

PRÓLOGO

GARY H. GOSSEN

Distinguished Professor of Anthropology,
State University of New York, Albany (Estados Unidos)

ES un gran honor para mí escribir el prólogo de una obra que, sin duda, llegará a ser apreciada como una extraordinaria aportación al estudio de las estructuras conceptuales y estéticas de la cultura popular panhispánica. El corpus de su materia prima está constituido por cientos de textos de canciones populares del género conocido como *romance*. Estos cantos son de origen medieval y, hasta finales del siglo XX, aún se conservaban vivos en las tradiciones orales de comunidades aisladas tan diversas como los guetos sefardíes de Sarajevo y los pueblos hispanos del norte de Nuevo México, en Estados Unidos. Todos los textos analizados en el presente estudio son de recitadores tradicionales, cuyas interpretaciones fueron transcritas de grabaciones o, directamente, de los artistas. Los textos, recogidos casi todos en la primera mitad de siglo XX, proceden de toda la inmensidad que es Iberia y su diáspora mundial.

Enmarcando en forma breve el alcance y el argumento de *El incesto y sus símbolos en el romancero oral*, basta con decir que Gutiérrez Estévez analiza cientos de versiones de cuatro romances que se cuentan entre los más ampliamente difundidos del romancero hispánico; y, por tanto, se infiere que son también los más apreciados por su propio «público». El tema del incesto es lo que une los cuatro romances que son conocidos por los nombres de sus protagonistas: Delgadina, Silvana, Tamar, y Blancaflor y Filomena. No es de sorprender que los protagonistas —padres, hermanos y cuñados que pretenden (y, en algunos casos, logran) violar a hijas, hermanas o cuñadas— lleguen a un final predecible y horrible: la muerte, los tormentos del infierno, la condena pública y divina, la vergüenza insoportable o, incluso, en el caso de uno de los relatos, la invitación a la antropofagia.

Gutiérrez Estévez no se interesa por el mensaje didáctico obvio —que el incesto es moralmente reprobable y fatal para el contrato social y que, por lo tanto, no debe de practicarse—. El autor opina que no hay que demorarse ni en las moralejas ni en las funciones sociales que puedan aportar estos relatos a la comunidad, porque esto va de suyo, casi sin decirse. Más bien, el autor dedica sus esfuerzos a una indagación minuciosa de *cómo* se representa el argumento del romance en un lenguaje poético convincente y «correcto» para cada artista/cantante y su público. ¿Cuál es el conjunto de símbolos y referentes concretos que se necesitan para que cada artista monte su interpretación siguiendo los parámetros métricos, poéticos y semánticos que son propios del género? ¿Cuál es la lógica subyacente y la técnica de yuxtaposición de imágenes que permite que la misma historia se cuente de muchísimas maneras distintas y que todas resulten atractivas para los oyentes? ¿Cómo perdura un texto en la tradición oral como una totalidad narrativa durante muchos siglos y a través de miles de kilómetros de desplazamiento físico sin perder el meollo de su argumento? ¿Habría alguna «estructura profunda» que sirva como matriz abstracta inconsciente que mantenga la totalidad de los cuatro romances de incesto como aspectos de lo que pudiera llamarse «una gran narrativa»?

Estoy en condiciones de apreciar la importancia de *El incesto y sus símbolos* porque, en 1967, disfruté del privilegio, como becario Fulbright en Madrid, de llevar a cabo una pequeña investigación sobre el romancero hispánico en el archivo personal de Menéndez Pidal. Tuve el honor de saludar a don Ramón; mi «audiencia» con él fue de pocos minutos, porque era ya muy mayor —contaba con casi cien años— y no estaba bien de salud, pero me conmovió conocerlo.

Su libro *Flor nueva de romances viejos* había despertado en mí gran emoción e ilusión. Al leerlo como folklorista joven me di cuenta de que España y Portugal, en sus respectivas diásporas, junto con los países de habla serbocroata, eran los rincones del continente europeo donde más se conservaba la tradición antigua de relatos cantados, género cuya trayectoria histórica se remonta hasta el tiempo de Homero. Según Albert Lord y Milman Parry,¹ Homero dependía de técnicas poéticas formulaicas, que son propias de la composición oral, para crear la mera fundación de la literatura occidental en *La Iliada* y *La Odisea*. Estas técnicas antiguas formaban la base del arte todavía practicado por cantantes y poetas orales balcánicos en el siglo XX. Según se infiere de la obra de Ramón Menéndez Pidal, este fenómeno de supervivencia extraordinaria de ideas y técnicas poéticas antiguas también se manifestaba entre cantantes de Iberia y su diáspora en el siglo XX. Así, en mi opinión, si se pretende montar una «arqueología» de la poética occidental, la materia prima para tal empeño abunda en el romancero ibérico. Así es la veta que explora Gutiérrez Estévez en la presente obra.

Mi pequeño estudio juvenil sobre el romancero se enfocó en el romance *Delgadina*. Me fascinaba la historia de Delgadina, no solo porque trataba de una historia de incesto padre/hija algo picante y bastante horrorosa y triste, sino también porque se destacaba este texto por ser el número uno en cuanto a su aparente aprecio popular a través del tiempo y el espacio. No hay otro texto en el romancero que se compare con *Delgadina* en cuanto a la amplitud de su difusión en la diáspora, ni tampoco en cuanto a la cantidad de variantes recogidas; es decir, su ubicuidad. Donde hay colecciones de romances españoles y portugueses, tanto en la Península Ibérica como en la diáspora, hay textos de *Delgadina*.

Puedo poner dos ejemplos de Estados Unidos. Tengo delante de mí el libro de Armistead y Silverman² sobre el romancero que había en Nueva York hacia 1920 y que mantenían vivo los emigrantes sefardíes de diferentes puntos del Mediterráneo. Y, en ese repertorio, como no podía ser de otra manera, hay versiones de los cuatro romances de tema incestuoso que se estudian en este libro. Es portentoso que unos relatos se hayan mantenido durante más de quinientos años de desplazamientos forzosos como algo de gran valor que hay que llevar siempre consigo.

¹ LORD, Albert. *The Singer of Tales*, Cambridge: Harvard University Press, 1958; ADAM PARRY (ed.), *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, Nueva York y Oxford: Oxford University Press, 1987.

² ARMISTEAD, Samuel G., y SILVERMAN, Joseph H. editores y autores de la introducción de *Judeo-Spanish Ballads from New York: Collected by Matir José Bernardette*, Berkeley: University of California Press, 1981.

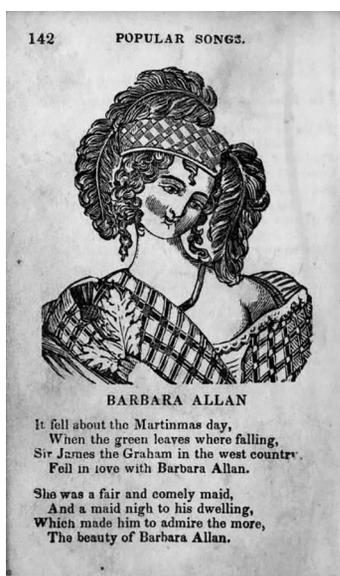
Otro ejemplo: actualmente vivo en Santa Fe (Nuevo México). En 2010, fecha del cuatricentenario de la fundación de la ciudad, se organizaron muchos eventos para conmemorarlo. Entre los pequeños detalles de aquel momento, salió un disco de canciones que pretendían captar y festejar, por medio de la música, el vínculo histórico y cultural que hubiera entre la ciudad de Santa Fe y España. Entre las secciones de «éxitos» grabados en este disco conmemorativo hay una que contiene canciones sobre mujeres que figuraban en la historia musical de Santa Fe. Y ¡qué maravilla! ¡Aquí sale una versión de *Delgadina* en la lista de «éxitos de Santa Fe»! En compañía de canciones dedicadas a Adelita y Valentina, mujeres bellas y fuertes que lucharon al lado de los hombres en la Revolución mexicana. Además, el disco conmemorativo de Santa Fe contiene otra sorpresa más: junto con estos éxitos musicales sobre temas de mujeres famosas hay una cuarta canción llamada *El Testament d'Amelia*. Se trata de una canción popular catalana que llegó a tener cierta fama gracias a la versión (de 1900) para guitarra clásica del gran compositor Miguel Llobet. La letra de este relato trágico es digna de comentarse porque esta canción se encuentra, junto con *Delgadina*, como «éxito favorito» en una lejana frontera del mundo hispánico. ¿Cuál es la historia de Amelia? El esposo de Amelia se enamora de la hermana de su mujer. Amelia, enterada de la sospechada relación entre su esposo y su propia hermana, se suicida. Pero antes de suicidarse, dicta un testamento (el título de la canción) en el que le lega su esposo a su hermana. Otras versiones afirman que la hermana de Amelia la envenena para captar a su marido; otras dicen que la madre de Amelia fue la que le quitó el marido a su hija; y otras afirman que la madre envenenó a su hija para captar a su marido. Fuese como fuese el modo de morir Amelia —por suicidio o envenenada por su hermana o por su propia madre—, al final de la historia se cuenta que el marido de Amelia acaba casándose con su cuñada o con su suegra. O sea, que cierto eco hay aquí entre el romance de *Blancaflor y Filomena* y *El Testament d'Amelia*.

Hay otro asunto que me intriga. Me pregunto lo siguiente: abundando en el romancero, muchos textos de índole histórica «verdadera» —que abarcan la trama histórica de la Reconquista y las hazañas del Cid Campeador hasta principios de siglo XX con la muerte del rey Alfonso XII—, ¿por qué tiene el público transmisor de esta tradición preferencia por los relatos ficticios y horripilantes, como *Delgadina* y *Silvana*, en vez de por las crónicas de verdaderos personajes históricos? En otras palabras, ¿por qué vale más para el pueblo un relato escandaloso sobre

el incesto que una lección sobre la historia de la nación? Yendo al meollo del asunto: ¿por qué vale más la ficción que «la realidad»? ¿Será que la ficción trata de una realidad cultural más profunda que la propia historia?

Antes de intentar responder a mi pregunta retórica, quisiera coger un atajo por un rumbo que conozco bien: la tradición anglosajona, que es semejante a la tradición del romancero en España. Me refiero al género de relato cantado conocido como *ballad* en inglés. Esta tradición, como la española, recoge gran cantidad de canciones que relatan historias con protagonistas humanos. No son textos sagrados ni esotéricos; son relatos mundanos y «divertidos», dignos de contarse o cantarse porque resultan entretenidos y agradables para su público. Mis propios abuelos aún conservaban esta tradición de canto cuando yo era joven y solía pasar las vacaciones de verano con ellos en sus fincas de Kansas. Oía cantar estas canciones en aquellas temporadas y me las sé de memoria hasta ahora. De hecho, las canto cuando me lo piden amigos y la situación es indicada. Es por esta formación juvenil por la que la tradición oral llegó a ser no solo un aspecto de mi propio «ser» como adulto, sino también una influencia clave en mi formación profesional como folklorista y antropólogo.

Quisiera observar que hay un texto de esta tradición que sobresale como título de interés comparativo para este prólogo. Me refiero a la canción que cuenta la historia de Barbara Allen³.



Barbara Allen.

De modo semejante a lo que representa *Delgadina* en la difusión global del romancero hispánico, *Barbara Allen* se cuenta entre los romances de la tradición inglesa que más amplia difusión tienen en la diáspora angloparlante. Además de semejanzas obvias (ambas protagonistas son mujeres jóvenes, ambas rechazan avances sexuales de hombres y ambas mueren tras disgustos relacionados con este rechazo), ¿qué perspectiva nos ofrece tal comparación?

El argumento es muy simple: un joven, «el dulce Guillermo», enferma y muere por los desaires de su amada, Barbara Allen. Cuando Barbara oye los repiques de difuntos por la muerte de Guillermo, se arrepiente y la angustia provoca su propia muerte. Los dos son enterrados, uno junto al otro, y de sus tumbas nacen un rosal y un zarzal que terminan anudándose, sirviendo como ejemplo para todas las parejas de enamorados. La versión que conocía mi abuelo, David Marsh Hamilton, tal como yo la aprendí hacia 1955, dice así:

*In Scarlet town, where I was born, | there was a fair maid
dwellin. || Made every youth cry | well Away, || her name was
Barbara Allen. || All in the merry month of May, | when green
buds they were swellin, || sweet William on his death bed lay, |
for love of Barbara Allen. || He sent a servant to her there, | to
the place where she was dwellin, || said You must go to my master,
dear, | if your name be Barbara Allen. || So slowly came she up
to him, | all on his death bed lyin, || and all she said when there
she came | was Young Man, I think you're dyin. || He turned his
face unto the wall, | old Death was comin' nigh him, || Adeiu,
Adeiu, my good friends all, | be ye kind to Barbara Allen. || As she
was walkin' o'er the fields, | she heard a death bell knellin, || and
every stroke it seemed to say | hard-hearted Barbara Allen. ||
Oh, mother, mother, make my bed, | make it both soft and
narrow. || Sweet William died for me today, | I'll die for him
tomorrow. || Oh, father, father, dig my grave, | dig it both deep
and narrow, || Sweet William died for me today, | I'll die for
him tomorrow. || Adeiu, Adeiu, my good friends all, | Oh, fain
the fault I've fell in, || I sore lament the very day, | that ever I
denied him. || Adeiu, Adeiu, you virgins all, | Oh, fain the fault
I've fell in, || take warning by the fall | of cruel Barbara Allen. ||
They buried her in the high church yard, | hey buried him close by
her, || out of his bosom there grew a red rose, | out of her backbone
a briar. || They grew, and they grew on the old church tower, | til
they could grow no higher, || and there they tied in a true love's
knot | for all true loves to admire.*

Mi abuelo, al terminar de cantar esta canción, con su voz ya áspera por la vejez, la remataba diciendo: «¡Ay, qué mala la maldita Barbara Allen!».

³ Una versión con el nombre de Barbara Allan (*sic*) puede verse en el libro anónimo titulado *The forget me not songster, containing a choice collections of ballad, songs, as sung by our grandmothers*. Nueva York, Nafis & Cornish, 1840, pp. 142-144. Esta ilustración pertenece a este libro.

Si es cierta la afirmación de la antropología simbólica, que afirma que las representaciones estéticas y religiosas de cualquier pueblo son «modelos *de y para* la realidad social de ese pueblo», el caso de *Barbara Allen* es muy interesante en relación con el corpus de materiales que trata en la presente obra. *Delgadina* es la superestrella sin par del romancero hispánico. *Barbara Allen* lo es, de modo análogo, para la tradición angloparlante de cantos narrativos. La pregunta clave es la siguiente: ¿cómo protagoniza *Delgadina* el papel de paladín para sostener el ámbito sociocultural hispánico a semejanza de cómo *Barbara Allen* lo protagoniza en el ámbito sociocultural anglosajón? Opino que esta es una pregunta clave porque ambas tradiciones, la hispánica y la anglosajona, son inmensas en cuanto a la cantidad de textos y variantes existentes. Pero ambas tradiciones, a pesar de contener un sinnúmero de protagonistas masculinos, colocan en primera fila a mujeres jóvenes solteras, aunque, a partir de ahí, los caminos del argumento se bifurcan.

En primer lugar, *Delgadina*, *Silvana*, *Tamar*, *Blancaflor* y *Filomena* pertenecen todas a familias patriarcales en las que el *pater familias* o sus hijos consanguíneos o políticos deciden el destino de las mujeres. En el relato de *Barbara Allen*, en cambio, tanto Guillermo como *Barbara* son actores que toman decisiones en cuanto a su relación (más bien, a su no relación) dentro de un microcosmos personal totalmente independiente de sus familias de nacimiento. Es decir, la lista de personajes involucrados en el drama de *Delgadina* incluye a toda la familia extendida patriarcal y, finalmente, involucra el juicio de Dios Padre. En cambio, *Barbara Allen* y su triste pretendiente Guillermo son actores autónomos. De la familia de Guillermo no sabemos nada, solo que tiene un criado que lleva su recado final a *Barbara*. De su linaje o clase social tampoco sabemos nada. De *Barbara* solo sabemos que su madre y su padre colaboran en la decisión de su hija de morir por «haberle negado» a Guillermo lo que desea (ya fuese sexo, noviazgo o matrimonio, no sabemos). Los padres de *Barbara Allen* no intervienen en el hilo del argumento sino para procurar que la muerte voluntaria de su hija sea cómoda (en una cama suave y estrecha) y su entierro digno (en una fosa honda y también estrecha).

Así que *Barbara* y *Delgadina* representan ámbitos sociales bien diferentes, si no completamente opuestos. Después de muerta, *Delgadina* sube al cielo y su padre va al infierno. En cambio, *Barbara Allen* y Guillermo reciben un entierro decente en el camposanto de la parroquia y de sus cuerpos nacen un rosal y un zarzal que se trenzan y se anudan en un «abrazo», para que los novios miren y, quizás, aprendan. El argumento de *Delgadina* se desarrolla en un macrocosmos que incluye no solo el patrilinaje, sino también el reino

político y el universo total de bien y mal, premio y castigo, cielo e infierno. En el relato de *Barbara Allen*, en cambio, el argumento se desarrolla en un solo hilo conductor: amor personal no correspondido y malogrado, que no involucra a nadie ni nada más que a los trágicos amantes. Como moraleja, *Delgadina* (y sus coprotagonistas en *El incesto y sus símbolos*, *Silvana*, *Tamar*, *Blancaflor* y *Filomena*) nos legan una lección casi apocalíptica del desastre social que se produciría si no hubiera prohibición contra el incesto. La moraleja de *Barbara Allen* es, en cambio, un poco posmoderna en su admonición de seguir la onda del deseo personal en relaciones románticas o sufrir un desengaño fatal. Un modelo, el de *Barbara Allen*, nos alienta a anhelar una especie de plena libertad personal. Otro modelo, el de *Delgadina*, nos inculca más bien lo imprescindible de seguir normas sociales y religiosas o enfrentarnos con el pleno caos social.

Si es verdad que la prohibición del incesto es universal, ¿por qué ocurre como tema céntrico en el romancero hispánico y como tema de poca importancia en la tradición inglesa? Hay un estudio reciente que constata lo que acabo de afirmar: que en el repertorio canónico de *ballads* ingleses, compilado entre 1882 y 1898 por Francis James Child, hay solo cuatro textos que aluden al incesto (y todos entre hermanos), y estos títulos, por otra parte, no aparecen con frecuencia en las recolecciones de campo.⁴ El romance inglés, por lo visto, se preocupa más por el tema de la soledad del individuo en la trayectoria de su vida. En cambio, *Delgadina* y sus coprotagonistas, en el romancero español, viven atormentadas por el poder y la amenaza del patriarcado. Este contraste, manifestado ampliamente en los relatos tristes de *Delgadina* y *Barbara Allen*, sugiere para mí la gran envergadura de lo que intenta lograr Gutiérrez Estévez en *El incesto y sus símbolos*. No me refiero a ninguna constatación más de la universalidad del tabú contra el incesto; esto ya está muy manido. Lo novedoso que sí muestra el autor con miles de imágenes procedentes de una miríada de variantes textuales es que la matriz de símbolos establecidos para «conversar» sobre el tema de incesto puede abrirnos paso a una valoración de lo que es, a grandes rasgos, la cultura panhispánica. Hasta cierto punto, Claude Lévi-Strauss quiso sintetizar en los cuatro tomos que comprenden sus *Mythologiques* una vislumbre del mundo intelectual y del cosmos del amerindio, ya fuese de Canadá o de Brasil. Quizás lo que Lévi-Strauss intentara para América indígena lo logre Gutiérrez Estévez en la presente obra para la diáspora hispánica global.

⁴ ATKINSON, David. *The English Traditional Ballad: Theory, Method, Practice*, Londres, Routledge, 2002; en especial, el capítulo 4, «Incest and Edward», pp. 108-145.

¿Cómo realizará este reto? No intento ofrecer un resumen de su aparato analítico, pero sí me permito opinar sobre lo realmente novedoso y genial de su manera de acercarse a sus datos, a su materia prima. Me refiero a su aplicación de unos principios básicos.

En primer lugar, Gutiérrez Estévez propone lanzarse al estudio del romancero como si fuera un corpus de mitos; mito en el sentido antropológico de la palabra, lo cual quiere decir que mitos son instrumentos intelectuales que proveen a los portadores de una tradición cultural, modos de pensar sobre su condición en el tiempo y el espacio. Esta perspectiva sobre el estudio del mito deja para otros investigadores la búsqueda de los arquetipos o de la versión «correcta» o del punto de origen de un texto en el proceso de la difusión en una diáspora. El reto antropológico es más bien el acercarse al mito como problema lógico cuya función social es la de servir como modelo de y para la vida cotidiana. Este principio sigue vigente, aunque su función para los transmisores del mito sea inconsciente.

En segundo lugar, para lograr dicha perspectiva sobre el mito como paradigma lógico para la conducta y reflexión sobre la vida de una sociedad, hay que tomar en serio lo

que ha dicho Lévi-Strauss sobre el corpus adecuado para acercarse al sentido de un mito, que un mito consiste en todas sus variantes.

En tercer lugar, el autor respalda y saca provecho del gran principio enunciado por Menéndez Pidal en cuanto a la dinámica de cambio y continuidad en la tradición del romancero: que el romance vive a través de sus variantes. En cuanto deja de variar se convierte en artefacto de museo. ¿Será, pues, la presente obra una variante contemporánea de cuatro textos tradicionales?

En cuarto lugar, el hilo conductor que guía a Gutiérrez Estévez para indagar alguna «estética hispánica» en su inmenso corpus depende del principio cardinal del afán del hombre para expresar su realidad simbólica en pares de opuestos que rinden mediaciones que dan sentido y trasfondo a los detalles de nuestra vida cotidiana. Entre estos constituyentes básicos para la lógica de la estética del romance figuran elementos tan básicos como el agua, la comida, la ropa, el sonido, la enfermedad y el cuerpo. Es a base de este lenguaje de lo concreto como nos es revelado el secreto de Delgadina y de sus coprotagonistas.