

El Romancero Tradicional Hispanoamericano en el umbral del siglo XXI

ANA VALENCIANO
Universidad Complutense de Madrid

Las obras conservadas en forma manuscrita o impresa de aquellos autores que se vienen incluyendo en la llamada literatura hispanoamericana virreinal o colonial han sido analizadas con frecuencia desde dos tendencias críticas que, si bien pueden considerarse complementarias, obedecen a supuestos o puntos de vista condicionados por espacios culturales muy lejanos entre sí.

De un lado, la mirada de los estudiosos que se han interesado prioritariamente en la búsqueda de los rasgos literarios importados de la Península para señalar su influencia en los repertorios prosísticos y poéticos americanos lo que, en ocasiones, determina la «denominación de origen» de los textos al remitirnos al ámbito cultural de los conquistadores y a las etapas establecidas para las obras de autores peninsulares fechadas con anterioridad a la consecución de la Emancipación. En el lado opuesto se han instalado los especialistas con tendencia a destacar los rasgos diferenciadores que apuntan a la especificidad de la literatura hispanoamericana rastreando sus señas de identidad en el distanciamiento de la metrópoli. Obviamente, los críticos de una y otra tendencia han tenido acceso a unos *corpora* de textos previamente fijados por la escritura y ello justifica el continuado empeño de esos mismos eruditos en el descubrimiento y recuperación de nuevos testimonios que vengán a engrosar la nómina de obras conocidas hasta el día de hoy.

Pero, «obra literaria —escribe Rafael Lapesa— es la creación artística expresada en palabras aún cuando no se hayan escrito sino propagado de boca en boca» y, si esto es así, cabe reivindicar una mayor atención de los especialistas al estudio de las manifestaciones literarias oralizadas que se produ-

cen y re-producen en los márgenes de la cultura letrada siempre que, como en el caso de los textos escritos, esas expresiones no literalizadas alcancen la calidad estética exigible.

El hecho es que junto a la literatura elaborada por una muy limitada élite de autores hispanohablantes inicialmente españoles y más adelante criollos o mestizos pertenecientes a la cultura letrada se recreaba en tierras americanas la otra literatura, de menor prestigio en cuanto a su reconocimiento como tal pero extraordinariamente desarrollada si atendemos a la moderna terminología de producción y consumo o a los baremos de la denominada teoría de la recepción. En esa «otra» literatura se integraron los romances tradicionales en cuya recreación no inciden las modas artísticas de cada época sino las técnicas derivadas de la oralidad, vehículo que constituye su medio natural de propagación.

Coetáneos por tanto de los textos elaborados por los eruditos se difundían en Hispanoamérica, también en lengua castellana, otros textos de intrínsecos valores estéticos que, como los de factura letrada, participaban de lo importado al tiempo que se adaptaban a la nueva sociedad que paulatinamente los iba asumiendo como propios para transmitirlos a las nuevas generaciones porque, frente a la acostumbrada intención de originalidad que preside la elaboración de una obra literaria de autor, en la producción de los romances tradicionales siempre existe la clara conciencia de la preservación y transmisión de una herencia. Son poemas narrativos, nacidos en compañía del canto, anónimos en cuanto a que son considerados de propiedad colectiva por los individuos que configuran la cadena de transmisores tradicionales que, en contraste con el discurso clausurado propio de las creaciones letradas, nos ofrecen un discurso poético susceptible de ser modificado en el proceso de su recreación.

A fines del siglo XV, el gusto por el canto del romance compartido por cortesanos y rústicos durante el reinado de los Reyes Católicos había adquirido una enorme popularidad «entre las gentes de baxa condicion» según testimoniaba el marqués de Santillana y, junto a los cuentos, villancicos, adivinanzas, etc., los poemas narrativos se trasladaron al Nuevo Mundo en la memoria de los españoles que allá fueron. Pero, al igual que le ocurrió al romancero «viejo» peninsular de los siglos XV y XVI, sólo conocido por el eco que los poemas oralizados dejaron en la escritura (manuscritos, pliegos sueltos y romancerillos impresos en Europa), apenas sabemos del asentamiento inicial del romancero en América si exceptuamos los testimonios cronísticos y poco más.

Una vez realizado el viaje, los géneros de tradición oral se afincaron en el nuevo espacio geográfico y entraron a formar parte del núcleo fundacional de la cultura de la América hispanizada, según reconocía Octavio Paz en uno de los estudios incluidos en *La otra voz...*

Los poemas y canciones tradicionales son nuestra herencia poética más viva y pura. Es una tradición que existe en todas las lenguas y que en la nuestra es particularmente rica. Nace con el idioma, produce el Romancero y se extiende en el continente americano.

Tras dos siglos de silencio, de «vida latente» en palabras de don Ramón Menéndez Pidal, los romances de la llamada tradición moderna, conservados secularmente en la memoria de sus depositarios, habían comenzado a reaparecer, casi simultáneamente, en Portugal y en España. Entretanto, la escasez de noticias procedentes de Hispanoamérica ponía en entredicho el mantenimiento de esos poemas oralizados en los países ya emancipados. Entrado ya el siglo XX, y tras el conocido viaje realizado por Menéndez Pidal, se logró superar la desorientación inicial de los eruditos quienes, con el apoyo de rudimentarios manuales de encuesta, comenzaron a reunir los primeros testimonios de la sobrevivencia de la rama hispanoamericana del romancero. El impulso inicial de la recolección de los textos romancísticos americanos, favorecido sin duda por el continuado interés mostrado por Menéndez Pidal, animó a reconocidos investigadores como Chacón y Calvo, Pedro Henríquez Ureña o Espinosa a participar en la recolección de los romances iniciándose, desde época muy temprana, la publicación de los repertorios romancísticos americanos que evidenciaron la calidad y la variedad de un legado cultural que se ha mantenido vigente hasta el día de hoy según muestran las últimas investigaciones de campo.

Pero, constatada esa vigencia del género romancístico en la memoria de sus consignatarios, cabe preguntarse el porqué o, más concretamente, cuál es la funcionalidad de esa poesía narrativa oralizada de vieja raigambre en las sociedades actuales y, en nuestro caso, en las colectividades americanas mayoritariamente iletradas y distanciadas de la cultura desarrollada en los núcleos urbanos.

Lo que parece interesar a esas comunidades que conservan el romancero tradicional es un relato disfrazado de lenguaje poético, cuyo mensaje se ha ido adaptando a la ideología de las sucesivas generaciones que lo han ido recibiendo como herencia para transmitirlo a las siguientes; el lenguaje figu-

rativo propio de los romances inmersos en el folklore, obviamente entendido por las comunidades que los mantienen, constituye un vehículo de expresión que remite a un conjunto de asuntos y problemas que atañen a la colectividad: relaciones familiares, diferencias y conflictos sociales, tabúes, etc. En consecuencia, la reproducción de las narraciones oralizadas se halla sometida a un continuado proceso de selección natural que desecha los relatos que dejan de ser interpretables por la sociedad que los recibe. Este caer en el olvido de muchos romances viejos ha sido recientemente descrito con magistral precisión por el profesor Di Stefano en los siguientes términos:

El interés se sitúa en un nivel más general y las señas de identidad del texto tienden a desconectarse, o se han desconectado ya de las raíces históricas del asunto. La metáfora narrativa tiende a realzar e incluso a exasperar el nudo existencial y conflictivo, alterando o sustituyendo los signos distanciadores de una sabiduría pretérita con los de una experiencia cultural directa y familiar.

En contraste con la prevalencia del elemento improvisador que caracteriza la expresión de las manifestaciones orales de la poesía repentizada en la que cabría incluir la trova cubana o la payada, la transmisión de los romances tradicionales se debate entre dos fuerzas contrapuestas que permiten combinar la variación o capacidad innovadora de las distintas manifestaciones orales o versiones de un mismo poema con el mantenimiento de un alto porcentaje de discurso poético que continúa apegado al romance en cuestión. Este instinto de conservación, observado en el proceso de su transmisión oralizada, es lo que nos va a permitir identificar a las diversas narraciones poéticas como los romances de *Delgadina*, de *Gerineldo*, de *Las señas del esposo*, etc., emitidos aquí o allá con las consiguientes alteraciones porque, en palabras de Diego Catalán:

Solo 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 (a la retórica si se prefiere) de la poesía tradicional, modificando mediante variantes, el léxico, la sintaxis, la métrica, el lenguaje figurativo, la estructura narrativa y la ideología del poema heredado.

Los romances, de rima asonante, responden en su mayoría al verso de dieciséis sílabas (dos hemistiquios con cesura intermedia) y muestran una

extraordinaria capacidad para la economía narrativa, característica esta última que delimita su amplitud. En su tendencia a la presentación dramática del relato acuden preferentemente al diálogo directo y se sirven de los comienzos *in media res* como muestran los siguientes ejemplos:

—¡Quién durmiera con doña Alba una noche sin temor!

—No digo una sola noche, una noche y también dos.

[...]

(*Albaniña (ó) Venezuela*)

—¿Dónde va usted, caballero, dónde va usted por aquí?

—Voy en busca de mi esposa que hace tiempo no la vi.

[...]

(*La aparición de la enamorada (i) Uruguay*)

—¡Francisquita, Francisquita, la del cuerpo muy sutil!

Ábreme las puertas, mi alma, que yo te las mando abrir.

[...]

(*Bernal Francés (i) Nuevo México*)

—¡Gerineldo, Gerineldo, paje del rey más querido!

dichosa sería la hembra que se acorteje contigo.

[...]

(*Gerineldo (i-o) Puerto Rico*)

—Soldadito, venga acá. ¿De Jutiapa viene usted?

¿No ha visto a mi marido que en la expedición se fue?

[...]

(*Las señas del esposo (é) Nicaragua*)

Todos los textos romancísticos americanos comparten naturalmente sus características básicas con sus congéneres de otras regiones folklóricas pero, a la vez, acogen variantes privativas de esa tradición, derivadas del proceso de su readaptación al gusto de las colectividades establecidas al otro lado del Atlántico que inciden tanto en la estructuración de los relatos como en el lenguaje figurativo de su discurso poético. Bien es cierto que esos matices diferenciadores resultan más evidentes en el nivel léxico o más superficial por la continuada incorporación de términos y expresiones locales, referen-

cias a la fauna y flora autóctonas, alusiones a acontecimientos puntuales, topónimos, etc.

El inventario de los romances documentados hasta el día de hoy en los distintos países americanos adolece de un evidente desequilibrio relacionado, sin duda, con la desigual atención prestada a la recogida de esta categoría de poemas, con nula representación de El Salvador, Paraguay o Ecuador en contraste con la relativa abundancia de textos romancísticos procedentes de Argentina, Chile, Venezuela, México, Cuba o de las comunidades hispanas de los Estados Unidos, sin que hasta el momento tengamos noticia de la sobrevivencia de romances, realmente tradicionalizados, generados en Hispanoamérica. Aunque con repertorios de menor amplitud que los atestiguados en otras áreas del romancero pan-ibérico, la rama hispanoamericana refleja las mismas tendencias en su distribución con un claro predominio de los relatos novelescos entre los que cabría destacar aquellos que aluden a la fidelidad de la mujer como el recogido en el romance denominado *Las señas del esposo* (é); los asuntos de adulterio o de incesto, *Albaniña* (o «La adúltera» en ó), *Bernal Francés* (í), *Delgadina* (á-a), etc. y las narraciones que plantean conflictos amorosos representadas por dos poemas muy extendidos en el conjunto de la tradición, *Gerineldo* (í-o) donde la diferencia de clases incide significativamente en la relación de los amantes y *Conde Niño* (á) (o «Conde Olinos») donde esa relación se ve dramáticamente afectada por la entrada en escena de la reina/madre de la joven enamorada.

Las narraciones poéticas que se refieren, directa o indirectamente, a algún personaje o acontecimiento históricos apenas han hecho acto de presencia en la tradición americana si exceptuamos el poema intitulado *¿Dónde vas Alfonso XII?* (í), de factura reciente y de discurso poético muy simplificado debido a su ritualización como canto lúdico infantil; su origen primario nos remite a una *contrafacta* del vetusto romance de *La aparición de la enamorada* (í), reproducido en forma impresa durante el siglo XVI y cuya dramática historia mantenía su vigencia en la tradición oral moderna cuando sobrevino la trágica muerte de la reina Mercedes. Se trata de un romance, frecuentemente aprendido en la etapa escolar y bastante conocido por muchos exiliados que viajaron a Hispanoamérica a causa de la Guerra Civil, del que ya se ha reunido por encima de la centena de versiones en trece naciones americanas desde donde parece haber comenzado a viajar hacia el Brasil.

Como contrapunto a la popularidad alcanzada por el romance anterior, la tradición hispanoamericana parece querer olvidar un relato claramente referido en su origen a la temprana muerte del príncipe don Juan, único hijo varón

de los Reyes Católicos, atestiguado en el pasado por un solo texto recientemente localizado en un manuscrito del siglo XVI de la Biblioteca Real de Madrid pero extraordinariamente extendido en la etapa moderna de la que ya contamos con centenares de versiones que todavía retienen algunos datos de carácter histórico. Los sucesivos transmisores del viejo romance lo han distanciado de su referente histórico para convertirlo en el paradigma del trágico destino de un joven enamorado quien, en su lecho de muerte, suplica ante sus padres la protección de su joven esposa o amante, ajena en cualquier caso al clan familiar, desdicha que evidentemente ha conmovido a los receptores del poema. A diferencia del éxito alcanzado por este relato poético en el ámbito peninsular y pese a la excepcional trascendencia política de un suceso tan cercano en el tiempo a la fecha del Descubrimiento, el romance todavía intitulado *Muerte del príncipe Juan* apenas ha dejado rastro en unos pocos versos referidos a la situación inicial que aparecen incluidos en cinco textos abreviados, registrados en Cuba y en la República Dominicana, que rematan todos ellos con un motivo ciertamente escurridizo con asonancia *á-o* que podemos encontrar apegado a múltiples narraciones de desenlace trágico.

El niño está malito, malito está en su cama,
 2 cuatro médicos lo asisten de los mejores de España.
 Unos dicen que se muere, otros dicen que no es nada,
 4 los más entendidos dicen que la comunión alcanza.
 —Madre mía, si me muero no me entierren en sagrado,
 6 entierrenme en campo libre donde transite el ganado.
 En mi cabecera pongan cuatro ladrillos dorados
 8 y un letrado que diga: «Aquí ha muerto un desgraciado;
 no ha muerto de calentura ni de dolor de costado,
 10 ha muerto de mal de amores, de un dolor desesperado.

Con mayor vitalidad que los romances de referente español histórico o legendario, que los de referente francés e, incluso, que otros muchos poemas de fuerte implantación en las distintas áreas romancísticas han reaparecido en Hispanoamérica los romances de tema religioso, cristológico o mariano, refuncionalizados a menudo como oraciones e inevitablemente afectados en su capacidad para la variación por la fijeza de su referente. Entre los más difundidos cabría destacar el romance de *La Virgen y el ciego (é)*, también considerablemente extendido en las diversas regiones españolas y ya documentado en trece países americanos. Asimismo han reaparecido en Hispano-

américa los romances que han entrado a formar parte de los repertorios considerados infantiles como el ya mencionado de *¿Dónde vas Alfonso XII?* (*í*), el de *Mambrú* (*á*) que, como el anterior, remite a un referente histórico, *Don Gato* (*á-o*), *La monja por fuerza* (*é-o*), etc. Finalmente, cabe aludir a la presencia en territorio americano de un bastante limitado número de poemas tradicionalizados de importación lógicamente tardía por derivar del llamado romancero «de ciego» o de «pliego de cordel» de máxima popularidad en el siglo XIX.

Como ejemplo significativo de la importancia de la rama hispanoamericana del romancero pan-ibérico cabe referirse a los textos venezolanos de un romance «raro» que se ha dado en llamar *El marido prisionero* o «La mujer guerrera» (*é-a*) asimismo conocido por el sobrenombre de «¿Cómo no cantáis la bella?» en clara alusión a un verso clave del poema referido a la triste situación de la protagonista. Se trata en esta ocasión de un poema que carece de antecedentes impresos aunque hay noticias de la presencia de una versión «vieja» en un cartapacio de la segunda mitad del siglo XVI y se han encontrado referencias y versos sueltos en algunas piezas teatrales del Siglo de Oro. También contamos, tanto en la tradición moderna peninsular como en la hispanoamericana, con textos de una *contrafacta* de tema religioso-mariano (*¿Cómo no cantáis la bella? A lo divino*) generada desde antiguo sobre el molde del discurso poético del romance profano. Frente a la extraordinaria difusión alcanzada por otros temas romancísticos antes mencionados, el romance de *El marido prisionero* sólo se halla representado en otras zonas de la tradición pan-ibérica moderna por un *corpus* muy limitado de manifestaciones orales, en cierto modo marginales al núcleo castellano, procedentes del área sefardí, la más conservadora en lo que concierne al mantenimiento de los viejos repertorios, y, en menor medida, de Cataluña, de Portugal y de la región aragonesa. Este romance cruzó en su día el océano para instalarse en diversos lugares de la actual Venezuela, único país que parece haberlo retenido en su memoria al ofrecernos seis versiones que, en conjunto, contribuyen a la mejor comprensión de la *fábula* o historia del poema. La narración, que presenta ciertos paralelismos con la recogida en *Las señas del marido*, nos remite en forma muy sintetizada a la situación en que se encuentra una mujer (no necesariamente casada en todas las versiones conocidas del romance), entristecida pero decidida a recuperar a su esposo/enamorado previamente apresado y enviado a luchar en una guerra que no le concierne. (Reproducimos a continuación una de las versiones venezolanas de San Cristóbal [Tachira], recitada por Benigno Ontiveros, que

fue recogida en 1947 por Olivares Figueroa y enviada poco después a Menéndez Pidal)

- Señora, la bordadora, que bordas en seda negra,
 2 bórdeme este corazón, pasito, que no me duela.
 Dime, ¿cómo es que no cantas bellísima costurera?
 4 —Cómo quieres que yo cante si mi marido está en guerra,
 se lo llevaron los moros preso para sus tierras.
 6 Tengo de mandarle carta al capitán de la guerra
 que me suelten mi marido y lo manden pa su tierra,
 8 pero, si no valen cartas, yo cogeré la bandera
 para que los moros digan: ¡Vaya una mujer guerrera!

La narración, ciertamente breve, se abre dramáticamente *in media res* y, a través del diálogo directo, nos presenta a un interlocutor que pretende a una dama «bordadora» quien está de luto según se infiere del indicio de la «seda negra» que ella está bordando (vv. 1-2). El texto prosigue con el verso clave del romance, reflejo del abatimiento de la desconsolada esposa (v. 3), la explicitación de la causa del abatimiento (vv. 4-5) y la amenazadora advertencia de la mujer dispuesta a rescatar por la fuerza al marido ausente (vv. 6-9)

Lo que parece haber interesado en esta ocasión a los depositarios y transmisores de la historia contenida en el romance es la idea de que el caballero no se ha exiliado por voluntad propia sino forzado por las circunstancias que pueden variar y, de hecho, difieren en otras actualizaciones orales del mismo poema. Los textos venezolanos conservan la acusación a los «moros» raptos (al rey de Inglaterra en otras subtradiciones) aunque ello no resulte pertinente en el ámbito hispanoamericano porque en los romances tradicionales perdura siempre, como se ha dicho, una proporción del discurso poético adscrito genéticamente al correspondiente tema.

La continuada presencia de los romances tradicionales en la memoria colectiva de las comunidades establecidas en Hispanoamérica supone la culminación de un viaje de largo recorrido espacio-temporal cuyo punto de partida nos remonta al brumoso pasado medieval, a un periodo en el que la canción narrativa o balada pan-europea constituía moneda común en los pueblos del viejo continente; algunas de esas baladas traspasaron las barreras lingüísticas y penetraron en suelo peninsular para amoldarse al diseño de los romances tradicionales e integrarse en los repertorios compartidos con las narraciones poéticas de origen autóctono.

Esos «viejos» romances, esporádica o parcialmente documentados en la vieja Europa en forma manuscrita o impresa, salieron de su letargo dos siglos más tarde, favorecidos por el interés despertado en el Romanticismo por las manifestaciones culturales de arraigo popular. Los repertorios romancísticos de vieja raigambre resurgieron diezmados por el paso del tiempo, pero se vieron a la vez enriquecidos mediante la asimilación tradicional de nuevas narraciones, de nuevas fábulas con capacidad poética suficiente para adecuarse a los cánones estéticos derivados del proceso de su recreación oral, según han mostrado los *corpora* documentados modernamente en las diversas regiones del romancero que se expresan tanto en castellano como en judeo-español, catalán, portugués y gallego.

Pero, en los últimos años, y debido a la profunda incidencia de los cambios socio-económicos en la población distribuida en las áreas rurales de la antigua metrópoli, los romances tradicionales que en su día viajaron a Hispanoamérica, tratan a duras penas de seguir contribuyendo al mantenimiento del patrimonio común pan-ibérico. Por ello, y dada la especial idiosincrasia no precisamente deseable en otros aspectos de los pobladores de habla hispana que ocupan el extenso espacio rural americano, prácticamente inexplorado en lo que se refiere a la recuperación de los romances de la tradición oral moderna, parece innegable que esas comunidades constituyan en este final de siglo el último reducto para el florecimiento de un género cuyas raíces peninsulares muestran evidentes signos de agotamiento.