

# BLANCAFLOR Y FILOMENA: ALGUNAS TENSIONES DE LA ORALIDAD EN EL ROMANCERO

*Roberto Viereck Salinas*

Departamento de Literatura Universidad de Chile

## PRESENTACIÓN

El “Romancero”, es decir, el conjunto de “romances” que desde tiempos tardo-medievales hasta el presente, se han venido “cantando” o “recitando” en los más diversos pueblos de habla española, portuguesa, catalana y sefardí, compromete sin duda una de las riquezas mayores que la cultura oral ofrece aún hoy al mundo. Gracias a los impresores del siglo XVI, quienes valoraron comercialmente este acervo vivo de historias y cantos, podemos tener acceso a dicho patrimonio de un modo –por decirlo de alguna forma– más objetivo. Desde entonces muchos textos quedaron “fijados” para siempre en la mágica ficción que otorga la “monumentalidad” del celuloide procesado por la imprenta. Esta permanencia en el tiempo y el espacio, sin embargo, aparecería desde cierto punto de vista como contradictoria con la fugacidad que les dio origen a todos esos textos, es decir, su oralidad<sup>1</sup>. En otras palabras, dichos textos romanceriles se encontrarían *tensionados* entre el código de la oralidad y el de la escritura, debido justamente al proceso de translación<sup>2</sup> (*translatio*) a que han sido sometidos para ingresar al mundo tecnológico de la letra (*littera*), de la lectura y, por extensión, al de la *literatura* (ficción).

<sup>1</sup> Una de las características más diferenciadoras entre el discurso escrito y el oral radica precisamente en la *fugacidad* de este último. Mientras el discurso escrito plasma “para siempre” las versiones sobre el papel, el oral “desaparece” en el mismo instante en que se ejecuta. Al decir de Walter Ong “El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra “permanencia”, para cuando llego a “-nencia”, “perma-” ha dejado de existir y forzosamente se ha perdido”. (*Oralidad y Escritura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p.38).

<sup>2</sup> Por ahora, prefiero usar el término *translación* y no *traducción*, para mayor neutralidad del concepto y evitar ambigüedades que nos desvíen del propósito. No obstante, valga

Sin restar méritos ni valor intrínseco a este ya irreversible proceso de escrituración de los romances u otras oralidades, probablemente sea la “literaturización” uno de los aspectos menos abordados por la teoría, más allá, claro, de la conocida controversia acerca de la “literatura oral”<sup>3</sup>.

En el presente trabajo, intentaré aproximarme críticamente a las consecuencias de esta *literaturización*, sobre todo en lo relativo a los conceptos *ficción* y *autonomía de la obra de arte*, correlacionando dichos conceptos con los rasgos más sobresalientes de la oralidad como práctica discursiva. Para este propósito, he escogido el romance tradicional *Blancaflor y Filomena*, en sus diferentes versiones americanas, ya que se trata, al decir de Maximiano Trapero, de “uno de los más interesantes de todo el romancero tradicional español. Recrea el mito de Progne, Filomena y Tereo que, a través de Ovidio, tuvo una enorme difusión en Europa a lo largo de la Edad Media y desde el que se hicieron infinidad de recreaciones”<sup>4</sup>. Dado que se trata de un texto escrito en el que nos llega este romance, y que es en este código como ingresa a los estudios académicos, veremos en primera instancia las *marcas de oralidad* en el texto para que la *tensión* con su código tradicional sea más evidente. Sin embargo, eso todavía exige una mínima contextualización previa.

## EL ROMANCERO TRADICIONAL

Resulta casi inverosímil hoy en día tener acceso a un conjunto bastante extenso de canciones y relatos orales, tanto peninsulares como americanos, que vienen rodando de generación hace varios siglos. Solo en el caso de las versiones americanas podemos hablar de no menos de quinientos años y en el peninsular lo que vaya desde nuestros días hasta la edad media, aproximadamente. En este sentido, no es una exageración

la pena abordar al menos el hecho de que ninguna translación o traducción, sobre todo motivada por tan magna transformación tecnológica como es la escritura, es ingenua o realmente neutral, tal como lo han observado muchos autores de la categoría de Martin Lienhard, quien ha profundizado con bastante éxito en este tema, a propósito de la literatura hispanoamericana y la conquista española. Más adelante, serán usados deliberadamente como sinónimos (Ver: *La Voz y su Huella*, La Habana, Ed. Casa de las Américas, 1990).

<sup>3</sup> Sin ir tan lejos, el mismo Ong dedica todo un subcapítulo al respecto (“¿Dijo literatura oral?”. En: Cap. I, “La oralidad del lenguaje”). “La concentración de los especialistas – señala – en los textos tuvo consecuencias ideológicas. Con la atención enfocada en los textos, con frecuencia prosiguieron a suponer, a menudo sin reflexión alguna, que la articulación verbal oral era en esencia idéntica a la expresión verbal escrita con la que normalmente trabajaban, y que las formas artísticas orales en el fondo sólo eran textos, salvo en el hecho de que no estaban asentadas por escrito”(p.19). A pesar de ello, Ong habla de *formas artísticas orales* sin profundizar lo suficiente, a mi modo de ver, en las consecuencias que puede implicar.

<sup>4</sup> Trapero, Maximiano. *Romancero Tradicional de Chiloé*. Madrid, Iberoamericana, 1998, p. 93.

afirmar que es un verdadero privilegio, parafraseando a Ana Valenciano, tenerlo todavía entre nosotros, como sobreviviente de la balada occidental<sup>5</sup>.

No cabe duda de que el trabajo de recopilación llevado a cabo por Menéndez Pidal se constituye en la paternidad obligada de todas las demás investigaciones orientadas al Romancero tradicional. Su trabajo, conocido como “Archivo Menéndez Pidal”, comienza a publicarse en 1953, inspirado en una voluntad documental “panhispánica”, es decir, no solo está representada en él España, sino también Portugal y las comunidades internacionales de hablantes de español, gallego-portugués, catalán y judeo-español. Según aclaraba su formador, el criterio fundamental no se limitaría únicamente a la métrica, de octosílabos asonantados, la que limitaría el campo, más bien sería el carácter poético de la composición; es decir, el romance quedaría entendido como un breve poema épico-lírico destinado al *canto*<sup>6</sup>, elaborado popular o tradicionalmente.

Otro presupuesto de este Archivo es la continuidad que habría entre el Romancero de los siglos XV y XVI y el Romancero de los siglos XIX y XX. En este sentido, es justo distinguir al interior del Romancero dos momentos, tal como han hecho los teóricos: el Romancero Tradicional “viejo” y el “nuevo”. Es decir, aquél que se desarrolla en la Edad Media, hasta el siglo XVI, cuyas versiones quedaron plasmadas básicamente en manuscritos, pliegos sueltos y cancionerillos; y el que reaparece en el siglo XIX hasta nuestros días. Entre ambos momentos, al decir de Menéndez Pidal, los romances habrían permanecido en una “vida latente”<sup>7</sup>, sabiendo de su existencia solo por referencias indirectas.

De gran interés es también el aporte que hace este trabajo sobre la continuidad del Romancero en América, donde no solo asistimos a una transformación de la forma expresiva, a través de nuevas composiciones como el *corrido*<sup>8</sup>, sino también por medio de un léxico diferente, rico en topónimos locales, todo lo cual sin duda demuestra la vitalidad y dinamismo del género, haciendo gala de su tradicionalidad, como señalábamos más arriba. La investigadora Mercedes Díaz Roig ha destacado este rasgo como muchos autores, diciendo que “La característica fundamental del Romancero,

<sup>5</sup> Valenciano, Ana. “El Romancero Tradicional en la América de habla hispana”. En: *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 21. Ed. Complutense, Madrid, 1992.

<sup>6</sup> Interesante resulta ver cómo desde las primeras aproximaciones teóricas la oralidad aparece gravitando sustancialmente junto con el criterio de *tradicionalidad*. No obstante, en torno a ese núcleo se hallan además coleccionados muchos textos que no tienen origen en la tradición oral, sino que son obras de autores que escribieron romances ajustados a la poética de unos determinados tiempos, de una determinada escuela literaria “cultura”.

<sup>7</sup> Citado por Ana Valenciano, *op.cit.*, p.147.

<sup>8</sup> “Desde la publicación, en 1939, –apunta Valenciano– de la obra de Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*, los estudiosos del corrido han venido admitiendo casi unánimemente que éste deriva del romancero tradicional oral, evolucionando posteriormente en distintas direcciones. Ello resulta evidente en temas como *Delgadina*, *Albaniña*, en el corrido de ‘La Martina’ o en Bernal Francés convertido en el popularísimo ‘Corrido de doña Elena’ ”(Valenciano, Ana. *Op.cit.*, p. 160).

que comparte con otros géneros folklóricos, es su tradicionalidad, que implica una transmisión dinámica. Esta transmisión tiene dos rasgos esenciales: la conservación y la variación; ello permite que el romance, sin cambiar fundamentalmente, sufra una serie de variaciones de mayor o menor importancia en su paso por el tiempo y el espacio”<sup>9</sup>. Diego Catalán, por su parte, también ha hecho una gran contribución al respecto, puntualizando, a propósito del *criterio de tradicionalidad* que “Sólo debemos considerar ‘tradicionales’ aquellos textos que, al ser memorizados por sucesivas generaciones de transmisores de cultura ‘tradicional’ se han ido adecuando al lenguaje y a la poética (o retórica, si se prefiere) de la poesía tradicional, modificando, mediante variantes, el léxico y la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado”<sup>10</sup>.

El traspaso del Romancero a América se habría producido con el acontecimiento histórico del descubrimiento y conquista del continente. Según confirma la crítica, en los primeros tiempos de dicho acontecimiento ya habría noticias de un grado de conocimiento significativo por parte de los conquistadores. Giuseppe Bellini, al igual que Díaz Roig, destaca el testimonio entregado por Bernal Díaz del Castillo en el capítulo XXXVI de su *Verdadera Historia de la conquista de Nueva España*. Apunta que en 1519, durante la Semana Santa, habiendo tomado tierra en San Juan de Ulúa, un tal Alonso Hernández Puertocarrero se acercó al capitán para incitarlo a que emprendiese la conquista de las ricas tierras mexicanas que tenía ante sus ojos. Los versos son los siguientes:

“*cata Francia, Montesinos, cata París la Cibdad,  
cata las aguas del Duero, do van a dar a la mar*”<sup>11</sup>.

Cortés habría respondido con el texto de otro romance:

“*Denos Dios ventura como al paladín Roldán...*”<sup>12</sup>

En ambos casos, corresponderían a reminiscencias de romances peninsulares: el *Romance de Montesinos*, para el primero y el *Romance de Gaiferos*, para el segundo.

Asimismo, Bellini nos proporciona otros ejemplos de interés para graficar los comienzos de la tradición romanceril americana, como son los testimonios entregados por Gómara, el Palentino, Cieza de León, el Inca Garcilaso, Gutiérrez de Santa Clara, Antonio de Herrera, etc. Sin embargo, en cuanto a pervivencia de la tradición moderna

<sup>9</sup> Díaz Roig, Mercedes. “El romance en América”. En: *Historia de la literatura hispanoamericana* (coord. Luis Iñigo Madrigal). Madrid, Cátedra, p.301.

<sup>10</sup> Catalán, Diego. *Arte poética del Romancero (parte 1ª: Los textos abiertos de creación colectiva)*, Madrid, Siglo XXI, 1997, p.26. El autor propone tres criterios en total para delimitar el campo del Romancero: *tradicionalidad, modalidad del relato y funcionalidad*.

<sup>11</sup> Bellini, Giuseppe. *Nueva Historia de la Literatura Hispanoamericana*. Madrid, Castalia Ed., 1997, p.98.

<sup>12</sup> Bellini, Giuseppe. *Op. cit.*, p.98.

del Romancero tradicional en América, la *Nueva Historia* no aporta muchos datos sobre tradiciones romanceriles tan conocidas y difundidas como las que se registran bajo los títulos de *Las Señas del Esposo* (fidelidad femenina), *Delgadina* (incesto), *Blancaflor y Filomena* (relación entre cuñados), *Bernal Francés* (adulterio) o *Albaniña* (adulterio), entre otros. Títulos como estos o el famoso *Don Gato* han sido el fruto de un trabajo arduo de recopilación en más de una docena de países, donde se corrobora una increíble similitud de las versiones a pesar de lo extenso del territorio estudiado. Su sola presencia corrobora la intuición de Menéndez Pidal:

“Bien podemos decir con seguridad que un copioso romancero pasó a América en la memoria de aquellos que tripulaban las naves descubridoras y en el recuerdo de cuantos después allá fueron.”<sup>13</sup>

Al respecto, sobre todo a propósito de la tradición moderna del Romancero americano, múltiples aspectos se han abordado para retratar el dinamismo específico de su tradición. Díaz Roig<sup>14</sup> destaca como peculiaridad el hecho de que en algunas versiones se omite el tema del *incesto*, cambiándolo por el de la *desobediencia* o *enamoramiento*. Es el caso de Cuba, Perú y Colombia en *Delgadina*. En el caso de *Blancaflor y Filomena*, señala la autora la supresión de la *cena* como venganza, limitándose solo hasta el mal parto del hijo. Discrepo de Díaz Roig sobre este punto específico, ya que en la mayoría de las versiones estudiadas por mí de Chile, Venezuela, Guatemala, Nicaragua, República Dominicana y Puerto Rico son explícitas en, a lo menos, mencionar la cena como venganza. Causa extrañeza esta afirmación de la autora, aún más pensando en que las versiones a las que aludo son las publicadas por ella misma<sup>15</sup>. Pero su gran aporte trasciende probables omisiones como éstas. En la misma línea caracterizadora, demuestra fenómenos de *adición* que agregan motivos y detalles distintivos, como es el caso de una versión mexicana de Bernal Francés. Asimismo, en versiones chilenas, venezolanas, peruanas y dominicanas de *La Adúltera*, añaden un pequeño episodio al final que relata el duelo entre el marido y el amante. Por su parte, la contaminación entre romances o de un romance con una canción aparece como relevante para explicar las variantes, aunque no sean exclusivamente procesos únicos de América. Es el caso de los romances Silvana y Delgadina, a causa del tema del incesto, común a ambos, y muy difundido en la tradición americana.

De tal modo, y haciéndonos cargo de la definición dada más arriba por Menéndez Pidal y la delimitación hecha por Diego Catalán, en cuanto a la importancia del *canto* y el *criterio de tradicionalidad* respecto del Romancero, abordaremos desde el punto de vista de la oralidad y sus efectos, algunas versiones de *Blancaflor y Filomena*, tal

<sup>13</sup> Menéndez Pidal, Ramón. *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1968, p.226.

<sup>14</sup> Díaz Roig. *Op. Cit.*, 1992, p.307.

<sup>15</sup> Díaz Roig. *Romancero Tradicional de América*. México, Colegio de México, 1990, pp.64-75.

como anuncié en la presentación, pero ahora con el objeto básicamente contextualizado<sup>16</sup>.

## MARCAS DE ORALIDAD

Antes de proseguir hacia la demostración de la pervivencia del código oral en el escrito de las versiones, paso a transcribir una de éstas, la que a mi juicio mejor “representa”<sup>17</sup> al romance *Blancaflor y Filomena*.

1. Doña Ana estaba sentada, borda que borda, bordando,
2. con sus dos hermosas hijas, Blanca Flor y Filomena.
3. Llega el moro de Turquía a enamorar a las dos.
4. Casarás con Blanca Flor que la otra es para Dios.
5. Muy linda era Blanca Flor, pero era más Filomena,
6. el moro la está mirando con deseo que condena.
7. De blanco tul fue el vestido que Blanca Flor se estrenó,
8. de azul de cielo el vestido que Filomena llevó.
9. Blanca Flor ya se ha casado y a lejana tierra ha ido,
10. el moro a los nueve meses regresa muy abatido.
11. Buena suerte tenga el yerno que viene en yegua briosa,
12. ¿dónde está mi hija querida, dónde está mi hija, su esposa?
13. Mi esposa está muy enferma porque de parto enfermó
14. y quiere que Filomena vaya al sobrino esperar.
15. Apúrate, Filomena, vestite de buen color,
16. que te ha llamado tu hermana, mi querida Blanca Flor.
17. Ya está lista Filomena, y al caballo se subió,
18. por delante la ha montado para llevarla mejor.
19. Cuando estaba oscureciendo el andante se paró,
20. a un lado del camino de Filomena gozó.
21. El moro de la Turquía quiere ocultar su traición,
22. con un cuchillo de plata la lengua se la cortó.
23. Filomena está muriendo sin decir lo que pasó,
24. con la sangre de su boca a Blanca Flor escribió.
25. Su hermana cuando la lee un hijo muerto parió,

<sup>16</sup> En el sentido literario, por cierto, no de la oralidad, como se verá.

<sup>17</sup> Uso aquí las comillas para denotar la ambigüedad del término, puesto que el romance –por su naturaleza oral y tradicional– es fundamentalmente dinámico: la tradición transforma para conservar. Por lo tanto, el uso aquí de la palabra *representativo* es solo operacional, no debe ser asumido como un concepto con finalidad en sí mismo.

26. al hijo que le ha nacido entre una olla metió.
27. Le tendió al moro la mesa con flores de buen color.
28. ¿Qué me diste tan sabroso, qué me has dado Blanca Flor?
29. Es la carne de tu hijo que ayer tarde malparió,
30. no quiero hijo de un ingrato que a mi hermanita mató<sup>18</sup>.

Para Walter Ong, el pensamiento y la expresión en una cultura oral primaria<sup>19</sup> tienden a nueve clases que lo identifican: a) *acumulativas antes que subordinadas*; b) *acumulativas antes que analíticas*; c) *redundantes o “copiosos”*; d) *conservadoras y tradicionalistas*; e) *cerca del mundo humano vital*; f) *de matices agonísticos*; g) *empáticas y participantes antes que objetivamente apartadas*; h) *homeostáticas*; i) *situacionales antes que abstractas*<sup>20</sup>.

Más allá de las consideraciones formales, específicamente métricas, tales como la versificación en versos de dieciséis sílabas, divididas en dos hemistiquios octosilábicos con rima asonantada, que se conocen lo suficiente como característica peculiar del romance tradicional, vamos a entrar de lleno al análisis de las clases más arriba enunciadas. La revisión no será necesariamente en orden, ni siempre una a una. Algunas categorías serán agrupadas, pues en muchos aspectos se superponen, lo que hará más práctica la demostración.

Pasemos, así, a revisar de qué modo estas categorías descritas por Ong permiten revelar el código oral que late en su literaturización. La agrupación de las categorías responde a un criterio de cercanía a unos casos (a y b; e, h, i) o de complementariedad semántica (c y d; f y g).

### Clases *a* y *b*

Si bien en el romance no encontramos estructuras explícitamente aditivas como podemos ver en la narración del Génesis bíblico o en el Popol Vuh maya-quiché, de todos modos sí asistimos a rasgos propios de la expresión *acumulativa*, ya que se percibe la tendencia hacia la agrupación de los términos más que a las entidades simples. El uso explícito y reiterado del epíteto denota esta cualidad. Leemos en el romance:

<sup>18</sup> Versión recogida en Guatemala. Ver: Díaz Roig, Mercedes. *Op. cit.*, 1990, p. 65 (versión de Guatemala 3.1).

<sup>19</sup> Aplicamos estas categorías “primarias” bajo el convencimiento de que ha sido desde esa cultura la modelación fundamental del Romancero, sobre todo en la Edad Media. Este trabajo adhiere a la idea de Ong de que la comprensión profunda de la escritura se encuentra en la oralidad. En ese sentido, las categorías de la oralidad “primaria”, es decir, la que no ha conocido la escritura, entregan una suerte de marco conceptual al interior del cual resonaría cualquier manifestación de oralidad. De todos modos, nos conformamos con detectar, a lo menos esas marcas, por muy aparentemente perdidas en el tiempo que estén, empolvadas bajo la escritura.

<sup>20</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.43.

“hermosas hijas”, “blanco tul”, “lejana tierra”, “buen color” (dos veces), “querida Blanca Flor”, todas formas de adjetivación antepuesta. Ong explica al respecto: “Los elementos del pensamiento y de la expresión de condición oral no tienden tanto a ser entidades simples sino grupos de entidades, tales como términos, locuciones u oraciones paralelos; términos, locuciones u oraciones antitéticos; o epítetos. La tradición popular oral prefiere, especialmente en el discurso formal, no al soldado, sino al valiente soldado; no a la princesa, sino a la hermosa princesa; no al roble, sino al fuerte roble. De esta manera, la expresión oral lleva una carga de epítetos y otro bagaje formulario que la alta escritura rechaza por pesada y tediosamente redundante, debido a su peso acumulativo”<sup>21</sup>.

Este uso del lenguaje estaría directamente relacionado con la efectividad de los discursos populistas en política. Es allí donde el uso de epítetos como “falso candidato” o “gran hombre”, casi ridículos o ingenuos para personas instruidas, son de gran eficacia. Su contenido formulaico se relaciona directamente también con el uso de los lugares comunes, tan recurrentes en los discursos masivos. De ese contenido, el formulaico, procede lo más significativo de su poder, pues no puede ser alterado, esos epítetos no pueden cambiar, por eso los buenos son siempre buenos y los malos, las variantes se dan, en general, en la adición o supresión de elementos, pero casi nunca alterando profundamente los valores de las narraciones que descansan en gran medida en las fórmulas adjetivales. En este sentido, otra de las fórmulas recurrentes son los juegos de pregunta y respuesta como manifestación de la estructura dialógica<sup>22</sup> inherente a la comunicación oral, donde la pregunta está para recordar una vez más esa respuesta, no se pretende realmente cuestionarla. Leemos en nuestro romance, en el verso 28: “¿Qué me diste tan sabroso, qué me has dado, Blanca Flor?”. La respuesta, si bien no es tan obvia, pues en ella descansa todo el suspenso y el desenlace de la narración, sigue siendo formulaica en tanto introduce un diálogo que “escrituralmente” sería innecesario, es decir, que esa información podría suministrarse de cualquier otra forma, pero rompería la estructura dialógica del género. Por otra parte, esa pregunta –diríamos– está ahí para que *esa* sea la respuesta y no otra. De algún modo, en ello recae la mitificación que toda narración tradicional conlleva, en estas fórmulas que hacen coincidir y aglutinar los elementos de un modo “mágico”, no analítico<sup>23</sup>. Tal vez eso explica en parte la “fuerza persuasiva” de la literatura, entendida como ficción, en esa reminiscencia implícita que nos arrastra inconscientemente hacia el mito<sup>24</sup>, hacia la oralidad.

<sup>21</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.45.

<sup>22</sup> La forma dialógica de los romances tradicionales es también un rasgo muy señalado por los teóricos.

<sup>23</sup> “El pensamiento salvaje –dice Lévi Strauss– totaliza. No es analítico”. Cf. Lévi Strauss, Claude. *The Savage Mind*. University of Chicago Press, 1962.

<sup>24</sup> De hecho este romance, como se señala en el comienzo, es la recreación de un mito griego antiguo.

Clases *c* y *d*

Debido a que en el pensamiento oral no se concibe nada “fuera” de la mente durante la ejecución de un discurso, pues las ideas van desapareciendo con la misma velocidad que el sonido de las palabras, es necesario redundar varias veces, repetir los sonidos, las palabras, para lograr cierta continuidad del pensamiento, es decir, evitar la interrupción y el colapso de la comprensión global del relato. Destacan en nuestra versión reiteraciones, desde el punto de vista de la escritura innecesarias, como: “Doña Ana estaba sentada, borda que borda, bordando”, “¿Qué me diste tan sabroso, qué me has dado Blanca Flor?” o “Mi esposa está muy enferma, porque de parto enfermó”. En todos estos casos, la acción es remarcada por repetición. Asimismo, la insistencia en los nombres propios puede ser vista como una estrategia mnemotécnica para ayudar a la memoria y no confundir la identidad de los actantes. Por ejemplo, el nombre *Blanca Flor* aparece siete veces, *Filomena* seis y *moro de Turquía* tres; todo esto sin contar, claro, las veces que se reiteran las relaciones de parentesco como “hermana”, “hija” o “yerno”. Por último, quisiera destacar un detalle que me llama la atención de esta versión publicada por Díaz Roig, me refiero a la notoria separación que deja entre hemistiquios, claro reflejo de la pausa o cesura. Esto también debe –a mi modo de ver– entenderse como una marca de oralidad importante, pues las pausas en este tipo de discurso pueden llegar a ser cruciales para el orador<sup>25</sup>.

Estrechamente ligado a la repetición se encuentra el carácter tradicional y conservador de la expresión oral. La razón estriba obviamente en que, reiterando una y otra vez, es la única forma de fijar en la memoria un relato, de otro modo desaparecería ese saber prontamente. Por lo tanto, la exactitud y la fidelidad al “original”<sup>26</sup> se tornan importantes tanto para el orador como para quien lo escucha. Sin embargo, esto no cancela la posibilidad de las versiones, de hecho en eso radica –al mismo tiempo– el talento del orador, pues debe saber innovar en el lugar y el momento adecuados para “colocar” con efectividad su narración. “La originalidad narrativa –escribe Ong– no radica en inventar historias nuevas, sino en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento; en cada narración, el relato debe introducirse de manera singular en una situación única, pues en las culturas orales debe persuadirse, a menudo enérgicamente, a un público a responder<sup>27</sup>. De aquí nacen las versiones de los romances que hoy poseemos, sin esta *tensión* entre fijar y transformar (quizás primer síntoma

<sup>25</sup> “En la recitación oral –dice Ong– aunque una pausa puede ser efectiva, la vacilación siempre resulta torpe” (*Op. cit.*, 1996, p.47).

<sup>26</sup> Nótese las asociaciones que implica la palabra “original” al venir de “origen”, en el sentido de que los mitos, como recuerda Eliade, siempre aluden a un origen, a la explicación fundamental de las cosas.

<sup>27</sup> Ong, Walter. *Op.cit.*, 1996, p.48. Esto, además, puede relacionarse, sin duda, con lo que señala André Jolles a propósito del mito, al caracterizarlo como un juego de preguntas y respuestas. (Cf. Jolles, André. “mito”. En: *Las Formas Simples*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972.

de la tensión posterior entre oralidad y escritura<sup>28</sup>) no habría dinamismo ni tradicionalidad que permitiera subsistir, por ejemplo, al Romancero.

### Clases *f* y *g*

Hemos mencionado antes la estructura dialógica de los romances y su vinculación con la oralidad, en tanto en ésta última el saber, el relato, está siempre orientado hacia la comunidad, se busca con el saber y el aprender una identificación comunitaria. En las culturas orales no existe una separación entre el que sabe y lo sabido, como sucede con la escritura. Como apunta Ong, “La escritura separa al que sabe de lo sabido y así establece las condiciones para la “objetividad” en el sentido de una disociación o alejamiento personales”<sup>29</sup>. Si bien esto lo abordaremos con más detalle en las siguientes clases restantes, sobre todo en lo relativo a la “autonomía” que implica la escritura, es de mucha pertinencia para vincularlo con el contexto de lucha que la oralidad compromete. En nuestra versión de *Blancaflor y Filomena*, es evidente que la estructura está dada en diálogos, a tal punto, que muchas veces nos es difícil distinguir con precisión al enunciante. Recordando a los payadores que, aunque distintos pues improvisan, es como si el discurso no estuviera naturalmente dispuesto para el monólogo, sino más bien hacia el diálogo, la confrontación de las habilidades discursivas o el teatro<sup>30</sup>. Las consecuencias de tal disposición nos hacen pensar en la representación dramática más que en la prosa, nos reenvía más al mito (rito) que a otra cosa, donde la historia se va desglosando a través de una intriga cargada de conflicto y suspenso. En el texto que analizamos, podemos distinguir cuatro secuencias narrativas o escenas: 1) Llega el hombre (el moro) y se casa con Blanca Flor, estando enamorado de su hermana; 2) El hombre vuelve a buscar a la hermana soltera (Filomena); 3) El hombre viola a Filomena; 4) Venganza de Blanca Flor. La primera presenta la historia y establece el nudo dramático, la segunda plantea el conflicto, la tercera desarrolla el conflicto y la cuarta entrega el desenlace. Es un esquema clásico de principio, medio y fin.

Este “dramatismo” de los romances, vinculado a la inclinación comunitaria de la oralidad y el dialogismo, también puede asociarse con el *agonismo*<sup>31</sup> de que habla Ong, aunque él no lo relacione directamente con lo dramático. En el caso de la versión de nuestro romance, la estructura dramática puede ejemplificarse, más allá de lo señalado, en la figura del triángulo melodramático con reminiscencias algo edípicas, en el sentido del amor tripartito imposible y el cuestionamiento a la violación de los valores

<sup>28</sup> Interesante sería plantear, a modo de hipótesis, que la tensión entre oralidad y escritura, percible en la cultura escrita sobre todo, se origina inicialmente ya al interior de la propia oralidad, al modo de una dialéctica.

<sup>29</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.51.

<sup>30</sup> Hincapié ha hecho la crítica en la naturaleza dramática de los romances tradicionales, siendo el conflicto la base del armazón y las secuencias verdaderas escenas donde las fuerzas actanciales se confrontan.

<sup>31</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.49.

que sostienen a la familia nuclear. Es decir, mientras que en Edipo se castiga el incesto, en *Blancaflor* el adulterio, la violación y la relación entre cuñados.

### Clases *e, h, i*

Hemos dejado para el final estas clases, puesto que se relacionan directamente con la discusión de fondo que plantea este trabajo. Además, presentan una dificultad adicional para establecer su presencia en el texto escrito. Esta dificultad arranca de la esencia misma de estas cualidades, ya que son justamente los rasgos que más distinguen a un código de otro, y tal vez los que nunca la escritura –por sí sola– podrá alcanzar. Me refiero al valor del **contexto real de producción** o reproducción de los relatos, lo que Ong llama cercanía al *mundo humano vital*<sup>32</sup>. Asociado a esto, este autor menciona la búsqueda de la *homeostasis*<sup>33</sup> y el hecho de ser culturas *más situacionales que abstractas*<sup>34</sup>. Un texto como el de la versión que revisamos claramente está orientado a ser *cantado* y, en efecto, es de esa forma como ha sido recuperado de la tradición. Este solo hecho –que hace descansar la recepción en el oído más que en la vista– conlleva una serie de consecuencias profundas al momento de “leer”, “estudiar” y “comunicar”<sup>35</sup> el Romancero.

Sería un poco redundante o demasiado obvio que enunciara estas últimas características de la oralidad relacionadas con la pervivencia de los contextos, ya que son rasgos justamente indemostrables en el texto escrito, son prácticamente imposibles de imitar por la escritura. En realidad sería inútil, pues afecta al código mismo. Es tan así, que no sería exagerado hablar aquí de una *descontextualización* del romance *Blancaflor y Filomena* cada vez que se le literaturiza<sup>36</sup>. En la versión escrita carecemos totalmente del cuerpo, la gestualidad y el escenario físico concreto de la “performance”. Sin

<sup>32</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.48.

<sup>33</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.52.

<sup>34</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.54.

<sup>35</sup> Es tal la predominancia de la cultura escrita que no sería extraño que popularmente se crea que el Romancero es un “hecho literario”, en el sentido de escrito o perteneciente originalmente a esa cultura. Es más, muy pocas personas –incluso entre los especialistas– reparan en las consecuencias de esta literaturización, produciéndose muchas veces una apropiación involuntaria de la cultura “traducida”. No se miden las consecuencias de hablar de “literatura oral”. Sin negar el valor del registro escritural y las posibilidades “literarias” que abre, también hay que ser consciente de las que restringe, pues se corre el peligro de desconocer la dialéctica interna de los “textos orales”, sus contradicciones con el código, que es donde mejor radican sus cualidades y diferencias específicas, las que le dan valor distintivo. La **dimensión traductiva** de estos textos, espacio de convivencia *tensa* de la disglotia, puede ser visto como el espacio natural de esta “literatura oral” o “tradicional”, como el Romancero.

<sup>36</sup> Sobre el pensamiento contextualizador y descontextualizador, ver: “El pensamiento racional en la cultura oral y la descontextualización escrita” de J. Peter Denny. En: *Cultura escrita y oralidad* (David R. Olson y Nancy Torrance, comps.), 1991.

embargo, sí resulta posible y provechoso abordar las consecuencias que en el marco de la recepción esto produce. Por lo menos es posible una discusión al respecto.

Ong apunta: “La cultura oral primaria se preocupa poco por conservar el conocimiento de las artes como un cuerpo autosuficiente y abstracto”<sup>37</sup>. Esta frase es polémica en sí misma, pues relativiza de un modo crucial la tradicional práctica traductiva de literaturización desde el código escrito hacia el oral. En primer lugar revela la *necesidad de la cultura traductora de “elevar” a la categoría de arte las manifestaciones orales tradicionales* para poder legitimarlas y, segundo, como consecuencia de lo anterior, el *empecinamiento estructuralista por “autonomizar” los objetos para poder estudiarlos*, en este caso, la literatura (o literaturizaciones). Tales concepciones son actitudes ideológicas casi inevitables al momento de descontextualizar las manifestaciones de una cultura “otra”.

En el texto que abordamos, el contenido moral está predominando sobre todo el relato, sobredeterminándolo semánticamente; sin duda que en este caso el sentido de este contenido está regulado por la “ratificación semántica directa” otorgada por el entorno, es decir, por la comprobación empírica de que efectivamente el adulterio existe y destruye la familia. Se trata de un relato con finalidad adoctrinante. De todos modos, si la comunidad no ratifica y sanciona este contenido, no podría subsistir al paso del tiempo. En el romance asistimos a una multiplicidad de contenidos que claramente nos muestran la *doctrina* del romance, pero también la *experiencia* de la comunidad a la que va dirigido; en otras palabras, la verosimilitud del romance, lo que están los oyentes dispuestos a creer como *posible* y aceptar como *real*<sup>38</sup>.

Aparte de la historia como tal, en *Blancaflor y Filomena* leemos que las caracterizaciones responden a la vida cultural tradicional de la península, viva hasta hoy: el malo, el antagonista, es un “moro”, “de Turquía” (“Turquino” en otras versiones). Por el contrario, Blanca Flor es “linda”, “pero era más Filomena”, que –al decir de la madre– “es para Dios”. Claramente la belleza física está igualada a la probidad moral para contrastar aún más la conducta punible del moro de Turquía. Si razonáramos con cierto silogismo, Turquino sería entonces muy feo, tanto como su crimen. “Así es la gente que comete adulterio” y “así paga al final su culpa”, esa es la enseñanza hacia donde va dirigido todo el relato. En estos elementos se refleja cómo la comunidad se ha apropiado del antiguo mito y lo ha integrado a su propio sistema de creencias judeocristiana, occidental y también racista y machista.

La idea sería, por lo tanto, conservar los equilibrios, la subsistencia del sistema cultural por sobre todas las cosas, la *homeostasis*, la cual se logra también a través de

<sup>37</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.49.

<sup>38</sup> En este mundo cultural *lo posible es lo real*. Esta suerte de confusión, todavía hoy muy presente en los públicos populares o marginales, revela la persistencia del pensamiento “mágico” dentro de la cultura del libro. Los límites de la ficción son bastante más confusos, la historia se junta con la literatura, se vuelve inconscientemente al mito que late –como fantasmática– tras la racionalidad occidental. En estos públicos una novela es recibida como “historia verdadera”, las diferencias con los otros discursos es solo de estilo.

la “censura preventiva”<sup>39</sup> de la comunidad oral. De algún modo, solo se recuerda lo que tiene pertinencia con el tiempo real de la cultura. La memoria, como se ha demostrado desde la psicología cognitiva no funcionaría mecánicamente, sino selectivamente sobre lo que interesa, lo que es significativo<sup>40</sup>.

En este mismo sentido, la preeminencia del contexto hace que las abstracciones sean más operacionales que conceptuales. Ong apunta: “Las culturas orales tienden a utilizar los conceptos en marcos de referencia situacionales y abstractos en el sentido de que se mantienen cerca del mundo humano vital”<sup>41</sup>. En *Blancaflor y Filomena*, de hecho, la justicia funciona operacionalmente más que por definiciones teóricas. Es Blanca Flor la que hace en esta, y en casi todas las versiones americanas, justicia por sus propias manos. Incluso Dios o el destino o alguna fuerza extranatural intervienen para ayudar a que se haga justicia; es decir, la justicia es lo que funciona como tal y no necesita definirse a priori. Es la tradición la que sanciona, consuetudinariamente. Existe una vasta bibliografía que aborda este fenómeno.

Por lo tanto, al faltar el contexto, el cuerpo y la voz dinámica, se tensiona el texto entre una recepción autónoma de éste y otra que no lo es. Al ficcionalizarse, *Blancaflor y Filomena* –como cualquier versión escrita– ingresa a un mundo distinto que no le deja carente de transformaciones. La traducción de estos “textos orales” supondría una ficcionalización, una concepción de obra de arte, imposible en la racionalidad de esa cultura. En esta versión, como en otras, el solo hecho de escribir estas versiones supone “objetivar”, “separar” y “autonomizar” los relatos y el saber que implican, implica una transformación, necesaria para nuestra cultura, pero una transformación al fin y al cabo de la que hay que dar cuenta para *reconocer la diferencia* de estas producciones. El empecinamiento literario de los estudios aquí, pienso, tiene que abrirse más allá de sus métodos autosuficientes y racionalistas, debiera buscar un enfoque más interdisciplinario que permita comprender más que explicar. Eso, me parece, se hace urgente más allá de los textos y los estudios literarios; es requisito para el desarrollo de un saber más integrador dentro de una sociedad cada vez más compleja e incomunicada. Sobre todo respecto de aquellas culturas primitivas, cuyo saber fue desplazado por la racionalidad analítica del libro, pero solo en apariencia, pues al parecer poco a poco occidente va volviendo sobre sus pasos, sobre sus conquistas, sus traducciones, sobre su propia oralidad.

<sup>39</sup> Jakobson, Roman. “El Folklore como forma específica de creación”. En: *Ensayos de Poética*. Madrid, F.C.E., 1973, p.11.

<sup>40</sup> Conocidas son las conclusiones de Piaget sobre la estructura previa y el aprendizaje significativo, conceptos muy relevantes en la actual perspectiva del curriculum holístico y la nueva educación. En cuanto a la memoria, recomiendo las teorías sobre la memoria de Taylor y Prybram, éste último difusor del paradigma holográfico gracias a su innovadora teoría sobre el cerebro y los mecanismos de retención, recuperación y recuerdo.

<sup>41</sup> Ong, Walter. *Op. cit.*, 1996, p.55.

## CONCLUSIONES

Hemos revisado los aspectos fundamentales que conciernen a la oralidad en una versión escrita del romance *Blancaflor y Filomena*, recopilada en Guatemala. Según lo desarrollado más arriba es posible verificar marcas de oralidad en el texto que son, creo, extensibles a otras versiones escritas. El fundamento de esto se encontraría en el origen oral de estas narraciones. Es en este sentido, que este trabajo ha intentado una aproximación comprensiva de las versiones escritas del Romancero tradicional, no para descalificarlas, sino para enriquecerlas, tanto en el contexto de esta reflexión como en el de otras futuras. Siguiendo a Ong, la comprensión profunda de toda escritura se encuentra en la oralidad de la que proviene.

Asimismo, hemos esbozado someramente algunas consecuencias relativas a la descontextualización de estas versiones al transcribirse (traducirse) al código escrito, sobre todo en lo relativo a la descontextualización de estas narraciones. De este modo, hemos asistido a una caracterización que bien abre una discusión respecto de los modos de leer, entender y estudiar estos textos, pues si se reconoce su naturaleza “traductiva”, su agonía entre dos códigos, pues debe –al menos– aceptarse la necesidad de una mirada más amplia que la estrictamente literaria o escritural. Aunque este-mos “restringidos” a la letra y corramos el riesgo de nunca poder acceder a una comprensión más real de la experiencia oral-comunitaria, pienso que es posible acercarse de otro modo más flexible, siempre y cuando estemos dispuestos a repensar algunos presupuestos de fondo. Por ejemplo, la absoluta “autonomía” de los textos literarios. Más allá de una metodología científica que justificara una “ciencia de la literatura”, es imprescindible reconocer, hoy, la profundidad de nuestro saber occidental y la necesidad de una integración con la oralidad.

La investigación literaria es pertinente y válida, pero está tensionada igual que estos textos, tensionada por su propio objeto, lo que posiblemente explique por qué estudios sobre el Romancero o los cantos y relatos precolombinos son tan marginales todavía. La pureza, más allá de las connotaciones racistas, sigue siendo un valor. Su estudio se fortalecería, quizás, más en tanto se atreva a la *comprensión* de esta escritura sumergiéndose en la oralidad y sus consecuencias. La cultura del libro debe mucho a la oralidad y es en estos géneros sobre todo donde puede darle tributo. Tanta complejidad textual (translación y disgloria cultural) exige, como los tiempos señalan, la interdisciplinariedad. Al literaturizar se ha ficcionalizado, es decir, se ha creado un espacio autónomo para la *representación*, rompiéndose la unidad básica: sonido/hecho, saber/existencia, subjetividad/objetividad, entre otras. Normalmente esto se olvida, es decir, se olvida el proceso mismo de translación que le dio origen. Tal vez es allí donde deban ubicarse estos textos de creación colectiva y recreación individual: en la traducción, entendida ésta como tensión textual. Fuera de esta dinámica textual, estos textos, estas versiones recopiladas, serían inconcebibles.

Romance, así, en la cultura del libro, literaturizado que es como masivamente los conocemos, implica siempre traducción. Es decir, dos textos en convivencia, dos códigos, dos racionalidades, agonía en el límite de los dos hemisferios en que se debate la cultura humana hipertecnologizada, además, de un modo desigual.