta actividad humana que se remonta a la noche de los tiempos está inscrita en el destino biológico del hombre y, por lo tanto, parece destinada a acompañar a la humanidad en distintas épocas y contextos. En las últimas décadas, en Italia y en España (y en muchísimos otros lugares del planeta) estamos asistiendo a un renacimiento de la práctica de contar de viva voz varios tipos de narraciones. Se trata de un fenómeno muy distinto al tradicional: los contextos en los que solía desarrollarse la práctica de la narración oral de tipo tradicional han desaparecido, pero esta actividad ha encontrado refugio por un lado en las experiencias en ámbito pedagógico y social y, por otro, en lo escénico y lo teatral.

Los protagonistas de este renacimiento actual son, por lo general, personas cultas, vinculadas al mundo de la escritura y de la cultura y me ha parecido interesante comparar la forma en que estos nuevos narradores elaboran, preparan y memorizan sus narraciones con los procedimientos utilizados por los narradores de tipo tradicional¹. Por lo que concierne a los nuevos narradores, apoyo mi análisis en una encuesta que realicé durante los años 2004 y 2005, contactando con narradores italianos y españoles², y en varios datos que pude extraer de declaraciones de narradores franceses y latinoamericanos. Para los narradores de tipo tradicional, he rastreado las escasas informaciones que ofrecen los estudios de los folcloristas, que, por desgracia, estaban y siguen estando muy interesados en recopilar y comparar textos y variantes, pero, salvo contadas excepciones, por lo menos en Italia y España, mostraban y muestran escaso interés hacia los que definen como sus informantes, un término que no tiene en cuenta la diferencia entre las personas que simplemente conocen la historia y las que saben narrarla de verdad y niega completamente la faceta artística y creativa de los antiguos maestros del narrar, reduciéndolos a soportes pasivos de saberes adquiridos³.

2. LA MEMORIA

Está claro que el tema de la escritura (u otras formas de grabación del hecho de narrar) y las imágenes en la elaboración de una narración está estrechamente vinculado con la memoria. Los mecanismos de la memoria oral se han estudiado detenidamente por lo que respecta a la épica (Parry, Lord, Goody son sólo algunos de los nombres que se pueden citar al respecto), sin embargo la memorización de los cuentos orales, en los que los soportes métricos y rítmicos, si existen, son considerablemente menores con respecto a los cantos épicos, representa un tema mucho menos analizado. Recordemos que todos los recopiladores de cuentos, cuando describen a buenos narradores⁴, hacen hincapié en su prodigiosa memoria férrea, nítida y precisa, capaz de almacenar decenas de historias, leyendas y cuentos, a menudo largos, complejos y enrevesados, y, sobre todo, volver a reproducirlos de forma *fiel*, sin apenas variaciones: Espinosa hijo, por ejemplo, recordando el encuentro con la narradora Azcaria Prieto, habla de su “prodigiosa memoria” (de Prada Samper, 2004: 64)⁵.

1 En este artículo me voy a referir de esta forma a los narradores populares y folclóricos, mientras que indico como *nuevos narradores* a los protagonistas del *renacimiento* actual, culto y urbano, del arte de contar.

2 El material recopilado en la encuesta se puede consultar en la página web: <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/swf/cero.swf>. En este artículo, cuando no se indique lo contrario, las citas de afirmaciones de los narradores españoles e italianos pertenecen a este *corpus*.

3 Sería muy importante que los recopiladores folclóricos empezaran a establecer diferencias entre los dos tipos de narradores, puesto que, entre otras cosas, esto ayudaría a entender el papel que juega el buen intérprete en la conservación y renovación del patrimonio tradicional (Sobre el tema, cf. Mugnaini, 2004).

4 A pesar de la indiferencia metodológica sugerida más arriba, muchos folcloristas, siguiendo el ejemplo del retrato de Katherina Viehman que los hermanos Grimm esbozaron en la introducción a su obra, han dejado constancia de las características, competencias y habilidades de sus mejores narradores, cf. Sanfilippo (2007b, 79-83).

5 Los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente: en 1887, en el prefacio a sus *Contes populaires de la Basse-Bretagne*, F. M. Luzel dictamina que Marguerite Philippe, una de sus mejores informantes, es “douée d’une intelligence médiocre, [pero] elle possède une excellente mémoire” (Luzel, 1996: 25); hablando de sus fuentes, Giuseppe Pitré, autor de una fundamental recopilación de cuentos populares sicilianos de finales del siglo XIX, describe la memoria “straordinaria” (Pitré, 1985: I, XVII-XVIII) de Agatuzza da Messina, su narradora preferida; etc.

Chaucer, en el prólogo a los *Cuentos de Canterbury*, afirma que va a reproducir “las palabras exactas que utilizaron” los peregrinos al contar sus historias, puesto que “quien repite una historia o un cuento que ha explicado otro, debe hacerlo reproduciendo con la máxima fidelidad posible las palabras que se le han confiado” (Chaucer, 1997: 82); pero, en realidad, la mente humana no funciona como una fotocopiadora o un archivo digital y ya los antiguos maestros de retórica distinguían entre la *memoria rerum* y la mucho más difícil *memoria verborum*: la fiel exactitud lingüística, que Chaucer recomienda, es hija de su mentalidad de escritor, mientras que puede afirmarse que el narrador oral (y el artista oral en general) no reproduce de forma *fidel*, puesto que no trabaja *de* memoria, sino *con* la memoria. Por ejemplo, cuando Giuseppe detto il Sordo, un narrador toscano nacido en 1902, explica al investigador Fabio Mugnaini que un buen contador tenía que ser capaz di andare a un comizio o a una predica e di uscire in grado di ripetere il discorso sentito, o sistemarsi accanto ad un cantastorie, in occasione di una fiera, e tornare a casa con tutto il repertorio di costui stampato in mente (Mugnaini, 1985: 65)

es evidente que la repetición del discurso oído o la adquisición del repertorio de otro artista no implican la capacidad (ni la voluntad) de utilizar las mismas palabras. Es más, el mismo concepto de *palabra* está bastante alejado de la oralidad⁶ y, en contextos de oralidad primaria, la dificultad de aislar los elementos lingüísticos dentro del flujo sonoro del discurso vuelve inútil la existencia del concepto⁷.

De todas formas, creo que es importante preguntarse qué es la memoria: si nos paramos a reflexionar sobre ella, podemos ver que constituye fundamentalmente un concepto abstracto y engañoso, que en realidad incluye contenidos dispares y heterogéneos (recuerdos, vivencias, saberes, reglas, pericias, habilidades, etc.). Se trata de un concepto que, en su indefinición, ha sufrido importantes cambios a lo largo de la historia: J. Carruthers ha estudiado el gran cambio en el estatus relativo de la imaginación y la memoria desde la Edad Media hasta la actualidad y, después de comparar los testimonios de los colaboradores de Santo Tomás y de Albert Einstein, ha afirmado que “mientras ahora decimos que los genios tienen una imaginación creativa que se expresa en un razonamiento intrincado y unos descubrimientos originales, en otros tiempos se decía que tenían una memoria altamente retentiva que se expresaba en un razonamiento intrincado y en descubrimientos originales” (Carruthers, 2003: 9). Es decir, aunque en la actualidad la opinión común tiende a considerar la memoria como un simple archivo de datos, una enciclopedia en la que *se imprimen* los recuerdos, esta facultad humana, que según Aristóteles “corresponde a aquella parte del alma a la que también pertenece la imaginación” (1973: 88), no está tan desligada de la creatividad y siempre lleva el sello original de una elaboración personal.

Además, si aceptamos que lo que llamamos memoria es, en realidad, un cajón de sastre, es más fácil encontrar una explicación a la supuesta *mala memoria* de muchos nuevos narradores que no entienden cómo pueden ejercer su oficio a pesar de este *defecto*.

6 Cf. Blanche-Benveniste (1998: 65-92).

7 Véase, por ejemplo, cómo una variante oral de un cantar de Ventura Rodríguez Aguilera (“En tu escalera mañana / He de poner un letrero, / Con *seis palabras* que digan: / ‘Por aquí se sube al cielo’”) elimina la referencia al número de palabras, inaprensible en la oralidad, y la sustituye con una imagen visual: “En la puerta de tu casa / He de poner un letrero / Con *letras de oro* que digan: / – Por aquí se sube al cielo” (cf. Rodríguez Marín, 1951: vol. II, 118-119, nota 157, la cursiva es mía).

Por ejemplo, el periodista y narrador venezolano Alexander Hernández afirma “creo que soy un narrador atípico con mala memoria” (Tantágora 0: 21); la actriz y narradora argentina Ana Padovani no se siente especialmente dotada de memoria (Tantágora 1: 35) y la narradora vasca Virginia Imaz mantiene “es increíble que alguien como yo, con tan mala memoria, haya hecho del contar su oficio, convirtiéndose en recordadora profesional” (Tantágora 1: 41). Por su parte, la narradora franco-libanesa Praline Gay-Para se pregunta si hace falta tener buena memoria para ser narradora y pone de manifiesto que ella, al contrario de otros, es incapaz de recordar lo que ha leído y dónde lo ha leído (1998: 190).

Hace tiempo que los neuropsicólogos advirtieron que la buena salud de la memoria depende en buena medida del olvido y Borges nos describió los inconvenientes de una memoria detallada e infalible en su cuento *Funes el memorioso*, cuyo protagonista, sospecha el narrador, “no era muy capaz de pensar” (Borges, 1980: 483-484) por culpa de su memoria prodigiosa. Seguramente, la mala memoria de los narradores arriba citados implica que éstos no sobresalgan en cuanto a capacidad de retención de datos, pero esta habilidad, fundamental en otras épocas y contextos, puede llegar a ser negativa en un momento histórico en el que la mente humana “è ricoperta da strati di frantumi d’immagini come un deposito di spazzatura, dove è sempre più difficile che una figura tra le tante riesca ad acquistare rilievo” (Calvino, 2002: 103).

En cambio, es probable que los narradores mencionados dispongan y jueguen con los recursos que les ofrece un sistema determinado de memoria, la *memoria autobiográfica*, que tiene la tarea específica de ayudar a las personas a conservar y reelaborar continuamente el conocimiento de sí mismas, un tipo de memoria especializada que comprende la posibilidad de ser fiel a la verdad original, pero también la necesidad de reorganizarla para poder entender mejor su significado profundo⁸. Además la recuperación de los recuerdos autobiográficos suele realizarse gracias a una sucesión de imágenes mentales con estructura narrativa (Suengas Goenexea, 2000: 168), es decir, con una técnica que, como se verá más adelante, es idéntica a la que utilizan los contadores orales para sus narraciones. El vínculo con la memoria autobiográfica es evidente en muchos narradores tradicionales que convierten en objeto de narración episodios de su vida o de la de personas a ellos cercana, gracias a su capacidad de advertir el potencial narrativo de un suceso, y a veces enriquecen de esta forma el patrimonio narrativo de su comunidad (Mugnaini, 1999: 35-37), pero esta relación queda patente también en nuevos contadores para los que sus narraciones preferidas suelen adquirir las mismas características de los recuerdos personales de vivencias propias; apunta en esta dirección la declaración de Virginia Imaz:

yo consigo recordar (ri-cordis, volver a pasar por el corazón) las historias que cuento, de la misma manera que recuerdo algunos viajes o mi primer beso o el día que nació mi hijo con todo lujo de detalles, porque hago la gimnasia emocional de creerme que lo que cuento me ha ocurrido a mí o a alguien afectivamente muy próximo (*Tantágora*, 1: 41).

Además, a menudo las historias narradas, al igual que las narraciones estrictamente

8 En un estudio enteramente dedicado a la memoria autobiográfica, Giovanna Leone escribe que se trata de “un sistema di memoria finalizzato a una rappresentazione semplificata e in parte convenzionale, di ridisegno o di narrazione, con cui il soggetto cerca di condensare, per se stesso e per gli altri, il senso della propria vita. In questa definizione è compresa sia la possibilità di fedeltà alla verità originale, sia il bisogno di riorganizzarla, per riuscire a cogliere con più efficacia il significato complessivo di quanto è accaduto” (Leone, 2001: 62).

autobiográficas, son capaces de evidenciar el significado profundo de experiencias reales e incluso pueden ofrecer una “risoluzione fabulatoria ai suoi [del narrador] problemi di vita” (Milillo, 1983: 103). La memoria del narrador oral, por lo tanto, es extraordinaria no tanto por la cantidad de datos que puede retener, sino por la capacidad de encontrar en historias preexistentes la clave necesaria para reelaborar el significado de eventos, percepciones y situaciones vitales o personales y, en paralelo, por la necesidad de compartir esta búsqueda de significado con la comunidad. Franciscote, un narrador venezolano de tipo tradicional, comentaba en los años ochenta: “el cuento hay que echarlo, desde que está empezando, como si fuera a mí que me hubiera pasado” (Mato, 1992: 164), subrayando así la necesidad de vincular la historia narrada con quien la narra.

3. LA IMAGEN

¿Cuáles son las estrategias y técnicas a las que recurre un contador oral para preparar una narración? El factor que, según los narradores tradicionales y los *nuevos narradores*, juega un papel fundamental en la memorización de un cuento son las imágenes, mucho más importantes y poderosas que las palabras. De hecho, se ha afirmado que “nel contesto orale è l’immagine ad essere l’unità di memorizzazione e non la parola, a cui ci educa la scrittura” (Bacchilega, 1985: 30).

Además, la importancia de las imágenes no es exclusivo de la narración oral, quizá habría que hablar de la importancia de las imágenes en el cuento en general, puesto que más de una vez la crítica ha subrayado el valor y el papel desempeñado por la imagen en el relato literario. El escritor italiano Italo Calvino, autor de una fundamental recopilación de cuentos populares italianos (Calvino, 1993), escribió a este propósito:

L’única cosa di cui ero sicuro era che all’origine d’ogni mio racconto c’era un’immagine visuale. [...] nell’ideazione d’un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un’immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l’immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono *le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé*. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni” (Calvino, 2002: 99-100. La cursiva es mía).

Puede ser interesante tener en cuenta este poder de la imagen que lleva un cuento dentro de sí y aplicarlo a ciertas manifestaciones de lo que Goody definía como “rememoración creadora” en la oralidad; como en el caso de una serie de leyendas de la zona de Alicante que justifican la fundación de santuarios con el hallazgo milagrosos de una imagen de la Virgen en ese lugar. Marlène Albert Lorca (2003) ha demostrado cómo, a pesar de la existencia de una leyenda oficial (de la que suele existir una versión escrita e incluso una pintada en las paredes del santuario), las personas del lugar suelen contar distintas versiones de la historia. Analizando las versiones estudiadas por Albert Lorca, se puede constatar que las variantes parecen nacer, en cada caso, de una determinada imagen, que evidentemente ha encontrado una especial resonancia en la psique de la persona que cuenta arrastrando consigo una versión que puede alejarse bastante de la leyenda oficial.

Las imágenes de los recuerdos autobiográficos no suelen ser “fotografías estáticas, sino escenarios tridimensionales a modo de hologramas” (Suengas Goenetxea, 2000: 171) y los tratados de retórica, en sus apartados sobre la memoria, recomendaban utilizar no imágenes corrientes, sino *imagines agentes*, “sorprendentes y desacostumbradas, hermosas o deformes, cómicas u obscenas” (Yates, 1974: 23). Sin embargo, el arte clásico de la memoria ya no forma parte de nuestro bagaje cultural y cada narrador sigue estrategias personales e intuitivas para forjar las imágenes multimodales que lo ayuden en la preparación de sus cuentos. El narrador italiano Ascanio Celestini explica que en la base de una historia autobiográfica siempre están las imágenes y éstas siempre son claras, el problema consiste en que, si él no ha vivido la historia que va a contar, tiene que hacer primero un trabajo de *escritura de imágenes*, después tendrá que encontrar sus palabras mejores para contar esas imágenes y finalmente olvidar esas palabras, ya que en la narración oral la palabra no es un fin, sino simplemente un instrumento para construir otra cosa, para evocar la imagen. Para el narrador romano el único trabajo importante es el de la construcción y estructuración de las imágenes, mientras que el aspecto verbal es secundario: “È l’immagine il mio testo, non le parole” (Celestini, 2005: 42). En otro lugar, Celestini ha resumido la esencia de la narración oral en la frase: “Il narratore vede quindi dice. Lo spettatore ascolta quindi vede” (Celestini, 2002: 246). Análogamente la narradora francesa Muriel Bloch mantiene que es necesario “bien voir pour bien dire” (1991: 19).

Por su parte, la también francesa Thérèse Perras cita a Bachelard para demostrar cómo a partir de una única imagen se puede llegar a reconstruir un cuento entero si el narrador es capaz de *soñar*⁹ con esa imagen (Perras, 1998: 208-209). Esta narradora afirma que para interiorizar un cuento ella utiliza cinco pasos: 1) Definir los personajes, los objetos y los lugares principales. 2) Considerar las acciones de los personajes y las de los objetos como un conjunto que tiene el mismo valor. 3) Encontrar correspondencias, primero, entre los lugares, después entre los personajes y, por último, entre los objetos. 4) Definir el trayecto del héroe (según la estructura de Propp). 5) Considerar las imágenes como un tipo de acción, encontrar correspondencias entre ellas y buscar su ritmo (Perras, 1998: 218).

Por lo que se sabe, el paralelismo entre los procedimientos utilizados por los narradores populares y las mnemotécnicas antiguas o medievales (que, desde Aristóteles a Leibniz se fundaron siempre en el reconocimiento de la función primaria del espacio y las imágenes) puede llegar a ser asombroso: Valerie Labrie una estudiosa que dedicó una detallada investigación a los mecanismos de memorización y transmisión de cuentos entre los narradores tradicionales canadienses (Labrie, 1978), demostró cómo la memoria de un cuento se basaba en una serie de imágenes mentales y en el itinerario del protagonista, es decir una estructura asimilable a los *loci* de la mnemónica clásica. El trayecto del héroe, como lo define Perras, en los cuentos responde a un esquema narrativo bastante unitario¹⁰ y, como subrayó C. Lavinio, representa un “formidabile supporto per la memoria, molto più determinante – per la costituzione del testo – di quegli elementi formulari che, nella poesia epica, si collocano sui piani meno astratti dell’intreccio e del discorso” (Lavinio, 1992: 117).

9 Quiero señalar que la narradora Mara Baronti afirma que suele soñar con detalles de las narraciones que se encuentran en fase de preparación (cuest. I-3). Cf. también *Tantàgora 0* (2005: 28), que contiene aseveraciones parecidas del colombiano Nicolás Buenaventura.

10 En general, la mayor parte de las *obras* orales tradicionales están sometidas a reglas que determinan y estructuran su disposición interna (Vansina, 1966: 72).

Un caso de técnica mnemónica muy citado es el de un viejo narrador bretón que solía dividir los cuentos en trece episodios y los memorizaba asignando a cada episodio una palabra clave. Se había inventado esta técnica para poder apropiarse del repertorio de su maestro, que le contaba los cuentos una única vez, dejando que el joven aprendiz se las apañara para fijar las historias en su memoria. El aprendiz solía volver a contar el cuento al día siguiente utilizando a su hermana como público¹¹, como muchos otros narradores tradicionales que recuerdan haber empezado en una edad temprana a dominar los cuentos y las técnicas narrativas gracias a un público de niños como ellos¹². Por desgracia, los testimonios de este tipo son escasos y sería importante que los recopiladores de cuentos se interesaran e informaran sobre los procedimientos que utilizan sus informantes para recuperar la memoria de narraciones que ya no forman parte del repertorio activo. Así como Luria estudió los mecanismos de la memoria a partir de pacientes amnésicos, estos datos permiten estudiar mejor las técnicas de memorización de los narradores, como resulta evidente en las páginas que Fabio Mugnaini dedica a *Il Sordo*, el mejor narrador de una comunidad agrícola toscana a mediados del siglo XX. El estudioso entrevistó al narrador en 1983, cuando éste llevaba mucho años sin contar y por lo tanto tenía grandes dificultades en recordar los cuentos. Escribe Mugnaini:

[*Il Sordo*] rappresenta il suo patrimonio narrativo come se fosse degradato ad un insieme di pezzetti, disposti disordinatamente su una superficie: immagini musive scompiagate nella sua testa (Mugnaini, 1999: 48).

Según *Il Sordo*, su procedimiento de recuperación consistía en identificar cuáles eran las teselas que componían un cuento determinado, para después ponerlas en el orden correcto ensartándolas (“infilándole”) desde el principio. Identificar el principio del hilo narrativo le permitía aumentar las posibilidades de encontrar todos los fragmentos del texto y confiar en la recuperación casi automática del recuerdo, pero, subraya Mugnaini,

Sembra agire come supporto mnemotecnico, a questo livello del processo di ricomposizione di un testo, un sistema determinato di relazioni formali, di tipo funzionale, fortemente analogo a quello che imprime al testo fiabesco “magico” l’andamento obbligato che lo caratterizza (Mugnaini, 1999: 49).

Con lo cual volvemos a la dinámica entre el itinerario como estructura en la que se insertan las imágenes como teselas del mosaico del cuento. De todas formas, conviene recordar que, a pesar de su papel capital, la imagen no es el único recurso para memorizar un cuento. Según Geneviève Calame-Griaule (1998) existen cuatro elementos que, junto a las imágenes y los símbolos, juegan un papel importante en la memorización y la reproducción de un cuento: a) los gestos (un narrador tuaregh, informante de la estudiosa, memorizaba los gestos que acompañan al texto conjuntamente a éste y pensaba que la gestualidad¹³ era una ayuda fundamental para recordar el *texto*¹⁴; b) las fórmulas narrativas

11 Cf. H. Loup (1991: 312) y B. de La Salle (1995: 31).

12 Cf., entre otros, Mato (1992: 231; 244; 325 y 331) y Enna (2003: 7).

13 Para una bibliografía sobre estudios lingüísticos que subrayan el papel pragmático de la gestualidad en la memorización y comprensión de frases, cf. Contento, 2004: 139.

14 Véase también otro estudio de Calame-Griaule (1990), en el que analiza las variantes estilísticas en el tiempo de un cuento de Akhmeden ag-Assala, el informante tuaregh ya recordado, y afirma haber encontrado una sola variante gestual importante en la narración de ese cuento, que ella tuvo la ocasión de oír cuatro veces, espaciadas en el tiempo. En cambio la estudiosa notó un progresivo enriquecimiento artístico a nivel *textual*.

de desplazamiento o de duración (“y anduvo, anduvo, anduvo”, “y los años pasaron”, “busca hoy, busca mañana”, etc.); c) el canto, cuando lo haya, ya que suele aparecer en momentos claves para la acción o sirve para marcar un cambio de nivel o un espacio liminar y d) la repetición de episodios. Me parece crucial subrayar la importancia del gesto, aunque no se trate de ninguna novedad: ya M. Jousse insistía en el papel del gesto en el proceso de memorización, afirmando “toute conscience est gestuelle” (Jousse, 1981: 61), mientras que W. J. Ong sugiere la existencia de “un gran componente somático” en la memoria oral, puesto que “las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo” (Ong, 1999: 71).

Sin embargo las declaraciones de los narradores se centran en el tema de la imagen: la ya citada Gay-Para recuerda que los mecanismos para apropiarse de una narración no son iguales, según la procedencia del cuento, y en la descripción de cómo se apropia de un cuento leído volvemos a encontrar el tema de la imagen:

Les images sont en fait la clé de tout mon travail. Leur impact est décisif dans l'adoption d'un nouveau conte. C'est en général une seule image forte qui est l'origine du coup de foudre et autour d'elle va se tisser toute l'histoire. Bien souvent, une seule lecture suffit. Je pars ensuite de ce qui m'a marquée et je construis tout le reste. D'abord l'étape de la construction, du brouillon, du défrichage. Je passe et repasse plusieurs fois le film, en métro, au volant de la voiture, en marchant, avec des arrêts sur images fréquents, des zooms avant, des gros plans [...] C'est seulement quand on raconte, en public, en situation réelle, donc dans l'urgence, que les images se tissent pour former un fil ou un film cohérent. C'est là que la trame de base se construit réellement, même si toutes les images ne sont pas encore nettes (Gay-Para, 1998: 190).

4. ESCRITURAS

De todas formas, en el contexto tradicional las historias, por lo general, llegaban al narrador junto con la forma de contarlas, aunque éste después las adaptara a su estilo personal. En cambio, los nuevos narradores pueden encontrarse en tres situaciones distintas: decidir contar un cuento que han oído (el caso menos frecuente y que a menudo crea un problema ético), un cuento que han leído o una historia de creación propia¹⁵. Para el segundo caso, es interesante añadir a la declaración de Gay-Para los comentarios de la narradora italiana Mara Baronti:

È un processo che richiede molto tempo. Una volta individuata una storia che sento di dover comunicare comincia un'ansia di riscontri: cerco e studio tutte le versioni possibili e tutta la saggistica sull'argomento. Poi se il racconto supera questo vaglio e mi interessa ancora, di solito vengo presa da una pigrizia funzionale alla narrazione e lo studio e il lavoro si fermano. Ma la storia rimane vicino a me, i libri più convincenti sono

15 Estas dos situaciones no eran desconocidas para los narradores tradicionales. Es más, Aurora Milillo ha demostrado que entre las tipologías de narrador popular no hay que olvidar al narrador que contaba historias encontradas en libros (*Los Miserables*, *El conde de Montecristo*, etc.) u otro material escrito, como folletos volantes o almanaques. Cf. También, para ejemplos concretos y recientes, Mato (1992: 282 y 338).

sul mio comodino, spesso la ripenso, qualche volta in situazioni informali la racconto (in certi casi in questo modo sono passati anni). Quando i collegamenti mentali con le vicende del racconto diventano frequenti o quando comincio a sognare alcuni particolari e soprattutto quando riesco a vedere chiaramente in che modo operino ancora oggi nel nostro mondo, sono pronta alla stretta di lavoro pre-debutto.

Como Gay-Para y Baronti, Marco Baliani explica detalladamente cómo se apropia de un cuento literario:

È un processo di lavoro totalmente artigianale, pratico, concreto, che si svolge solo ripetendo, ripetendo, ripetendo il racconto davanti ad ascoltatori. [...] comincio a cercare di raccontarlo agli amici, a cena... abbastanza casualmente, senza fare cose preordinate... [...] La prima cosa è quella di riuscire a trovare l'ossatura del racconto. Quella che qualsiasi cosa farai, dirai, o costruirai sopra, non si deve perdere. L'ossatura, lo scheletro, riuscire a raccontare in tre minuti l'Odissea. Questo è il primo lavoro che faccio, tante volte; non scrivendo mai niente. [...] Quindi, comincio a fare questi racconti brevi e mi accorgo che, ogni volta che li faccio, comprendo meglio qual è il cuore profondo della vicenda. Poi li comincio a dilatare, cioè comincio a riempire queste ossa di nervi, muscoli, pelle; e qui comincia l'atto creativo, nel senso che comincio a trasformare una cosa scritta da un altro in un racconto mio.

Parece una operación muy lenta, pero se trata de un proceso complejo, en el que cuentos leídos, historias escritas, letra muerta en el fondo, se transforman en materia narrativa dinámica, capaz de estimular y propiciar una repetición creativa y creadora y soportar la naturaleza dialógica de la *performance* narrativa.

Todos los nuevos narradores (y también muchos narradores tradicionales) coinciden en hablar de un periodo, más o menos largo, de *latencia* entre el momento en el que llegan a conocer la historia y cuando empiezan a preparar su narración. En el caso de las fuentes escritas, este fenómeno parece responder a lo que escribió Ong:

è “ingerendo”, masticando, ingoiando, digerendo e assimilando dall'interno, psicologicamente e non per immaginazione visiva, che la parola scritta diviene di nuovo realmente orale, e quindi viva e reale, entra nella coscienza umana e vi si stabilisce (Ong, 1989: 33).

De un modo más general, refiriéndose a cualquier tipo de fuente, B. Bricout, una nueva narradora francesa, adopta otra metáfora orgánica y habla de *gestación*, afirmando que el narrador

ce conte qu'il n'a pas inventé, qui existe en dehors de lui et qui existait avant lui, il va l'accueillir, le garder pendant un temps plus ou moins long, il va le faire sien, non pour se l'approprier mais pour le mettre au monde et le donner à d'autres. Cette lente maturation du conte, cette décantation, cette écriture mentale est sans doute aussi éloignée de l'écriture proprement dite qui fixerait le conte que d'une répétition – au sens théâtral du terme – qui risque de diluer une énergie féconde (Bricout, 1991: 36).

Sin embargo, en las sociedades alfabetizadas, para una tarea de estructuración y memorización, se suele recurrir inmediatamente a la escritura, puesto, como escribió G. R. Cardona, existe una especie de simbiosis entre el hombre actual y la forma escrita tan

fuerte que “la organización misma de un contenido mental – cuando queremos hilvanar apenas dos o tres oraciones – exige que nuestros pensamientos tomen forma escrita para poder reflexionar” (Cardona, 1994: 135). De hecho, volviendo a las declaraciones de Virginia Imaz, podemos leer:

En lugar de empeñarme en memorizar, me entreno en el olvido: escribo lo que, imaginando que el cuento es como un árbol, yo denomino las raíces, que constituyen su espíritu profundo, el aliento que sustenta toda la historia. También transcribo casi en forma de telegrama, el tronco y las ramas del cuento/árbol, que son el conflicto principal y el viaje de resolución que ofrece una de las versiones. Luego guardo el escrito en un cajón hasta que no me acuerdo de la historia original. Gracias a mi mala memoria, olvido rápidamente. Entonces la saco del cajón e intento reconstruir el cuento por completo, oralmente, esto es, de una manera imperfecta para ser leído, pero adecuada como base para ser contado. A este árbol/cuento yo le pongo mis hojas, mis flores, mis frutos. Esto es: lo visto con mis vivencias, con mis imágenes y con mis sueños (Tantàgora 1: 41).

Virginia escribe, pero no se trata del cuento completo, sino sólo de la estructura; en efecto, no parece fácil llegar a construir por escrito un discurso oral artísticamente logrado, puesto que las dos modalidades tienen arquitecturas discursivas muy distintas y aún no se conocen con profundidad los mecanismos que rigen la organización y estructuración del discurso oral (en los que de todas formas formas la entonación y la gestualidad desempeñan un papel importante¹⁶), por lo que reproducirlos artificialmente no resulta sencillo. Por lo tanto, es interesante comprobar cuál es el papel que lo escrito juega en la preparación de cuentos por parte de los *nuevos narradores*. En España, algunos de ellos parecen compartir una profunda desconfianza hacia las interferencias que puede crear la escritura dentro de una producción artística oral así que la narradora gallega Paula Carballeira comenta: “Sólo escribo el esquema de los cuentos, no los redacto. No puedo narrarlos por escrito, porque si lo hago no sé si podría volver a narrarlos oralmente”. La madrileña Montserrat del Amo y el barcelonés Pep Durán tampoco escriben su versión de los cuentos que cuentan, al igual que el manchego Fernando Bercebal, que afirma: “creo que la grandeza de un cuento es crecer en cada contada, con lo que me cuesta fijar el texto definitivamente”. En el otro extremo se encuentra a la madrileña Reyes Guijarro que sostiene que necesita escribir el cuento para poderlo contar oralmente¹⁷. Brigitte Arnaudès, una narradora francesa afincada en España, habla de una primera fase de preparación que pasa siempre por la escritura de su versión del cuento escogido, a la cual sigue una larga etapa para “pasar por la boca” el cuento, imaginando al público. Hay otros narradores que, como la canaria Magdalena Labarga, escriben un guión que les ayude a estructurar o integrar la historia, sin que la escritura sirva también de ayuda para la memoria, mientras en otros casos la función de lo escrito es justamente mnemónica: Cándido Pazó, al ir acumulando repertorio, ha empezado a escribir guiones o “partituras orales” porque su “capacidad de almacenaje mental ha disminuido”.

16 Según N. Inhofen (1996) existe también una categoría de gestos, que el estudioso define *gestos rítmicos*, que influyen en el proceso de codificación mental del mensaje verbal. La hipótesis de Inhofen es que existe retroactividad entre el lenguaje no verbal y la estructura sintáctica y discursiva del mensaje oral.

17 La narradora francesa Muriel Bloch también necesita reescribir completamente los cuentos que va a contar porque para ella es imprescindible “voir les mots écrits pour m’imprégner, pour les retenir” (Gay-Para, 1991: 117).

También los narradores italianos presentan distintas tipologías: durante varios años, Marco Baliani (uno de los más conocidos y experimentados narradores italianos contemporáneos¹⁸) se ha negado a escribir sus narraciones orales, argumentando que la oralidad es una cosa y la escritura otra y que, por lo tanto, escribía sólo las historias que nunca iba a contar: “perché queste stanno nascendo da un tessuto di parole cercate per restare e non per svanire risuonando nell’aria” (Baliani, 1991: 71). En cambio, otros contadores (Luigi Dadina, Emilio Franzina, Lucilla Giagnoni y Luciano Nattino), escriben un texto ya en la fase de preparación de la narración. No se trata de un texto definitivo, sino de un guión más o menos detallado, que puede servir también para calibrar mejor las afirmaciones, sin que la palabra hablada ejerza su poder de persuasión. Gerardo Guccini ha indicado cómo en la práctica de los narradores teatrales italianos pueden existir dos momentos: en primer lugar una “escritura oralizante”, que tiene en cuenta, dentro del proceso de composición, los aspectos orales de la comunicación, a la que sigue la “oralidad-que-se-convierte-en-texto” que representa la

Posibilidad reservada a quien – narrador, actor, improvisador – comparte con el espectador la puesta a punto del texto, que coincide con la exposición en público de la historia. En esta fase, el *performer* acepta las indicaciones que proceden del público y de sus propios impulsos, sedimentándolas en la narración o sacando de ellas ideas para posteriores ampliaciones, cortes o revisiones (Guccini, 2007: 129).

Para poder realizar esta operación, el narrador, más que vincularse a un texto memorizado, tiene que escribir *mentalmente*, componer la estructura del texto en su memoria, como hace, sin proponérselo, cualquiera que repita más de una vez la narración de una anécdota autobiográfica.

Como puede apreciarse el abanico de opciones utilizadas por los narradores españoles e italianos varía entre el rechazo total hacia la escritura y la necesidad de fijar previamente el texto que se va a ejecutar. Creo que, por lo general, la escritura juega un papel que no tiene demasiada relación con la memoria. Es evidente que la necesidad de crear un guión, definir el esqueleto del cuento, dibujar el tronco y las ramas, denuncia la pérdida de la capacidad de inscribir, de forma inconsciente y espontánea, la materia a narrar en un modelo narrativo unitario que genera automáticamente un esquema de la narración, como hacían los narradores de antaño. La escritura ayuda a movilizar las capacidades de elaboración, puesto que, si el problema fuera realmente el de recordar una narración, resultaría más operativo el empleo de aparatos de grabación (audio o vídeo), que ofrecen un registro más completo de los códigos utilizados en el ensayo o la actuación. Sin embargo, entre los más de cincuenta narradores que participaron en la encuesta, sólo el argentino José Campanari y la catalana Roser Ros declaran que, a veces, recurren a dichos aparatos, el primero para comprobar su actuación en el caso de historias en fase de rodaje y la segunda como un recurso más en la fase de preparación previa al estreno del cuento.

CONCLUSIONES

Las dos clases de narradores analizadas coinciden en el uso de la imagen como

18 Cf. Guccini (2007: 126) y Sanfilippo (2006).

elemento clave de la memoria, sin embargo los nuevos narradores no comparten los mismos recursos de los narradores de tipo tradicional. Los segundos dominaban, de forma quizá poco consciente pero eficaz, las leyes estructurales del cuento popular, mientras que los primeros se ven abocados a un largo camino para fijar la estructura de sus narraciones, un camino en el que muchas veces aparece la escritura, aunque ésta interviene más en el trabajo de estructuración y elaboración que en el plano del desarrollo lingüístico de un *texto*.

Muchos nuevos narradores consideran que tienen mala memoria, pero la capacidad de recordar cuentos e historias, propia del narrador oral no depende de la memoria en general sino que está muy vinculada a lo que la neuropsicología define como memoria autobiográfica. Además la capacidad de recordar datos y la habilidad para reapropiarse de algo que hemos olvidado son dos competencias distintas, como señaló ya Santo Tomás de Aquino:

El acto de la memoria consiste tan sólo en conservar bien las cosas una vez recibidas, de ahí sucede que los que son lentos para recibir, retienen bien las cosas recibidas: y esto es tener buena memoria. Por otro lado, los que reciben con facilidad algo, muchas veces también lo pierden con facilidad. Ahora bien, el acto de la reminiscencia es una especie de reencuentro [*reinventio*] de las cosas recibidas antes, pero no conservadas; por eso, los que poseen ágil ingenio para hacer hallazgos y recibir una disciplina, también tienen una buena reminiscencia (Tomás de Aquino, 2001: 310-311).

El *ágil ingenio* de los narradores orales les permite mantener el delicado equilibrio entre memoria e invención en el que desde siempre vive el cuento oral (Belmont, 2002: 54) y sí, como escribió Italo Calvino, en el mundo contemporáneo “stiamo correndo il pericolo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi” (Calvino, 2002: 103), parece que los narradores orales pueden ofrecer un buen antídoto para evitar este triste destino y para seguir disfrutando de imágenes, que vuelan en una voz entrelazada de aliento y memoria para penetrar certeras en el laberinto del oído, imágenes que, en lugar de agolparse en los ojos, se cuelan directamente en el corazón, contribuyendo a hacernos más humanos.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT LORCA, M. (2003). “La memoria de las narraciones de tradición oral, una rememoración creadora”. *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 2 (30), 83-91.
- ARISTÓTELES (1973). *Del sentido y lo sensible y De la memoria y el recuerdo*, trad. De F. de P. Samaranch. Buenos Aires: Aguilar.
- BACCHILEGA, C. (1985). “Il viaggio di Calvino: fiaba, racconto e mito”. *La ricerca folklorica* 12, 27-32.
- BALIANI, M. (1991). *Pensieri di un raccontatore di storie*. Genova: Comune di Genova.
- BELMONT, N. (2002). *Poetica della fiaba*. Palermo: Sellerio (ed. or.: *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris 1999).
- BLANCHE-BENVENISTE, C. (1998). *Estudios lingüísticos sobre la relación entre oralidad y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- BLOCH, M. (1991). “Le conteur et son film conducteur”. En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, G. Calame-Griaule (ed.), 168-170. Paris: CNRS.

- BORGES, J. L. (1980). "Funes el memorioso". En *Prosa completa*, vols. 2, I 477-484. Barcelona: Bruguera.
- BRICOUT, B. (1991). "Les rois mages". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 31-40. Paris: CNRS.
- CALAME-GRIAULE, G. (1990). "Variations stylistiques dans un conte touareg". En *D'un conte... à l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, V. Görög-Karady (ed.), 83-102. Paris: CNRS.
- _____. (1998). "Le tissage de la mémoire". *Cahiers de littérature orale* 43, 221-230.
- CALVINO, I. (1956). *Fiabe italiane*. Torino: Einaudi.
- _____. (2002, 1ª ed. 1993). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano: Mondadori.
- CARDONA, G. R. (1994). *Antropología de la escritura*. Barcelona: Gedisa (ed. or.: *Antropología della scrittura*, Torino 1981).
- CARRUTHERS, M. J. (2003). "The Book of Memory". *Historia, Antropología y Fuentes Orales* 2 (30), 5-21.
- CELESTINI, A. (2002). "Il giro del cieco". *Il Patalogo* 25, 244-246.
- _____. (2005). "A che cosa serve la memoria". En *L'invenzione della memoria*, A. Porcheddu (ed.), 19-51. Pozzuoli del Friuli (Udine): il principe costante.
- CHAUCER, G. (1997). *Cuentos de Canterbury*, ed. y trad. de P. Guardia Massó. Madrid: Catédra.
- CONTENTO, S. (2004). "La funzione della gestualità nella narrazione". En *Narrazione e identità. Aspetti cognitivi e interpersonali*, de R. Lorenzetti y S. Stame (eds.), 137-151. Roma-Bari: Laterza.
- DE LA SALLE, B. (1995). *Le conteur amoureux*. Paris: Casterman.
- DE PRADA SAMPER, J. M. (2004). *El pájaro que canta el bien y el mal. La vida y los cuentos tradicionales de Azcaria Prieto (1883-1970)*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.
- ENNA, F. (2003). *Sos contos de foghile*. Genova: Fratelli Frilli.
- GAY-PARA, P. (1991). "Le repertoire du conteur". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, G. Calame-Griaule (ed.), 115-122. Paris: CNRS.
- _____. (1998). "Le conte-caméléon dans les méandres de la mémoire". *Cahiers de Littérature Orale* 43, 187-199.
- GUCCINI, G. (2007). "Los caminos del Teatro Narrazione entre escritura oralizante y oralidad-que-se-convierte-en-texto". En *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*, M. Sanfilippo (ed.), 125-150. Sección monográfica de la revista *Signa* 16, 11-150.
- INHOFEN, N. (1996). "El papel de los gestos en la ordenación y estructuración de la lengua hablada". En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 23-25 de noviembre de 1994*, L. Cortés Rodríguez (ed.), 45-68. Almería: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.
- JOUSSE, M. (1981). *Le style orale. Rythmique et mnémotechnique chez les verbo-moteurs*. Paris: Fondation Marcel Jousse (ed. or. 1925).
- LABRIE, V. (1978) "D'où viennent les contes? Ce qu'en pensent les conteurs". *Culture et Tradition* 3, 68-75.
- LAVINIO, C. (1992). *La magia della fiaba*. Firenze: La Nuova Italia.
- LEONE, G. (2001). *La memoria autobiografica. Conoscenza di sé e appartenenze*

- sociali*. Roma: Carocci.
- LOUP, H. (1991). "Fonctions sociales du conte et du conteur en France aujourd'hui". En *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Calame-Griaule (ed.), 311-313. París: CNRS.
- LUZEL, F.-M. (1996). *Contes populaires de la Basse-Bretagne*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MATO, D. (1992). *Narradores en acción. Problemas epistemológicos, consideraciones teóricas y observaciones de campo en Venezuela*. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- MILILLO, A. (1983). *La vita e il suo racconto*. Roma: Casa del Libro.
- MUGNAINI, F. (1985). "...Da rraccontassi a vveglia. Contesti e narratori nella tradizione orale". *La ricerca folklorica* 12, 63-67.
- _____. (1999). *Mazzasprunigliola. Tradizione del racconto nel Chianti senese*. Torino: L'Harmattan.
- _____. (2004). "Tracce d'autore: Basile e il narratore di tradizione orale". En *Giovanni Battista Basile e l'invenzione della fiaba*, A. Messerli y M. Picone (eds.), 275-304. Ravenna: Longo.
- ONG (1989). *Interfacce della parola*. Bologna: Il Mulino (ed. or. *Interfaces of the Words*, Cornell University Press 1977).
- _____. (1999). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica (ed. or.: *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London 1982).
- PERRAS, T. (1998). "Mémoriser les contes". *Cahiers de littérature orale* 43, 205-219.
- PITRÉ, G. (1985). *Fiabe, novelle e racconti siciliani*, 4 vols. Bologna: Forni (ed. or. 1870-1913).
- RODRÍGUEZ MARÍN, F. (1981). *Cantos populares españoles*, vols. 5. Madrid: Atlas.
- SANFILIPPO, M. (2006). "De lo oral a lo escrito: cuentos y narraciones entre dos mundos". En *Presenza do poema. Textos da VI edición do Seminario Internacional de Traducción e Poética de Rianxo (2005)*, A. Domínguez Rey (ed.), 225-238. Culleredo (A Coruña): Espiral Mayor.
- _____. (2007a). *El renacimiento de la narración oral en Italia y España*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- _____. (2007b). "El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad". En *Oralidad y narración entre el folclore, la literatura y el teatro*, M. Sanfilippo (ed.), 73-95. Sección monográfica de la revista *Signa* 16, 11-150.
- SUENGAS GOENETXEA, A. (2000). "Los recuerdos autobiográficos". *Anthropos* 189-190, 168-176.
- Tantàgora* 0, primavera 2005.
- _____. 1, otoño 2005.
- TOMÁS DE AQUINO (2001). *Comentarios a los libros de Aristóteles Sobre el sentido y lo sensible y Sobre la memoria y la reminiscencia*, trad. de J. Cruz Cruz. Pamplona: EUNSA (título original: *In Aristotelis libros De sensu et sensato, De memoria et reminiscentia commentarium*, 1268-1269).
- VANSINA, J. (1966). *La tradición oral*. Barcelona: Labor (ed. or.: *De la tradition orale. Essai de méthode historique*, Tervuren 1961).
- YATES, F. A. (1974). *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus (ed. or.: *The Art of Memory*, London 1966).

ORAL TRADITION AND MODERN ORAL PERFORMANCE

Yovka Tisheva

University of Sofia
yovka@slav.uni-sofia.bg

Resumen

The term oral literature refers to non-written texts, hence when talking about oral literature one may think about the use of such genres as proverbs, maxims, folk tales, ballads, jokes, etc. If oral literature is used as synonym to folklore the capacity to be changed through generations, and even from occasion to occasion, by storytellers and bards should be considered to be the major characteristic of oral literature. In the modern world, however, with the influence of the new (written) medium and new types of communication, oral literature and oral tradition in general tend to undergo transformations. In the present context, texts written down specifically for oral performance (often on stage) could be analyzed as new source for oral literature of modern societies. Such textual formations show the imaginative creativity and conventional structures typical for traditional oral discourse. Although people constructed them to express their intentions these texts could be actualized only in performance. The fact that the performer can improvise turns the prepared written text to a starting point for an event which indicates just like classical oral texts a specific type of communicative act – the narrator tells to the audience a story as if it is part of his/her own experience.

In order to illustrate this hypothesis in the paper submitted the lyrics of Bulgarian hip-hop band 'Upsurt' ('Absurd') are analyzed. As the hip hop culture has expanded worldwide, many elements were borrowed from 'international' sources. While the passing references in the lyrics seem to be rather similar word choice and slang turned to be a large factor in distinguishing Bulgarian rappers and crews. The lyrics of 'Upsurt' share the specific features of Bulgarian colloquial (oral) discourse. The musicians have adopted elements from international hip hop slang, but more often the resources of Western Bulgarian dialects are applied.

Oral tradition and orality in general has no single interpretation. The term *oral culture* is used to represent the collective knowledge and memory transmitted from one generation to the next without writing. Oral tradition refers to the transmission of cultural material by means other than written texts. Homeric poetry and folklore (the use of such genres as proverbs, maxims, folk tales, etc) are classic examples of such oral tradition manifestations.

The term *oral literature* traditionally refers to non-written texts such as proverbs, maxims, folk tales, ballads, jokes, etc. If *oral literature* is used as a synonym of *folklore*, its capacity to be modified through generations, and even from occasion to occasion, by storytellers and bards, should be considered its major feature. In the modern world, however, with the influence of the new (written) medium and new types of communication, oral literature and oral tradition in general tend to undergo transformations. Modern society demands new forms for the collecting and preserving of cultural values.

Oral and written texts transmitting collective social knowledge, history, rules, and models are not contradicting and detached, but overlapping forms of communication.

The core question is: Which are the oral texts of modern society?

Co-existence of forms, remakes of old forms with new means or the development of completely new forms? Since oral literature is presented through texts with fixed structures, how long can the language means to organize oral narratives last or be active?

In our time, texts written specifically for oral performance (often on a stage) could be analyzed as new sources of oral literature for the modern societies. Such textual formations show the creativity and conventional structures typical for traditional oral discourse. Although people construct them to express their intentions, these texts could be actualized only in performance. The fact that the performer can improvise turns the prepared written text into a starting point for an event which indicates, just like classical oral texts, a specific type of communicative act – the narrator tells the audience a story as if it is part of his/her own experience.

In this paper a specific form of Bulgarian popular culture as illustrated by the hip-hop band ‘Upsurt’ (this is the word ‘absurd’ intentionally misspelled by the group in its name) is studied. As the hip-hop culture expanded worldwide, many elements were borrowed from ‘international’ sources. While the main topics in the lyrics seem to be rather similar, word choice and slang turns out to be an important factor in distinguishing Bulgarian rappers and crews in general. In order to illustrate this, the lyrics and performance strategies of the Bulgarian hip-hop band ‘Upsurt’ are analyzed in the paper.

The main goal of this analysis is to show that the lyrics of ‘Upsurt’ have Bulgarian colloquial (oral) discourse as their source. The musicians have adopted elements from international hip-hop slang, but more often the resources of Western Bulgarian dialects are applied in order to achieve closer contact with the audience.

Oral narratives

Life history discourses have so far been the most studied type of oral narratives in Bulgaria (see for example Popova, Vodenicharov, Dimitrova (eds.) 2002). They are not

a typical element of everyday life and behavior. In traditional societies exhibiting one's private life in a 'public' situation is not accepted and therefore only occurs in restricted situations. In the modern society, however, it is becoming increasingly common and usually appears in the forms of monologues or interviews.

These life history discourses display gender differences concerning the topics. Emblematic for female discourse are: childhood, youth, marriage and the same with respect to their children: marriage, grandchildren etc. The male topics are usually socially oriented stories (history of the village; of cultural organizations, festivals, etc.) events they have taken active part in. Although hip-hop music is chiefly performed by males, the topics of the lyrics differ from the typical male narratives mentioned above. However, both life history discourses and hip-hop performances demonstrate active selection in the topics and structuring of oral stories, as well as in the expression of attitudes.

Hip-hop

The terms *rap* and *hip-hop* are generally synonymous, although hip-hop is usually the preferred term used to describe the music and culture as a whole, whereas rap is the characteristic way of singing. Typically, hip-hop music consists of one or more rappers who tell semi-autobiographic stories, often relating to a fictionalized counterpart, in an intensely rhythmic lyrical form making abundant use of various techniques (assonance, alliteration, rhyme, and all other forms of wordplay also found in classical poetry). Aside from a rhythmic delivery, the only other central element of rapping is rhyme. Rappers are known for their style of rhyming. Similes and metaphors are used extensively in rap lyrics.

Hip-hop lyrics often make passing references to popular culture and other topics. Such allusions serve to illustrate or emphasize a song's message. Some of these references are overtly political, while others simply acknowledge, credit, or censure certain aspects of the rapper's culture and life. For the analysis presented in this paper it is important to put emphasis on the fact that hip-hop is a cultural movement and music is just part of it.

In the beginning hip-hop in the USA was a uniting expression of Afro-American resistance. Today, however, it is part of the mainstream commercialized style and thus might be losing its social motives. According to some critics, rap music is about 'humiliation, male aggression and the self-analysis of the male body' (Mitchell 2001:4). In other countries, however, it is a new way of promoting, criticizing or presenting events and values. In USA rap is a social and usually verbal phenomenon occurring within a public reality that cannot be understood out of its context. There is a purely linguistic barrier to its understanding, even for English-speakers, due to its use of jargon and slang.

Bulgarian Rap and Hip Hop Tradition

Outside the USA rap is adapted to the local culture in order to function as an alternative way of protest. US hip-hop forms are combined with indigenous or other music styles to create something novel and more relevant than whatever is coming from the US.

Hip-hop has been used in various countries as part of a cultural identity or political struggle.

What is more important here is that apart from becoming a means of rebellion among young people around the world, rap music and hip-hop culture also provide an arena for experiments in combining different musical, language and ethnic elements. According to some authors, Bulgaria as a Balkan country has seen multicultural interaction and thus the influence of rap music should be considered one of the many symptoms of the 'how-to-join-the-civilized-world' syndrome.

Following the pivotal political changes in Bulgaria, rap became a suitable means of ridiculing the social reality. However, political rap was a shortlived phase in the development of Bulgarian rap culture. With the immense political changes the old moral values became viewed as obsolete. This is evidenced in the early 90-ties in the lyrics of the vanguard rap group 'Gumeni glavi' ('Rubberheads') who became popular through their vulgar language and not by spreading social messages. In Bulgarian hip-hop the mainstream trend is to focus upon language and language games, not political or social issues.¹

Why was the band 'Upsurt' chosen for this analysis?

The group 'Upsurt' was formed in the beginning of 1996 and quickly became popular among hip-hop fans. In November 1997 they won first place at the rap festival in Razgrad in competition with 26 other groups from all over Bulgaria.

The song 'Non-Stop' from their first album became an anthem for all Bulgarian hip-hop fans. Their video clips have been shown on nearly all Bulgarian TV channels and they have recorded and toured with pop and rock musicians, thereby also gaining popularity outside the hip-hop community.

The wide popularity the group enjoys enables them to introduce specific models of expression, primarily concerning the selection of language tools. They coin new maxims and winged words that are used in a manner typical for classical proverbs.

The corpus analyzed consists of lyrics from the albums "Боздуган" (1999), "Чекай малко" (2001), "Поп фолк" (2003), "Quattro" (2005); as well as from their last single "Втора цедка" (2006) which is used in a commercial for Nescafé 3 in 1.

The resources are from publications on the web – avtora.com; textove.com; live performances – I'm grateful to my student Tsvetelina Petkova for her help in collecting the corpus.

In the Bulgarian hip-hop culture there are two main competing schools. They can generally be called the eastern one with its most prominent representatives from Varna, and a western one with its centre in the capital Sofia. Alongside their aim at achieving language originality, the 'Upsurt' rappers strive to emphasize their belonging to the western school of rap. The clearest sign of this, is that they include words and grammatical forms typical of the western Bulgarian dialects. Rap in principle uses the lexical and grammatical resources of dialects. In this case only certain components and not a whole system of dialect features are applied, and only those that constitute the main division of the Bulgarian language territory into eastern and western.

The main isogloss (dividing line) in the classification of Bulgarian dialects reflects the pronunciation of the historical vowel called 'yat'.

In the west it is always pronounced /e/, whereas in the east it can be pronounced /ja/ or /e/ depending on its phonological position. In their lyrics Upsurt purposely uses the

1 For information see www.bghiphop.hit.bg; www.rapmania.dir.bg; www.rapzone.cult.bg; www.raplyrics.hit.bg.

western /e/ forms: In example (1) the past tense of the auxiliary verb *to be* is pronounced /beha/ instead of literary (and eastern) /bjaha/.

(1) цените още беха идеални

The prices were still ideal

The same strategy is applied in (2) where the past participle of the modal verb *would* is pronounced /shtel/ instead of /shtjal/.

(2) Щел съм да ставам могъщ мъж като Слави

Somebody said I was going to turn into a mighty man like Slavi

The 'yat' is also present in a large number of verbal roots as illustrated in (3). Here the imperative of the verb *lie down* is pronounced /legaj/ and not /ljagaj/.

(3) Легай малко само да те мажа

По гърба надолу със Нивеа, скъпа

Lie down for a while just to rub

your back down with some Nivea

To emphasize the impression that a genuine western Bulgarian dialect is being used, more than one dialect feature are applied in one utterance. In (4) along with the /e/ form of 'yat' here the stress pattern in the last word is different from literary and eastern Bulgarian.

(4) Дедо Господ май нема да ми прости

God probably won't forgive me

The use of colloquial and dialect words and forms to better interact with the audience is very well illustrated in (5). Apart from the above mentioned phonological features here there is also the use of a colloquial lexeme as well as a dialectal verb ending. Furthermore, the comparative phrase follows the model typical for western Bulgarian dialects.

(5) Кяриме колко Бритни, ако не верваш – ела ме ритни.

We make as much as Britney, if you don't believe it – come and kick me

Intertwining of colloquial features with western Bulgarian dialect traits is also illustrated in (6). The dialect form *deka* of the colloquial complementizer *deto* and the dialect form of the demonstrative pronoun are used. In the beginning of the utterance colloquial greetings are used.

(6) Здравсти муци, аз съм тоа дека чека чека.

Hi baby I am the one who is waiting for the check

Pragmatic markers signal the speaker's intentions and attitudes towards the direct message. They are also significant for the interpretation of the message conveyed. According to Fraser (1996), there are four types of pragmatic markers: basic, commentary, parallel and discourse markers. In Upsurt's lyrics there is frequent use of parallel and discourse markers. These serve to provide instructions for the addressee: checking the correct transmission of the message or win the listener's cooperation:

(7) Аз ще бъда гангстер, разбираш ли, няма да съм хамстер

I will be a gangster – do you understand – I won't be a hamster

(8) Чекай малко, скъпа, давай салати.

Wait a while, dear, give (us) salads

Чекай малко да ти кажа

повече не мога да те гледам скъпа,
 ти си ми до пъпа
 Wait for a while to tell you
 that I can't look at you any more, dear,
 you just reach my bellybutton

There is abundant use of discourse markers in the lyrics. Discourse markers are a linguistic device that speakers use to signal how the upcoming unit of speech or text relates to the current discourse state (Schiffrin 1987). In (9) and (10) the use of topic change markers is clearly illustrated. Applying these markers, Upsurt is giving instructions on how to perceive the main information:

(9) Сипи едно кафе, чувал ли си Боби скоро.

Както и да е – хубава си моя Роро
 Pour me some coffee, have you heard from Bobby lately.
 Whatever – you are beautiful my Roro

(10) Та събрахме се значи да мезиме Сачи

в компанията на още двама певачи
 So we gathered then to snack on some sausages Sachi
 in the company of two more singers

Characteristic of rap lyrics is that the rapper tells his story to an imaginary listener. In the group's lyrics, the singer presents his conversation in the form of a dialogue preserving the original question-answer structure. This is intentionally in order to evoke a certain interpretation of the message.

(11) – Ало?

– Кажете.
 – Добър вечер, пак ви се обаждам аз
 Искам да ви помола...
 – Hello?
 – Say (what you want)
 – Good evening, I am calling you again
 I want to ask you...

A typical feature of spoken language is the use of different mechanisms to develop the dialogue. In some of Upsurt's music video clips the dialogue technique is reinforced with the use of different voices and players. The message is thus not only conveyed through language, but also through a complex stage performance. In the clip '3 in 1' several motifs from popular culture and tradition are combined and shown by representative figures. Together with the rappers there are several other roles: The pop singer Galya in the role of the beauty; Late communist leader Todor Zhivkov as the obsolete; Famous TV journalist Milen Tsvetkov as a trusted promoter.

Гая:	Е не, това е абсурд! Не мога да участвам в такива работи!
Galya:	Oh, no, this is absurd! I can't take part in such things!
Тодор Живков:	Сега всеки ден, всеки час, навсякъде има материал!
Todor Zhivkov:	Now, every day, every hour and all around there is material!
Буч:	Пием, пеем, пушим – 3 в 1, искам аз и ти в легло
Butch:	(We) drink, sing, smoke – 3 in 1, I want me and you in bed

Милен: Ти какъв беше когато нямаше нищо?
 Milen: What were you when you had nothing?
 Буч: Нормален софийски дришльо.
 Butch: Ordinary loser from Sofia
 Милен: А още пушиш ли козче?
 Milen: By the way, do you still smoke joint?
 Буч: Питай ме некое друго въпросче
 Butch: Ask me some other question

These examples show that the message does not only consist of text. It is only one part of an entire multi-modal performance from which the message can be extracted or construed.

Hip-hop is a complex of features concerning the entire performance; lyrics, music, outfit, dance, gestures, attitude etc. In order to satisfy the expectations of the audience of a rap performance, Upsurt employs the whole gamut of hip-hop elements. It is typical for Bulgarian hip-hop to be an arena for language experiments. In the case of Upsurt, the main language strategy is to use a colloquial code typical for the spoken language of young people in the capital.

Conclusions

The following characteristics are common for all classical oral literature texts:

- Specific narrative structure and rules
- Sophisticated poetics
- Restricted word choice
- Complex rhythmic structure

Oral literature texts are often accompanied by music and dances and are performed at special venues. The analysis of Upsurt's songs shows that their lyrics have the same features as classical oral texts. Thus their stage activities can be considered a part of a new type of oral culture meeting the demands of the younger generation.

BIBLIOGRAPHY

- Fraser 1996 – B. Fraser. Pragmatic Markers. *Pragmatics* 6:2. 167-190.
 Mitchell 2001 – *Global Noise. Rap and Hip-hop Outside the USA*. T. Mitchell (editor), Weylesyan University Press.
 Popova, Vodenicharov, Dimitrova 2002 – *Zenite i muzete v minaloto*. Kr. Popova, P. Vodenicharov, S. Dimitrova (editors), Blagoevgrad.
 Schiffrin 1987 – D. Schiffrin. *Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press.

DEFINING HERSELF IN ORAL PERFORMANCE. THE LAMENT OF ONEGA – VEPSIAN WOMEN ON THE GRAVE OF HER HUSBAND¹

Madis Arukask, Alla Lašmanova

Tartu, Estonia
madis.arukask@ut.ee

Abstract

Making field-work with couple of colleagues in North Vepsian villages near lake Onega, Russia in July 2005 I had opportunity to witness an intimate ritual of 78-year old woman. She was lamenting on the grave of her husband who was passed away not very long ago. The performer was the last native inhabitant of abandoned monastery village Jažozero for whom the lamenting seemed to be the most important way for communion aside from intensive autocommunicative practice and conversations with two newcomers in neighbourhood. The lament was performed in Russian and we had possibility to document the whole performance.

Lament as a genre is the phenomenon where traditional poetical language and concrete biographical impulses intertwine in special way. In the textual body of this approximately ½ hour long performance the different reminiscences, religious perceptions, as well daily actual problems and other information were addressed to the dead husband via North Russian ritual poetical expression. The text was also stylistically multifarious containing both everyday use as well the high style of Russian language. This paper analyses different contextual aspects of particular performance. Also the textual body of the lament will be presented.

The Northern part of North-West of Russia, especially Karelia, is the area where an old tradition of lamenting is still alive. According to some researchers (Honko 1974: 53, Nenola-Kallio 1982: 210-211, see also Vinogradov and Lozanova 1941: 127 ff.) this old phenomena made a comeback in 20th century because of the tragic events of World War II. An important feature typical to the lament tradition of Northern Russian cultural area has

¹ This paper is based on research funded by Estonian Science Foundation (Grant No. 6009).

been the presence of so-called epic laments (see Honko 1974: 18 ff., Čistov 1982: 103-104, Vinogradov and Lozanova 1941: 113-114). Certain epic distance is typical to laments in Northern Russia, despite of the intensity of lamentation as a performance and the fact that the lamenter is closely related to the person passed away. In this way the laments of southern closer and more distant neighboring peoples – peoples of Ingria (Votes, Ingrian Finns and Ishorians), Orthodox Estonians (Setu), Lithuanians, Byelorussians, Ukrainians – are significantly more individual and much closer to lyric singing.

The situation of Karelia is also interesting because of the multicultural aspect. Traditions of different peoples – East Slavonic and Balto-Finnic have existed together side by side. These are North Russians on one hand and Karelians and Vepsians on the other. During the past millennium, especially last centuries, constant Russification has taken place (more in detail see Kolga *et al.*: 1991). As a result of invasions of different Russian feudal states starting from the 9th century, but especially tsar Peter the Great's active politics in North-East of Russia, Balto-Finnic people have been assimilated step-by-step. Ideologically, Russian Greek Catholic church or to be more specific the distinct northern form of it focused on monasteries and hermits has been the conveyor of that (see also Kilpeläinen 2000, Stark 2002). However, one can be certain that especially during the last centuries the Greek Catholic village Christianity in its vernacular forms has been the preserver of burial lament as a genre and performance, and the corresponding cultural context. The lamenting is already unknown for many centuries among the Finns and Estonians left in the sphere of western influence.

The southern part of Karelian Republic (in Russia) located on the South-West shore of lake Onega is a distinctive area for the above described cultural situation. At coastal villages as well as more in inland it is even nowadays possible to hear the Vepsian language spoken by elderly people. In July 2005 we happened on abandoned forest village of Jašozero where we found the last native inhabitant of this place – almost 80 years old Maria. Maria lived without electricity as the village had been declared non-perspective decades ago according to Soviet planned economy and because of that abandoned step-by-step (see also Arukask and Raudalainen, forthcoming). There was no decent road left. Maria stayed alive thanks to a nearby privately owned hunting center the keepers of which took care of her if needed.

Maria had almost no chance to communicate with anyone but herself and the people buried to the village cemetery. This case is special because at that point Maria's life was already very much aimed away from human centrism or at least she had to be constantly alert to the signals coming from nature and beyond, which in turn kept her archaic world-view alive. Jašozero was also a former monastery village. The ruins of the monastery were always viewable to Maria, locating on the opposite shore of a forest lake, and Maria could remember times from her early childhood before the World War II when the life in monastery was still active. As common to the village Christianity in Karelia the founder of the monastery – Iona Jašozerski (see Svyatyte...) – existed in Maria's mind as a mythologized half natural belief being to whom she addressed her prayers if necessary. So the animistic aliveness of nature was no fairytale – like fiction for Maria – it was a religious reality in which we were convinced on many occasions.

Maria's husband had passed away one year before we met her. He was buried on the village cemetery. Maria's relationship with her dead husband was active and bilateral by

any means. Maria commemorated him in her laments and remembered in the surrounding artifacts, the husband manifested himself in her dreams and for Maria also by nightly sounds – Maria was certain that her husband visits house at night. According to the words of Maria there was no doubt that her life with the deceased had been harmonious and happy and the death came as a shock. Their son as well as Maria's parents was also buried to the village cemetery among others. Maria's relationship with the deceased was also characterized by the fact that half a year ago their daughter who had lived in the city was dead and buried away from her home village.

Although Maria spoke Vepsian language well as a native speaker, their home language had still been Russian. Maria's husband had been Russian. As a result of the cosmopolitan environment of the monastery village and the Stalinist Russification politics of the 20th century they spoke Russian at home. Maria's lament at the cemetery, which on one occasion we also documented, was therefore in Russian. When we asked, Maria said that her mother had lamented in Vepsian. Whether Maria was able to lament in her native language remained unclear. So we stand before a hybrid case, in which interweave the ethnocultural border-crossing influences common for this territory. Although the lament addressed to husband viewed here belongs to Russian oral tradition, many details found still offer a basis for analyzing elements from various traditions, and also for interpreting personal and religious imaginations. It is a relatively "thin" source, only one documented performance. As Maria sometimes also lamented for her husband at home (just sitting on a bench) we were able to make some fragmental notes. This paper focuses on the performance which took place at noon on July 11th 2005 at the lake-side cemetery in a summer heat of 30 degrees during around half an hour.

Here the whole 185-lines long lament in Russian with rather word-by-word translation and comments is presented. Text in italic marks ordinary intonation of the lamenter between longer sections of "normal" lamentation. The physical activities are given in brackets and an empty line denotes pause or stop in the performance.

- | | |
|--|---|
| 1. Как тебе – выстанько да расскажико | <i>How you.... rise and tell</i> |
| 2. Чего во снах снилося | <i>About your dreams.</i>
<i>(kneeling down)</i> |
| 3. Ой ты мой родияменький, родименький батюшка | Oh you, my dear, dear daddy, |
| 4. Ой я как пришла да прилетела то | Oh, how I came and hurried, |
| 5. Ой на твою холодную, студеную могилушку | Oh, to your cold, chilled grave. |
| 6. Ой как повыстанько, да порасскажи ко ты мне | Oh, rise and tell me |
| 7. Как тебе там спится да снится то | How you sleep there having dreams. |
| 8. Ой частенько ты ко мне то навещаешься | Oh, how often you visit me, |
| 9. У меня и так то печаль не выходит то | Sorrow does not leave me anyhow |
| 10. Да е(и)ще горюшко прибавилось | Even more troubles have come. |
| 11. Не могу звать-помнить доченьку родимую | (I) can not call dear daughter, |
| 12. Да (по)оставил меня одну одишеньку | (You) left me entirely alone. |
| 13. Ой нигде я места то не нахожу то да | Oh, I can not find place for myself, |
| 14. Ой как я буду жить да поживать то да | Oh, how will I live on, |
| 15. Ой со слаб(я)еньким здоровьем | Oh, in my bad health. |
| 16. Ой как я хочу да повидаться то | Oh, how I want to meet, |
| 17. Не придешь теперь не покаешься | (You) do not come, do not appear. |

18. *не могу сердце замирает, сердце перетомилося* *I can not, my heart bursts, heart aches...*
19. Каждое то утро то к тебе прийти то не могу *I can not come to you every morning,*
20. Ноженьки мои не ходят то *My legs do not carry me.*
21. На скамейке каждый день я поплачу то *On bench I cry every day,*
22. И н(е)икто то меня не спроведает *And nobody visits me,*
23. И н(е)икто мне не скажет проветика *And nobody greets me,*
24. Больше ждать то мне больше неоткуда *I have nothing to wait,*
25. Как я буду жить вперед не знаю то *I do not know how to live on.*
26. Ой ты хоть навести моих родителей *Oh, you visit my parents at least*
27. Да порасскажи ко им про меня бедную лебедушку *And tell them about me, a poor swan.*
28. Ой... привезла тебе доченьке земелюшки *Oh... I brought you sand from daughter ('s grave),*
29. Вы находитесь в одном местеченьке *You are at the same place.*
30. И не(и)кто меня не навещает то *And nobody visits me,*
31. И н(е)икто то меня не спроведает то *And nobody greets me,*
32. Заросла я травой зеленою *I grew into the green grass.*
33.плакать не могу... *can not cry any more...*
34. Как мы с тобой раньше не додумались *How didn't we think with you before,*
35. Надо было бросить нам все да погулять то *We had to left everything and just to be,*
36. А теперя все идет прахом то *But now everything turns to dust.*
37. Не(и)кому не(и)чево не надо то *Nobody needs me*
38. И доченька то похоронена за тридевять *And daughter has buried beyond many*
земелюшек *lands,*
39. Больше я ее не увижу холодненькую могилушку *I can not see her cold grave any more.*
40. Ой пооставили вы меня бедную *Oh, you left me, a troubled one,*
41. Одну сиротинкой в доме то *Alone, as orphan in the house*
42. И в деревенке родимой то *And home village.*
43. Ой батюшко ты батенька *Oh daddy, daddy,*
44. И не смогла тебя то я сберечь то *And I could not hold you,*
45. Хоть бы последнее красно летушко *At least the last beautiful summer to*
пожить да побеседовать *be and talk,*
46. В один год да двоих похоронила то *At the same year two I had to bury,*
47. Как мое сердечко то перенесло то *How did my heart endure this.*
48. Ой помо(ч)щи то теперь неоткуда *Oh, there is no help any more,*
49. И встречать то теперь мне некого *And I have nobody to meet,*
50. В окошечко поглядывать незачем *No need to look out of the window.*
51. Незачем разбойна волюшка *No need for the free will,*
52. Дайте мне только здоровьца *Just give me some health*
53. Чтоб могла я к тебе прийти *To come to you,*
54. Свое горе рассказать то *To talk about my grief.*
55. На скамейке я сижу *I sit on the bench*
56. И не день да не два а десять раз поплачу то *And not a day or two but ten times cry,*
57. Все глаза у меня пересохли то *My eyes are dried up,*
58. И некто то меня не пожалеет то *And nobody takes pity on me,*
59. И некто меня не поспроведает то *And nobody visits me.*
60. Ой сходи ко ты навести-да родители *Oh, you go and visit parents,*
61. Расскажи про мою жизнь печальную *Tell about my sorrowful life,*
62. И моим то да родителям *And to my parents*

63. Расскажи ко ты все горюшко
64. И ушли вы сбились
65. И лежите вы покойненько
66. Родненькой мой задорненькой
67. Как ты ведь не хотел то
68. Меня оставить одну одинешеньку
69. *Ой сердечко слабое и плакать то не могу*
70. Домой приду тогда нападёт тоска, нападёт сильная
71. Только знаю сама себя успокаиваю
72. Как маленькое дите песенкам да завлекаюся
73. Ой лежи ко ты разумненький
74. Лежи в мягкой постелюшке
75. На пуховой на подушечке
76. *Ой не могу у меня головушка болит...*
77. Дайте мне только здоровьца
78. Вы то уж больше оттуда не выйдете
79. Попали вы под замки пудовые
80. Не поднять...
81. Прикованы к земелушке
82. И как ты не хотел то да и про это не думать то
83. Коленька да ты мой миленький
84. Не могу я тебя забыть то я
85. А еще душен(е)ька дочень(е)ка любимая
86. Ушла против краснова летушка
87. Ай все осталось все покидано
88. И никто меня не интересуеет то
89. Жизнь кончена у меня навсегда
90. Никакой радости я не вижу то
91. И ждать то мне неоткуда
92. Кроме плахой то да могилушки
93. Приду да горюшко порасскажу свое
94. И мне станет то много легче то
95. Скоро ведь тебе будет годовщина то
96. Не зна... доживу то я тебе справлю то
97. Как хотелось тебе дожить то да
98. До своего да день рождения
99. Чтобы увидеть твою породу родимую
100. Но не дал господь дожить тебе
101. И неделю то одну временно(и)
102. *...ой не могу... плакать не могу*
103. *...плачу, плачу сегодня задыхаюсь, задыхаюсь все...*
104. *сегодня уже сердечко лопнуло*
105. Все вы собра(е)лися в кучечке
106. Одна я только брошена
107. В глухую да избенушку
108. Нечто меня там не радует
109. Нечто мне не интересуеет то
110. Точно жалко да желать нечего
- Tell all my grief.
All you gathered together,
And all you rest in peace.
My dear, high-spirited,
How didn't you want
Leave me behind.
Oh, my heart is weak and I can not cry...
Coming home yearning makes pain, so huge,
I only know that I myself may quiet it,
As a little child with songs to lull.
Oh, rest, you clear-headed,
Rest in the soft bed,
On the feather pillow.
Oh, I can not, head aches...
Give me only some health,
You can not come out from there any more,
You happened beyond pood-heavy locks,
Impossible to rise... (*unclear*)
Chained to the ground.
And how didn't you want think about this,
Kolya, my beloved,
I can't forget you,
And sweet daughter, lovely
Left us before beautiful summer.
Oh, all remained so desolate,
And nobody interests me,
Life is over forever,
No joy can I see,
And I have nothing to wait
Except destruction and grave.
I come and tell my grief,
And much lighter becomes to me.
Soon arrives anniversary of your death,
I do not know will I live until this.
How you wanted to live
Until your birthday
To see your kinsfolk,
But God did not let you live
And to be a week more at least.
...oh, I can not... I can not cry
cry, cry today, gasp, gasp,
my heart burst today already
All of you gathered here together,
Me alone being left behind
In the lonesome house.
Nothing makes pleasure there to me,
Nothing interests me.
What a pity, but nothing to wish.

111. Далеко то похоронили то
 112. Ой любимую да доченьку
 113. И н(е)икто там не наладит могилушки
 114. И не(и)кто то там не попроведает
 115. Не сердись ко да не гневайся
 116. Что я не могу частенько приходиться то да
 117. И ты лежи ко да спокойненько
 118. И не ходи ко ты ко мне (с) печалью то
 119. Не расстраивай моей душеньки
 120. Все это снится только ночью то
 121. А проснуся все пусто пустошенько
 122. ...*ой не могу*
 123. *лежи беденький. привезут тебе*
 124. Привезут тебе родимый памятник
 125. Я сделаю тебе изгородочку
 126. Чтоб не(и)кто не топтал твоей душеньки
 127. А кто мне то все будет делать то
 128. И не(и)кто уж то не придет то да
 129. И не(и)кто слезинки не пустит то
 130. Бедная я несчастная головушка
 131. Не(и)кому я не нужная
 132. Ой надейсе(я) только сама на себя
 133. Долго ли буду я так жить то
 134. Ой сердечко то все у меня переныло то
 135. Передай то моим родителям то
 136. И моему то родимому батюшке
 137. Расскажи ка всем не могу я всем сходить то да
 138. Я всем то вспоминаю каждо утерко
 139. *не могу больше...*
 140. Ой батюшки, земля то земля – пусто, жесткая
 141. Лежи спокойно батюшка ты сбыл от горяшка,
 от всего
 142. Меня оставил одну мучя(е)ницу одинокую
 в глухой деревенке
 143. *не могу больше плакать*
 144. Скоро привезут тебе памятник

 145. Другой раз я приду да тут и остануся
 146. Ой не(и)кто меня то не поднимет
 147. И не(и)кто меня не уговорит то да
 148. Ой кахатаюсь как в поле травиночка
 149. Всем мешаю я только своими слезами то
 150. Веночка и того не купишь
 151. Нет магазина то рядышком
 152. Я с фантиков да наделала со своих да канфетушок
 153. Не сердись ко да не гневайся
 154. Я еще и не взяла гостинца то

Buried far away is
 Lovely daughter,
 And nobody keeps the grave in order there,
 And nobody visits it there.
 Don't be angry, do not fret
 For I can not come so often,
 And you rest peacefully
 And to not come to me with your sadness,
 Do not trouble my soul,
 All this I see only in dreams at night,
 But waking up all is gone.
...oh, I can not
rest, a poor one, to you will be brought...
 Precious monument will be brought to you,
 I'll make the fence for you
 For nobody could tread your soul.
 But who will make this all for me?
 And nobody will come,
 And nobody will shed tears,
 Me poor, unlucky dove,
 Nobody needs me.
 Oh, hope for yourself only,
 How long I will live this way,
 Oh, my heart is in pain.
 Tell to my parents,
 To my dear daddy,
 Talk them that I can not visit them all,
 I commemorate everybody every morning
can not any more...
 Oh God, earth, so empty, harsh,
 Rest in peace, daddy, you left behind
 grief, everything,
 You left me behind, a lonely sufferer,
 here at the end of the earth.
can not cry more...
 Soon the monument will be brought
 to you. (*sitting down*)
 Next time I come and remain here.
 Oh, nobody will raise me up,
 And nobody will assure me,
 Oh, I sway as a leaf on the field,
 Disturbing everybody with my tears only.
 Even the wreath I can not buy,
 There is no shop near,
 I made of sweets and wrappers.
 Don't be angry, do not get excited,
 I didn't take out yet something for you
 (*rises to share candies*)

- | | |
|---|---|
| 155. Ой покушай ко бедный дедушко | Oh, eat, poor dad, |
| 156. Ведь итти то теперь я ничего не могу | I can not go nowhere now |
| 157. На ко тебе хоть магазинной булочки | To bring you the shop-cookies at least. |
| 158. Горе-горькое как бы ты меня знал бы то | Alas, if you only might know |
| 159. Как я живу да маюся | How do I live and suffer. |
| 160. Кушай ко конфеточки | Eat candies... |
| 161. Ой ты мой разуменький здоровьица | Oh you, my clear-headed,... health... |
| 162. Вы с сынком да на пару то | You together with son |
| 163. Удьте рыбку да угощайте ко | Catch fish and offer to |
| 164. Всю родимую породушку | Dear kinsfolk, |
| 165. Озеро то у вас рядом то | Lake is near to you. |
| 166. <i>все теперь вот моим рукам надо все делать</i> | Now everything must be done with
my own hands, |
| 167. <i>некому помогать то да</i> | Nobody helps me... |
| 168. Мой родненькой то дедушко | Oh, my dear dad, |
| 169. Ой бы ты как знал как я мучаюсь | If you only might know how do I suffer |
| 170. Как в поле травиночка | Like a leaf on the field. |
| 171. И не(и)кому то я ненужная | And nobody needs me.
<i>(managing, talking something)</i> |
| 172. Еще добрые людюшки находятся | There are some good people yet, |
| 173. Да пришли к тебе да на могилушку | They came to visit your grave |
| 174. Да фотографируют твою земелушку | And photograph your grave mound. |
| 175. Ой ты разуменький да мой миленький | Oh you, my clear-headed and beloved, |
| 176. Ой возми ко ты меня с собой то да | Oh take me with you |
| 177. И не мучай ты больше | And do not distress longer.
<i>(managing, talking something)</i> |
| 178. Веночка то не принесла я | I did not bring even the wreath, |
| 179. Надо было цветочков то наломать то | I had to pick flowers at least. |
| 180. Ой ладно приду снова | Well, I come again, |
| 181. У зятя тоже горюшко плачет то | Son-in-law is troubled too, cries, |
| 182. Все душа приболела то | The soul is in pain. |
| 183. Не вовремя доченька то оставила | In wrong time daughter left, |
| 184. Полвека только и жила то | Fifty years lived only. |
| 185. <i>Не хотел никак умирать то</i> | <i>Did not want to die in no way...</i> |

The preformed text is rich in archaic words common to lament dialect of Northern Russia. There are phrases that resemble the style of bylinas (for example lines 38, 51, 79). There are poetic formulas and epithets through which the personal tragedy is linked to a more general ancient discourse (lines 27, 66, 73, 130 and others). Quite clearly Maria does not use phrases like *Попали вы под замки пудовые* (*You happened beyond pood-heavy locks*, line 79) in her everyday Russian. Other important features of the epic distance are epithets used when addressing the deceased. Names like *батюшка* and *дедушко* (*daddy, old man, grandpa*, lines 3, 43, 136, 141, 155, 168) are clearly lament use although it is not impossible that Maria called her husband like that when he was still alive. However, these names reflect the belief common in folk religion that the deceased person goes to the circle of ancestors and must then be mentioned only via metaphorical use (Honko 1974: 34 ff., 54-58, Nenola-Kallio 1982: 33 ff., 50-55, also see Baiburin and Levinton 1990: 76-77).

Lament as a performance is (1) firstly addressed to the inhabitant of the grave. At the same time the lamenter defines oneself as a person on the edge – her senses are extremely open to the perspective beyond the grave as well as (2) to personal life and the problems linked to it. Those two perspectives alternate and sometimes almost compete in Maria's lament text. The transitions can be quite labile and their compositional background seemed to be based on rather individual preferences. It is expected that stylistically more archaic forms will find its use when touching the subjects related to life beyond the grave. When talking about her life Maria seems to be more lyrical. The specifics of ritual communication comes from the fact that the conveyors of the message are at the same time the most important receivers of the message. Therefore a lament is not as much addressed to an external addressee as to the lamenter itself. Lament performance shows to the participants in the ritual that the lamenter accepts the performed canonic text and links it to her own life (Sarv 2000: 99).

Maria's lament reflects the other side in its pre-Christian archaic organization (see lines 26-27, 60-65 and others). The deceased are not located in a highly religious abstraction but just in some other physical reality. The deceased will stay together in the other side. This imagination is illustrated by the tragic confession in Maria's lament that their daughter who is buried elsewhere is not together with her but anyhow "at the same place" with her kin (see line 29). The image of way to the other side and the deceased person as a traveler prevails in Russian laments (Baiburin 1979: 116-117, Čistyakov 1982, Nevskaya 1990: 137 ff.). The other side itself is not pictured very much. Here it is possible to note the influence of Greek Catholic Christianity towards more abstract. Balto-Finnic laments as well as Kalevala-metric folk songs know the other side well, and specifically picture the realm of the dead – Toonela, where life continues in a quite similar way (Siikala 1992: 125 ff.). The Balto-Finnic conception of the realm of the dead is clearly present in Maria's lament in Russian.

The other side is linked to actual places in real life. It has been a tradition to build cemeteries to separate islands or to places near water on the forested and watery landscapes of Karelia (cf. Kemppinen 1967: 35, Konkka 1985: 63). Water has been the separator of two worlds both vertically and horizontally. Both the living and the dead "used" the same water for everyday life but they are located like on different sides. During her lament Maria also mentioned a fishing trip of her husband and son on the other side (lines 162-165). In reality the distance between the burial ground where the lament took place and the lake really was only about 20 meters.

Where the spirit of the deceased goes after death has been a question to which scholars dealing with the phenomenology of soul have tried to find an answer to and the conceptual imaginations of which differ between religions. The position of the lamenter (bent down against the grave) implies that the deceased is located in the grave. The memory of grave cottages, which could actualize this belief to the living quite realistically, is extant in Karelia (Čistyakov 1982: 115, Kemppinen 1967: 31 ff., Siikala 1992: 119). This is also reflected by roof-shaped crosses. There is no doubt that in this situation Maria was directly talking to her husband. This is verified both by the role of the husband as a mediator – Maria asks him to forward her regretful feelings to the dead relatives (lines 60-65, 135-138). It has been noted that if in folk Christianity the deceased is believed to

live on the other side then lament as an act invites him temporarily back to this reality as guest (Baiburin and Levinton 1990: 70-72, 82-83, Čistyakov 1982: 123-125).

The third perspective of a lament (in addition to the lamenter and the deceased) is (3) the sense of surroundings derived from the real situation or more accurately other people currently at the cemetery, cemetery as an environment. It is possible to note the ability of the lamenters to switch over from the poetic recitative of a lament to regular speech, from the other side and/or personal orientation to current reality or even moment trivialities. The lamenter can communicate to a random person and stop lamenting for a while and then suddenly continue when the other episode is over. I have witnessed such episodes earlier as well when relatives come to the cemetery and their consciousness seems to mediate between everyday life and the other side. Such labile attitude is noticed even better in the situation of a lament. For Maria the auditory on the cemetery was our research group. While stopping the lament she turned to us using the most common intonation and at these moments she seemed like an actress who explains or shows her skills to a regular audience. At the same time she informed the deceased of our presence. Regarding the great psychophysical intensity of a lament such fast interruptions and changes seem unexplainable – they need quite a lot of energy.

The question of the multiorientation of a lamenter has caught the attention of many researchers (Vinogradov and Lozanova 1941: 114-115, 123, about the psychological aspects of lamentation see also Honko 1978, from feminist perspective Utriainen 1998: 181-184). Traditional lament aimed towards the other side has to be traditionally adequate for the deceased. The manifestations of such accuracy are the promises given to the deceased as well as calling him/her back. Those subjects can also be seen in this case. In reality the personal will of a lamenter can however be different. The fear of the dead creates a situation in traditional societies where the living community has to deal with the given problems constantly. While being correct towards the community of deceased and fulfilling the norms related to it there is a certain human fear of the unwished or uncontrollable danger coming from the other side. Lament as a genre and every lament text separately is the witness of such duality. Lamenting is not only a ritual or psychological self-therapy, it is also an act of diplomacy.

Speaking about burial laments in Greek Catholic village Christianity we can distinguish subgenres that vary by the time and place they are used at, but also by poetic means and contents. While the deceased is still at home before the funeral, in the funeral situation and during the 40-day period that follows when the spirit is believed to stay in this world burial laments in a narrower sense are performed (more in detail see Nenola-Kallio 1982: 205-212, Stepanova 1985: 3-5, also Honko 1974: 42). In this time laments first of all are related to the deceased and focused on him, passing away. Later the texts for commemorating the deceased, its themes and formulas focus more and more on the problems of everyday life of the lamenter. In this case we may talk about occasional laments. When we visited Maria her husband had already been dead for more than 40 days and there are features of occasional lament in Maria's text. In the text presented here it becomes clear that Maria is mostly focused on her own problems.

Here it is also possible to surmise another reason, which is the overall cultural situation as well as the dominants derived from the personality of the performer. Probably conclusions of organization, hierarchic considerations and religious beliefs of a certain

society can be drawn while analyzing lament texts and lament traditions. Compared to many other lament texts of Northern Russia (both of Slavic and Balto-Finnic origin), Maria's lament contains quite a lot of the already mentioned personal problems. This could also be explained by total abandonment or by the will to demonstrate her despair to us. However, this explanation does not seem very probable or sufficient. Maria can write and she had also taken part in the Soviet public life. Although the traditional animistic worldview is certainly alive in Maria's conscience it is still possible to notice an increase in personal identification, which manifests in exposing the lyric self as well as poetic innovations and probably also in situational improvisations which prevail in Maria's idiolect.

Situation where inter-genre changes take place in a culture is never excluded. On one hand they can signify the vitality common to oral culture, on the other the blurring of traditional genre borders. Maria uses a shorter form of the name of her husband while lamenting (*Kolja ~ Nikolai*, line 83). Such big intimacy towards someone on the other side is probably redundant in traditional occasional lament. True, like said, the lamentation on a grave can be taken as inviting the deceased temporarily back or (originating from human fantasy) revival. Calling her husband by his name can imply to the fact that Maria had lost basically all possibilities of intimacy with living people – her society mostly consisted of the deceased. The deceased are mentioned by their name in Creek Catholic only if a commemoration prayer is ordered for them from the church. Could this be two genres melting into each other?

Such mental transition can be relatively easily pictured in the contemporary postmodern society where someone's identity with even a slightly necromantic taste (for example through horror movies) can be quite acceptable for us. However, witnessing a living person acting this way in the fairly archaic village Christian environment is anyway curious. A certain longing for death can be noticed in burial lamentation. These are poetically orientated topics, which express the wish or the promise of the lamenter to follow the deceased soon. This was also present in Maria's lament (line 145). Generally that kind of expressions have been compartmentalized under lament "diplomacy" as the laments have been traditionally aimed at avoiding all the negative things coming from the grave (like the deceased person visiting his home).

In Maria's lament there was the promise to buy a gravestone and a fence to surround the grave (lines 124-126, 144). Named monuments on the graves of Northern Russia are the innovations of the 20th century and as that they are focused on the modern verification of the memory rather than letting the deceased go. The tradition to surround graves with metal fences is also relatively new although this last promise also includes a potential of archaic repellent magic – the grave of the ancestors as a place with ambivalent potential has needed protection from external irritation; at the same time any fence has served the purpose to protect the living society from unwished actions of the dead in the archaic worldview. The effect of the genres that include the archaic conception of oral culture towards more modern everyday life is of interest here as a theoretical problem. If and how will the compromises between various given worldviews be made?

There is another fact that could hypothetically illustrate Maria's modern fight. Reputedly it was a custom in pre-Christian Russia that when a man died his wife committed a kind of ritual suicide (Bernshtam 1979: 140-141). This ancient custom could be conceptually

verified and reflected by the poetic dialect of Russian laments. So this conception has been carried to modern times – with the help of one genre. Maria told us that she believed she would die before her husband but that is not what happened. The big self-orientation of Maria's lament can originate from a modern protest against a blurred practice of the ancient world, which can reflect to her at the same time in funeral traditions and lament use.

If it is common for an epic discourse to mythologize everyday life and history then is it possible that there are similar mythological factors revived in practice within the epic lament tradition of Northern Russia? There was certain standoffishness in Maria towards her husband visiting the house at night. At the same time she misses him and remembered their time spent together in an idealized way. All this does not excuse her from the traditional archaic duties, which now flow to her through channels of lament discourse textually formulated and not formulated. Maria has to avoid the possible rage of the deceased but she also has to deal with superseding even more threatening possibilities.

The occasional lament examined here is relatively labile. On one hand different orientations, changes in state of mind and topic traditionally interweave here. Archaic fear of the dead, psychological problems and probably also a modern personal desire towards the deceased vary all the time. This is all expressed in the composition and poetic language of the lament text. Instead of the historical naturalistic, wild Karelia inhabited with human islands we stand in front of a traditional society gnarled in the Soviet cataclysm of the 20th century in Maria's lament. Instead of a typical Karelian big family uniting three or even more generations we see an increasing commitment to the problems of a modern core family, which has been drawn apart by renewed society separating kids from the parents both in life and death. There are the desires and doubts of a woman touched by emancipation, which are looking for their place and output in the lament use.

In such complicated era of many social changes the oral genres act as bridges between chasms. They are preserving the old while changing and adapting themselves. Burial lament links the person, the world(s) and the mental culture in an existentially very dramatic situation, where there is little space left for what is art or entertainment in common sense. Hopefully this internal look to one certain performance case and to its background illustrated the many possibilities of the manifestation of reality in oral tradition.

BIBLIOGRAPHY

- Arukask, Madis, Taisto Kalevi Raudalainen, forthcoming in 2007: Autobiographical and Interpretative Dynamics in Genre Spectrum as Presented by an Onega-Vepsian Woman in 2005. In *Vernacular Religion – Vernacular Genres. Studia Fennica. Folkloristica*. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Vaiburin 1979 = А. К. Байбури́н, Проблема пространства в русских и карельских причитаниях. *Симпозиум – 79 по прибалтийско-финской филологий. Тезисы докладов*. Петрозаводск, 113-117.
- Vaiburin and Levinton 1990 = А. К. Байбури́н, Г. А. Левинтон, Похороны и свадьба. *Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд*. Москва: Наука, 64-99.

- Bernshtam 1979 = Т. А. Бернштам, О «двойной природе» причета. *Симпозиум – 79 по прибалтийско-финской филологии. Тезисы докладов*. Петрозаводск, 138-145.
- Čistov 1982 = Чистов К. В., Причитания у славянских и финно-угорских народов (некоторые итоги и проблемы). *Обряды и обрядовый фольклор*. Москва: Наука, 101-114.
- Čistyakov 1982 = В. А. Чистяков, Представления о дороге в загробный мир в русских похоронных причитаниях XIX-XX вв. *Обряды и обрядовый фольклор*. Москва: Наука, 114-127.
- Honko, Lauri 1974: Balto-Finnic Lament Poetry. *Studia Fennica. Review of Finnish Linguistics and Ethnology* 17. Helsinki: Finnish Literary Society: 9-61.
- Honko, Lauri 1978: The Ingrian Lament as Psychopomp. *Temenos* 14, 82-96.
- Kemppinen, Iivar 1967: *Haudantakainen elämä: karjalaisen muinaisuskon ja vertailevan uskontotie-teen valossa*. Helsinki: Karjalan tutkimusseura.
- Kilpeläinen, Hannu 2000: *Valamo – Karjalaisten luostari? Luostarin ja yhteiskunnan interaktio maailmansotien välisenä aikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kolga, Margus, Igor Tõnurist, Lembit Vaba, Jüri Viikberg, 1991: The Red Book of the Peoples of the Russian Empire. <http://www.eki.ee/books/redbook/karelians.shtml>; <http://www.eki.ee/books/redbook/veps.shtml>.
- Konkka, Unelma 1985: *Ikuinen ikävä. Karjalaiset riitti-itkut*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nenola-Kallio, Aili 1982: *Studies in Ingrian Laments. Folklore Fellows' Communications* 234. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Nevskaya 1990 = Л. Г. Невская, Балто-славянские причитания: реконструкция семантической структуры. *Исследования в области балто-славянской духовной культуры: Погребальный обряд*. Москва: Наука, 135-146.
- Sary, Vaike 2000: *Setu itkukultuur. Ars Musicae Popularis* 14. Tartu-Tampere.
- Siikala, Anna-Leena 1992: *Suomalainen šamanismi. Mielikuvien historiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Stark, Laura 2002: *Peasants, Pilgrims, and Sacred Promises. Ritual and the Supernatural in Orthodox Karelian Folk Religion. Studia Fennica. Folkloristica* 11. Helsinki: Finnish Literature Society.
- Stepanova 1985 = А. С. Степанова, *Метафорический мир карельских причитаний*. Ленинград: Наука.
- Svyatye = Святые земли Карельской. <http://eparhia.onego.ru/2209.htm>.
- Utriainen, Terhi 1998: Feminine and Masculine in the Study of Balto-Finnic Laments. *Gender and Folklore: Perspectives on Finnish and Karelian Culture. Studia Fennica. Folkloristica* 4. Helsinki: Finnish Literature Society, 175-200.
- Vinogradov and Lozanova 1941 = Г. С. Виноградов, А. Н. Лозанова, Плачи и сказы. *Фольклор Карело-Финской ССР*. Петрозаводск, 105-131.

EL CONTEXTO COMO ELEMENTO DE MODALIZACIÓN DEL DISCURSO (LOS RECURSOS LINGÜÍSTICOS DE LA EVIDENCIALIDAD)

Jelena Rajić

Universidad de Belgrado
jelenar@fil.bg.ac.rs

Resumen

En este trabajo hablaremos sobre un subsistema de modalidad epistémica, denominado evidencialidad, que corresponde al dominio semántico relacionado con la fuente u origen de la información expresada en el enunciado. La modalidad es uno de los fenómenos propios del proceso de la enunciación, común a todas las lenguas del mundo. Puede abarcar diversos recursos lingüísticos lo que depende de varios factores. Uno de ellos es la modalidad de realización del discurso, oral o escrita.

Antes de abordar el tema con más profundidad, nos parece oportuno definir el término modalidad. Puesto que es un fenómeno del que se ocupan tres disciplinas, la lógica, la semiótica y la lingüística debemos advertir que nuestro análisis se limitará al campo de la pragmática lingüística.

El concepto de modalidad

Al ser el discurso, oral o escrito, un proceso dinámico de construcción de mensajes, el hablante tiende a hacerse presente en él, proyectando tanto su localización espacio-temporal como su actitud subjetiva respecto a los hechos que refiere. El conjunto de marcas lingüísticas, prosódicas, sintácticas y léxicas, que expresan la postura del emisor frente a su enunciado, constituyen el fenómeno conocido en la Gramática bajo el término *modalidad*. Sin embargo, además de los elementos codificados gramaticalmente, el contexto, es decir, los rasgos textuales y la situación comunicativa también pueden ser factores de modalización. En este sentido cualquier enunciado con valor estrictamente

representativo puede adquirir marcas de modalidad. Recordemos el ejemplo clásico *Hace frío* citado en casi todos los manuales de pragmática, que, emitido en determinadas circunstancias, puede adquirir valor ilocutivo. Lo mismo se puede decir de un recurso gramatical propio de la modalidad evidencial que en algunos casos representa una extensión contextual del significado básico de los tiempos verbales.

Ahora bien, volviendo a la definición del término *modalidad* los lingüistas han distinguido

– la modalidad **epistémica**, relacionada con el conocimiento. Abarca la escala desde la certeza absoluta (caso no marcado de este dominio) hasta la duda ante lo que se comunica.

- | | |
|--|---|
| <i>Es seguro que Juan ha llegado.</i> | (expresión de certeza) |
| <i>Juan debe de haber llegado.</i> | (expresión de probabilidad y conjetura) |
| – la modalidad deóntica , relacionada con la obligación, la necesidad y el permiso. | |
| <i>María debe estudiar más.</i> | (expresión de la obligación) |
| <i>María tiene que estudiar más.</i> | (expresión de la necesidad) |
| <i>Podemos salir cuando termine el examen.</i> | (expresión de permiso) |
| <i>Podemos escribir el informe.</i> | (expresión de capacidad o habilidad) |

Si bien el núcleo de la modalidad está constituido por las nociones del saber y del deber, como muestran los ejemplos citados, cada uno de estos dos sistemas se ha desarrollado en varios subsistemas. Así dentro de la modalidad deóntica se sitúan diversos grados: el directivo, el volitivo y el dinámico, mientras que dentro de la modalidad epistémica, o sea, dentro del marco posibilidad-certeza se ha desarrollado un subsistema, conocido con el nombre de modalidad *evidencial*, con el que el hablante marca el origen de la información transmitida en el enunciado. Para explicar dicho fenómeno podemos poner como ejemplo las siguientes oraciones:

Según fuentes oficiales, dos periodistas han sido secuestrados.

Como bien dice un refrán, es mejor un pájaro en mano que cien volando.

Las expresiones *según fuentes oficiales*, *como dicen*, *rumorean*, *por lo visto*, *al parecer*, y otras parecidas, señalan que el conocimiento de lo que se dice no procede de la experiencia directa del emisor, sino de las pruebas y de los datos recibidos de segunda mano. Al aducir la fuente de información, el hablante presenta una actitud de distanciamiento hacia el enunciado, se desprende de la responsabilidad por lo dicho, expresando así, como dice G. Reyes (1994: 27), una precaución o cautela epistemológica acerca de su conocimiento.

Partiendo de esta explicación inicial, así como de los ejemplos citados, la evidencialidad¹ se puede definir como dominio semántico relacionado con la fuente u origen de la información. (Bermúdez, 2005: 5).

Una vez definido el concepto de modalidad y clasificados sus tipos, querríamos ocuparnos de las realizaciones lingüísticas de la modalidad evidencial, basándonos en los ejemplos de serbio y castellano.

¹ El término *evidencialidad* fue introducido por primera vez en la lingüística por F. Boas, el lingüista americano que se ocupó del estudio de las lenguas amerindias, en las cuales se descubrió dicho fenómeno. Más tarde el término fue aceptado por otros estudiosos (Jakobson, Chafe, etc.) cuyos trabajos constituyen los cimientos de los estudios de la evidencialidad.

La evidencialidad y su expresión lingüística

Señalar la fuente de la información es una estrategia comunicativa común a todas las lenguas del mundo, si bien sus realizaciones lingüísticas pueden diferenciar considerablemente de una lengua a otra. El serbio y el castellano se sirven para este propósito de los recursos léxicos así como de los procedimientos discursivos. Las lenguas amerindias (el quechua, el aymara, etc.), y muchas otras, como el persa, el armenio, el tibetano, el turco, el búlgaro, etc. poseen formas gramaticales específicas que señalan el modo de adquisición de la información. Los hablantes de estas lenguas, gracias a un sistema evidencial muy desarrollado, pueden expresar que los hechos referidos proceden de su experiencia personal o que se basan en una fuente más o menos confiable. Es una manera de codificar el punto de vista: el emisor en un acto de habla actúa como testigo de lo dicho u ocurrido o como mero retransmisor, atribuyendo las palabras a otro locutor u otra fuente.

Volvamos ahora al castellano y al serbio.

En castellano la modalidad evidencial se puede expresar mediante los recursos léxicos y procedimientos discursivos. Vamos a poner un ejemplo para cada caso:

Formas léxicas:

Se rumorea que el presidente dimitirá en las próximas horas.

Según hemos oído por ahí el presidente va a dimitir en las próximas horas.

Procedimiento discursivo

El presidente dimitiría en la próximas horas.

En dos primeros ejemplos el hablante atribuye explícitamente la información a una fuente (*se rumorea, según hemos oído*), mientras que en el último marca su distancia con respecto al contenido enunciado mediante la forma *renunciaría*.

No es condicional la única forma verbal que puede gramaticalizar la evidencialidad. Además de ésta, el imperfecto y el pluscuamperfecto también pueden funcionar como marcadores de la evidencialidad. Esto se debe a que las tres formas exigen un punto de referencia (otro evento o situación) ya expresado en el discurso o sobreentendido que les sirva de antecedente. Vamos a ver ahora un ejemplo con el pretérito imperfecto:

A: *¿Qué pasa con Juan?*

B: *Se examinaba mañana de historia.*

La respuesta de B contiene dos enunciados: uno explícito, en el que el hablante informa de un evento (del examen de Juan), y otro implícito, en el que comunica que no es él la fuente de la información sino otro locutor. El rasgo déictico del pretérito imperfecto ayuda al hablante a reconstruir el contexto e inferir que el locutor no es responsable de lo dicho, sino que en este acto de habla actúa sólo de retransmisor de la información.

Este uso de las formas verbales es característico del discurso literario, puesto que es un procedimiento de codificación del punto de vista. Es la base sobre la cual se apoyan las secuencias del estilo indirecto libre. Veamos un breve ejemplo de *La Regenta* de Clarín:

Y se acordó del Magistral. «¡Oh, qué ingrata, qué cruel había sido con aquel hombre! ¡Qué triste, qué solo le había dejado!... Vetusta le insultaba, le escarnecía, le despreciaba, después de haberle levantado un trono de

admiración; y ella, ella, que le debía su honra, su religión, lo más precioso, le abandonaba y le olvidaba también...». (L. Alas, *La Regenta*, 1884-1885, Madrid, Alianza, 1966: 536).

A pesar de que el enunciado reproducido en estilo indirecto libre carece de las marcas explícitas que remitan al origen del discurso (dicho o pensado), el lector puede reconstruirlo a partir del contexto lingüístico, gracias al uso de los tiempos verbales, en el caso del fragmento citado del pretérito imperfecto y del pluscuamperfecto.

Además de las formas léxicas, los tiempos verbales pueden funcionar como marcadores de la evidencialidad. En tales casos ésta se convierte en un fenómeno discursivo y emana de la extensión contextual de los usos básicos de los tiempos verbales.

Finalmente, nos parece oportuno hacer una comparación con serbio, donde la expresión de lo que se denomina en castellano la modalidad evidencial, responde a un esquema menos marcado gramaticalmente: suele tener la representación léxica (los adverbios de modo u otras expresiones) o es resultado de los factores contextuales. Para aclarar esta cuestión podemos volver al diálogo y traducirlo al serbio:

A. ¿Qué sabes de Juan?	Šta se dešava sa Jovanom?
B. Mañana se examinaba de historia.	Sutra polaže ispit iz istorije.

El pretérito imperfecto que en castellano marca el carácter evidencial del enunciado, es serbio equivale al verbo en presente, por lo que sólo la situación comunicativa y el conocimiento que poseen los interlocutores puede conferir al enunciado el valor evidencial.

Cuando se da la correspondencia lingüística, es decir, cuando existen formas equivalentes, la traducción de una lengua a otra supone un procedimiento más formalista. Sin embargo, cuando la codificación de una estructura depende de las condiciones contextuales la traducción depende mucho de las posibilidades discursivas de cada lengua.

BIBLIOGRAFÍA

- Bermúdez, Fernando. 2005. *Evidencialidad. La codificación lingüística del punto de vista*. (Tesis doctoral) Stockholm Universitet.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo. 2004. *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel.
- Reyes, Graciela. 1984. *Polifonía textual. La citación en el relato literario*. Madrid, Gredos.
- _____. 1994. *Los procedimientos de cita: citas encubiertos y ecos*. Madrid, Arco libros.
- Rodríguez Ramalle, Teresa María. 2005. *Manual de Sintaxis del Español*. Madrid, Castalia.

Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

AELO 35

Avances en el Estudio de la Literatura Oral / Advances in Oral Literature Studies

Zbornik radova s međunarodne konferencije održane u Beogradu
od 24. do 26. novembra 2006. godine na Filološkom fakultetu u Beogradu

Uređivački odbor
Jasmina Nikolić
Dalibor Soldatić

Lektura i korektura
Izabela Beljić, Željko Donić

Za izdavača
Aleksandra Vraneš

Izdavač
Filološki fakultet Univerziteta u Beogradu

Likovno-grafička obrada
Željka Bašić Stankov

Tehnički urednik
Željka Bašić Stankov

Štampa
Belpak, Beograd

Tiraž
300

ISBN 978-86-6153-174-3

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.09:398(082)

CONFERENCIA Internacional Avances en el estudio de la
literatura oral (2006 ; Beograd)

Avances en el estudio de la literatura oral = Advances
in Oral Literature Research : [zbornik radova s međunarodne
konferencije AELO35 održane u Beogradu od 24. do 26.
novembra 2006. godine na Filološkom fakultetu] / editores,
editors Jasmina Nikolić & Dalibor Soldatić. - Beograd :
Filološki fakultet, 2013 (Beograd : Belpak). - 516 str. : graf.
prikazi ; 24 cm

Radovi na engl. i špan. jeziku. - Tiraž 300. - Napomene i
bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija uz većinu
radova.

ISBN 978-86-6153-174-3

a) Народна књижевност - Зборници
COBISS.SR-ID 202212364

