

Invariantes, paráfrasis y variantes en la literatura oral

BRAULIO DO NASCIMENTO
Brasil. Comisión Nacional de Folklore

Para Diego Catalán

Resumen

Este artículo focaliza las relaciones entre invariantes y variantes, introduciendo la paráfrasis como elemento mediador del proceso de transmisión de la literatura oral. Considera el análisis parafrástico una metodología sugestiva capaz de demostrar la creatividad popular para elaborar paráfrasis a partir de secuencias de romances y cuentos tradicionales.

Abstract

This article focuses on the relationship between invariance and variance, introducing paraphrase as the mediator on the transmission process of oral literature. It considers the paraphrastic analysis as a suggestive methodology capable to demonstrate the popular creativity to elaborate paraphrases beginning from sequences of traditional ballads and folktales.

Aunque no trate específicamente de paráfrasis —ni el término ocurra en la *Retórica*— Aristóteles señala algunos procedimientos para la estructuración del discurso, con lo que anticipa la descripción del proceso parafrástico. Dice él en el libro III, cáp. I: «No es suficiente poseer la materia

[contenido] del discurso; es preciso necesariamente expresarse en la forma conveniente, lo que es de gran importancia para dotar al discurso de una apariencia satisfactoria»¹. Esa *forma conveniente* se refiere a las articulaciones de la estructura superficial para la exposición —podría decirse también: para la objetivación— de una estructura profunda —la fábula.

Comentando la afirmación de Aristóteles, Fuchs observa: «Il vise en effet à caractériser les mécanismes de la production diversifiée des discours en situation. Selon les interlocuteurs en présence et les circonstances, l'émetteur se trouve amené à choisir parmi la diversité des conceptualisations possibles d'une même réalité à décrire, et parmi la diversité des formulations possibles d'une même idée. Il sélectionne donc un 'point de vue' particulier sur la réalité au niveau de la représentation conceptuelle (pisteis) et au niveau de la verbalisation, de la mise en mots (lexis): autant de situations discursives différentes, autant de points de vue différents sur une même réalité». Y prosiguiendo, Fuchs formula una descripción detallada de la performance, en una situación narrativa, perfectamente aplicable al cantor de romances o narrador de cuentos populares: «L'émetteur sélectionnera les termes et les figures dans un registre ou un autre, et modulera diversement sa présentation des faits»². Es exactamente la operación parafrástica que se realiza, de acuerdo con la audiencia.

Un mismo cuento puede ser narrado por un proceso parafrástico en una audiencia de niños, de mujeres o de hombres. El narrador sergipiano Leocádio Matias dos Santos, de 74 años, narrando, en 1990, el cuento de *Poli-femo* (AT³ 1137), con presencia femenina, describiendo el empalamiento del compañero del héroe *Nadie* por el Cíclope, dijo: «Aí com poucas horas o bicho, o bichão, com o bocão véio começou preparar um espeto, bom, danado, quando acabou de preparar, fez um fogo... aí: 'Como é seu nome? Ele disse: 'Sem Sorte'.— E você? – 'Ninguém'. Hum! então 'Sem Sorte' vai logo p'ó... p'ó espeto. Aí pegou 'Sem Sorte' só fez botar na *boca do sindicato*, saiu na cabeça»⁴.

¹ Aristóteles. *Art Rhétorique et Art Poétique*. Paris. Garnier. 1944, Libro III, Capítulo I, pág. 305.

² Catherine Fuchs. *La paraphrase*. Paris. PUF. 1982, pág. 11.

³ AT corresponde a Aarne, Antti y Thompson, Stith. *The types of the folktales*. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica. (1928), 1961.

⁴ Versión recogida por Jackson da Silva Lima, en Aracajú, Sergipe, en 1980 – «O Bicho e 'Ninguém'».

Menéndez Pidal afirmó que «el romance se rehace cada vez que se canta»⁵ —lo que se convirtió en axioma—. Entretanto él mismo reconoce que tal libertad de reproducción es ilusoria, cuando observa que: «El texto de la canción, del romance, no tiene fijeza precisa e inalterable, pero sí tiene estabilidad dentro de ciertos límites. Las variantes, en su infinitud fluyente, llevan una dirección fija, determinada por el sentido general de la ficción propia de cada romance y por tendencias y gustos colectivos, de igual modo que la corriente del río está fijamente determinada por la configuración del lecho y por los obstáculos que el fondo y las orillas ofrecen»⁶. Se admite ahí, explícitamente, la supremacía de la invariante, de la fábula, en relación a la variante. Aunque haya sido privilegiada en los estudios de la poesía tradicional, llegando a afirmar que ella «vive en sus variantes», frecuentemente se manifiesta el deseo de relativizarla. La variante actualiza un organismo preexistente, la fábula, cuya estructura semántica tiene forzosamente que someterse por su naturaleza de epifenómeno. Es la estructura representada por las invariantes que posibilita la vida real, permanente, del texto de la literatura oral. Es ella que impide la desconstrucción del texto, asegurando la cohesión por su fuerza semántica, por la capacidad de congregar, una vez estructurados, los componentes fabulescos. «Cada variante —afirma Diego Catalán— observada en un relato supone la existencia de una invariante a un nivel más profundo»⁷. Es necesario que las variantes y las invariantes sean estudiadas simultáneamente en dos niveles: el del contenido y el de la expresión. La variante, desprendida de su forma generatriz, no tiene significación autónoma. La evidencia de que «un mismo recitador, al repetir inmediatamente su recitación la repite con variantes»⁸ no encubre el hecho de que repite lo mismo a través de paráfrasis o sinónimos.

⁵ Ramón Menéndez Pidal. *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí)*. Madrid. Espasa Calpe. 1953, t. I, pág. 44.

⁶ *Ibid.*, pág. 43.

⁷ Diego Catalán, «El proceso de transmisión oral y el estudio de modelos literarios abiertos» en *Ethnica*, Revista de Antropología, núm. 18, Barcelona, 1982, pág. 60.

⁸ Ramón Menéndez Pidal: «La invención individual primitiva, al ser aceptada y asimilada por una muchedumbre, se renueva incesantemente cada vez que es repetida: recuerdo y refundición se confunden en la trasmisión de esta poesía siempre cambiante, que no se reproduce una vez en igual forma que otra. A este propósito conviene advertir que es frecuente el caso en que un mismo recitador, al repetir inmediatamente su recitación, la repite con variantes». («Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método» [1920], en Ramón Menéndez Pidal, Diego Catalán y Álvaro Galmés: «Cómo vive un romance. Dos ensayos sobre tradicionalidad», *Revista de Filología Española*, Anejo LX. Madrid, 1954, págs. 124-125).

No se puede comprender la vida de un árbol apenas por el estudio de sus hojas, que caen en cada estación o por las flores que florecen y marchitan. Existe algo más fundamental que esas transformaciones periódicas o efímeras: sus raíces zambullidas en la profundidad de la tierra y el tronco permanente, vivo, individualizado en su estructura y apariencia, resistiendo fuertemente a los vientos y a las intemperies. Así es también la literatura oral con sus múltiples especies desparramadas por el mundo. Destaquemos dos árboles seculares el romance y el cuento tradicional: una fábula —el tronco— con las raíces zambullidas en el fondo de los siglos, nutrido por la savia de la memoria y las variantes —las hojas y las flores— en sus mutaciones periódicas representativas de la creatividad popular.

De ese modo, cabe estudiar, primordialmente, no lo diferente introducido en el texto, sino el trabajo creativo, reflejo de los contextos culturales, en el espacio y en el tiempo, realizado por el cantor o narrador, a través de la performance para asegurar la permanencia de una fábula. «Se nos impone examinar la evolución del tema en la historia —afirma Diego Catalán—; pero no meramente comparando ‘atomísticamente’ motivos, sino estructuras narrativas, y no con la intención de determinar esquemas de filiación, sino para comprender cómo esas estructuras son captadas y adoptadas por sociedades distintas y qué cambios han sido necesarios para su pervivencia a través del tiempo y del espacio»⁹.

Kurt Ranke analizando el cuento *Dos Hermanos* (AT 303), *Die Zwei Brüder* (1934), en 1138 versiones, a partir de la encontrada en papiro en Egipto, en el siglo XIII a.C., trabajó sobre una estructura fabulesca que atravesó el tiempo y las diversas culturas, claramente individualizada, posibilitando su tipificación universal¹⁰. Silvio Romero recogió una versión en Sergipe en el siglo XIX, *A princesa roubadeira* (AT 303 + 563)¹¹. El romance de *Gerineldo* cuya versión más antigua Menéndez Pidal sitúa en un pliego suelto de 1537: *Desesperaciones de amor que hizo un penado galán* y una segunda del mismo siglo XVI¹², atravesó el tiempo a través de las más

⁹ Diego Catalán. *Arte poética del romancero oral. Parte 2.ª. Memoria, invención, artificio*. Madrid. Fundación Ramón Menéndez Pidal y Siglo Veintiuno Editores. 1998, pág. 112.

¹⁰ Kurt Ranke. *Die Zwe Brüder*. Helsinki. Academia Scientiarum Fennica. 1934.

¹¹ Silvio Romero. *Contos populares do Brasil*. Estudio preliminar y notas comparativas de Teófilo Braga. Lisboa. Nova Livraria Internacional. 1885, págs. 22-25. Nueva edición: Río de Janeiro. José Olimpio. 1954. Edição anotada por Luís da Câmara Cascudo.

¹² Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *op. cit.*, pág. 10.

diferentes tradiciones, con la misma fábula, indicado en el *Catálogo General del Romancero Pan-Hispánico* (1984) bajo n.º 0023¹³. Lévi-Strauss, estudiando la familia de mitos agrupados bajo los títulos «História de Lince» y «As ladras de dentais» se mostró impresionado por la permanencia de las invariantes semánticas, a pesar de la extensa área de ocurrencia —América del Norte, Brasil y Perú—, al comparar versiones recogidas en los siglos XVI y XVII y modernas de los siglos XIX y XX. «A pesar de esas distancias —dice él— el mito permanece fácilmente identificable y es impresionante constatar cuan poco esas distancias en el tiempo y en el espacio los afectan»¹⁴.

Son innumerables los ejemplos de la permanencia individualizada de la fábula independiente de las variantes, que surgen y desaparecen en su estructura. El énfasis dado predominantemente a las variantes en el estudio del romancero tradicional, viene, hace mucho tiempo, sugiriendo la necesidad de una amplia reevaluación. El abordaje interdisciplinario en el área de la literatura oral ha revelado aspectos sorprendentes que refuerzan, cada vez más, la imperiosidad del estudio global del binomio invariante / variante.

El propio concepto de variante ha sido cuestionado por los estudiosos de la literatura oral. Lauri Honko estudiando los «Tipos de comparación y formas y variación», declara enfáticamente: «Yo entiendo la variación esencialmente como un corolario de mudanzas de significado, porque las personas no producen variantes; ellas producen significados, cambian mensajes y es en eso que están interesadas y no en detalles particulares de forma o cosa semejante»¹⁵. De ahí su propuesta de división de las variantes en dos grupos, que podemos adoptar, con desdoblamiento o adecuaciones pertinentes, en el estudio de la poesía tradicional. Lauri Honko establece: 1. *Gran variación o variación «mayor»*, que «se traduce en las mudanzas permanentes de la tradición que pueden intervenir cuando la interiorización de una tradición por el individuo y/o cuando la adaptación social de formas tradicionales a los diversos contextos físicos y culturales. Esas mudanzas durables consti-

¹³ Diego Catalán *et al.* *Catálogo General del Romancero Pan-hispánico*. Madrid. Seminario Menéndez Pidal. 1982-1984. 3 vols.

¹⁴ Claude Lévi-Strauss. *História de Lince* (1991). Trad. De Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo. Companhia das Letras. 1993, pág. 49.

¹⁵ Lauri Honko, «Types of comparison and forms of variation» en *D'un conte... a l'autre. La variabilité dans la littérature orale*, Paris, CNRS, 1990, pág. 393.

tuyen la base de las variaciones posteriores». 2. *Pequeña variación o variación «menor»*, referente a la variación, por naturaleza funcional y temporal, consecuencia de la adaptación situacional del folklore durante la performance. Esa variante menor «no sobrevive de una presentación para otra. Ella vuelve a cero después de cada una». Paul Bénichou también abordó el asunto, en el estudio «Problemas del estilo oral»: «La palabra variante abarca realidades distintas, desde la variante pequeña, la que limitándose a una palabra o un hemistiquio, puede ser casi mecánica y por lo tanto, por más feliz o decisiva que sea, queda a gran distancia de la creación poética o de lo que así se suele llamar, hasta la variante que modifica varios versos, o introduce episodios enteros, crea transiciones nuevas, cambia un desenlace, y con ello sugiere otro sentido y otra moraleja del romance: en una palabra, la variante que tiende a transformar el poema»¹⁶.

«La invariancia —afirma Šćur— está ligada a la idea de compensación de fuerzas perturbadoras. Como fuerzas perturbadoras se entienden tanto fuerzas externas, como factores actuantes en el interior del sistema. Una particularidad de la teoría de la invariancia es la suposición del carácter arbitrario con que varían las fuerzas perturbadoras. (...) Los principios de la invariancia exprimen la unidad de preservación y de la variación. (...) En la teoría de la invariancia se consideran contemporáneamente las condiciones de equivalencia y las de invariancia»¹⁷. De ese modo podemos admitir, en principio, el carácter ilusorio de la variante y consecuentemente incorporar al concepto de invariante la equivalencia semántica. Nótese que el proceso de elaboración de esa equivalencia semántica es específicamente, la paráfrasis.

«La práctica de la paráfrasis —observa Fuchs— en las técnicas de expresión reposa sobre la idea de que el dominio del lenguaje es tanto mayor cuanto el hablante posee las sutilezas y *nuances* estilísticas que hacen las dife-

¹⁶ Paul Bénichou, «Problemas del estilo oral» en *Actas del Congreso Romancero-Cancionero. UCLA (1984)*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1990, vol. I, pág. 56.

¹⁷ Georgij Šćur. *Le teorie del campo in linguistica*. Milano. Mursia. (1974) 1978. Trad. de Erika Klein. 1.ª ed., pág. 228. «Las invariantes —dice Apresjan— se encuentran en relación de SUBSTITUCIÓN una con la otra y en todas las modificaciones posibles conservan una cierta INVARIANTE». (Ju. D. Apresjan (1966) *Idéias e métodos da lingüística estrutural contemporânea*. 1.ª ed. Trad. de Lucy Seki. São Paulo, Cultrix. 1980, pág. 41). Y observa que Hjelmslev extiende el concepto de invariante para abarcar los planos del contenido y de la expresión denominando «*cenemas*» las invariantes del plano de la expresión y «*pleremas*» las invariantes del plano del contenido».

rencias entre expresiones, además, sinónimas: es necesario saber adaptar la expresión de una misma idea, según las circunstancias, el interlocutor, etc.»¹⁸.

Por lo tanto, la variante debe ser entendida en términos de la fábula y no simplemente de las construcciones léxicas que la expresan. La estructura fabular, a través de sus secuencias, transmite un significado. En torno de ese significado es que debe ser estudiada la variante que venga a modificar el mensaje. Si ella permanece la misma, canónicamente invariante, no cabe hablar de variación por más que se diversifique su expresión del contenido o de su estructura superficial. No se altera la fábula con la conmutación, ya explícita por el análisis léxico, de *castillo* por *casa*, de *oso* por *león*, de *zorro* por «*jabuti*», de *paje* por *criado*, u otras formas de equivalencia sinonímica, porque, en verdad lo que vemos son las paráfrasis que transforman en versiones un determinado tema arquetípico, una determinada fábula¹⁹. Mediante la elaboración parafrástica es que una fábula tiene la capacidad de recorrer, a través de los siglos, las más diversas culturas. Catherine Fuchs resalta que «decidir que el componente semántico [*semantisme*] de X y el de Y son asimilables constituye una operación dependiente de la actividad metalingüística»²⁰. Esa operación parafrástica, trivialmente realizada por el cantor o narrador, durante la performance, es la que constituye la especificidad de la literatura de la transmisión oral, plenamente aceptada por la audiencia. A través de una relación intersubjetiva que se establece entre el narrador y el oyente, éste participa de la operación parafrástica, en sentido inverso, por la decodificación del contenido y la aprensión total del mensaje. El previo conocimiento del texto del romance o cuento da validez a la operación. «Un locutor —dice Apresjan— que conoce el sentido de las palabras de una lengua que él utiliza manifiesta

¹⁸ Catherine Fuchs, *op. cit.*, pág. 92.

¹⁹ *Vid.* Braulio do Nascimento, «Romancero traditionnel: une poétique de la commutation» en *Littérature orale traditionnelle populaire. Actes du Colloque*. Paris, 20-22 nov. 1986. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugaise, 1987, págs. 217-227.

²⁰ *Ibid.* pág. 90. Esa actividad metalingüística, en el plano de la literatura oral, envuelve procesos de naturaleza estilística. Como resalta R. Ohmann, «La noción del estilo implica que se encuentren diferentes maneras de expresar el mismo contenido». ("Generative Grammars and the Concept of Literary Style", *Word*, XX, 3 dec. 1964, págs. 423-39. En Pierre Guiraud e Pierre Kuentz. *La stylistique*. Paris. Klincksieck. 1975, pág. 254). «I soggetti che reproducono un racconto producano un discorso che contiene principalmente macro-proposizioni» dice Van Dijk en *Testo e contesto. Semantica e pragmatica del discorso*. Bologna. Il Mulino. 1980, pág. 240.

este saber por su capacidad de expresar el mismo contenido de diferentes maneras, y un receptor que conoce el sentido de las palabras manifiesta este saber por su capacidad de reconocer la equivalencia semántica entre expresiones de formas diferentes»²¹.

En una situación narrativa, durante la performance del cantor o narrador, la audiencia aprueba las construcciones parafrásticas de una invariante fabular por el simple hecho de no reclamar o intervenir —corrigiendo— la narrativa. Él acepta con naturalidad la elaboración parafrástica, pues tiene la competencia de saber que el locutor está expresando lo mismo a través de sus paráfrasis, un modelo consagrado por la tradición y aceptado por la comunidad. Lo contrario —protestas, correcciones— ocurre cuando son introducidas variantes, que representen cuerpos extraños en la estructura fabulesca.

Menéndez Pidal ya afirmaba: «Cuanto mayor sea la difusión del romance, cuanto más abundante la muchedumbre de las recitaciones contemporáneas, más se limitan y refrenan, más se neutralizan unas con otras las desviaciones que respecto del tipo normal se promueven en cada recitación, y más se afirma, por sobre estas continuas variaciones, la autoridad del texto viejo»²². Ese «texto viejo», cuya vida y significado son mantenidos por la tradición es la propia fábula transformada en modelo en el imaginario popular.

Axel Olrik señala que «mientras las formas lingüísticas mudan continuamente, el contenido de la narrativa es menos variable. El mismo tema de un cuento puede ser seguido a través de muchos países y lenguas, frecuentemente bajo circunstancias donde las transiciones graduales en el contenido presentan prueba de la continuidad de la transmisión oral del mismo material narrativo»²³. Su formulación de la «ley de la corrección» se fundamenta en la vitalidad de la invariante fabular. Y esa permanencia es más acentuada en la poesía tradicional. «La mudanza —dice él— en tradiciones en forma metrificada es frecuentemente insignificante, al paso que es considerablemente mayor en tradiciones en formas prosificadas»²⁴. Esa «ley de la corrección» aunque no formalizada, fue percibida por Menén-

²¹ Ju. D. Apresjan. *Principles and Methods of Contemporary Structural Linguistics*. La Haye. Mouton. 1973, pág. 275. En Fuchs, *op. cit.*, págs. 91-92.

²² Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *op. cit.*, pág. 25.

²³ Axel Olrik (1921). *Principles for oral narrative research*. Bloomington and Indianapolis. Indiana Univ. Press. 1992, pág. 90.

²⁴ *Ibid.*, pág. 89.

dez Pidal: «El que recita o canta un romance pretende siempre seguir un texto aprendido. A menudo, cuando uno que sabe un romance lo oye recitar a otro, corrige algún verso de los que oye, y ora el recitador acepte la corrección, ora la rechace, siempre suponen ambos uno o más textos tradicionales autorizados, a los cuales procuran conformarse»²⁵. Medio siglo después, Paul Zumthor observa, en el mismo diapasón: «La tradición aparece abstractamente como un continuum memorial sustentando las marcas de los textos sucesivos que concretizaron un modelo nuclear, o un número limitado de modelos, funcionando como norma. Ella se confunde con esos propios modelos, lugar ideal donde se establecen las relaciones intertextuales, de tal forma que la producción del texto es concebida más o menos claramente como una reproducción del modelo»²⁶.

* * *

El examen con profundidad de la estructura profunda, de la fábula invariante presente en las diversas versiones de un corpus de romances o de cuentos tradicionales y no apenas en la estructura superficial; el análisis del contenido transmitido a través de las más variadas culturas, por más diversificados que sean los elementos de su expresión, demuestran que la transmisión de la literatura oral se realiza asegurando vida permanente, a través de procesos parafrásticos. No son apenas las variantes que actualizan la fábula, con los substratos culturales, sino también y principalmente la paráfrasis en su elaboración creativa²⁷.

El romance de *La bastarda y el segador* (CGR n.º 0161), en sus múltiples versiones en la tradición peninsular y latinoamericana, ejemplifica en su complejidad el proceso parafrástico de su reproducción. Es la historia de una princesa que, al divisar desde la ventana del castillo a los segadores en plena faena, se enamora de uno de ellos y lo manda invitar para hacerle la

²⁵ Ramón Menéndez Pidal, «Sobre geografía folklórica. Ensayo de un método», *op. cit.*, pág. 125.

²⁶ Paul Zumthor. *Essai de poétique médiévale*. Paris. Seuil. 1972, pág. 75.

²⁷ Vid. Braulio do Nascimento, «Eufemismo e criação poética no romanceiro tradicional» en *El romancero en la tradición oral moderna. 1er Coloquio Internacional*, eds. Diego Catalán, Samuel G. Armistead y Antonio Sánchez Romeralo, Madrid, CSMP-Univ. de Madrid, 1972, págs. 234-275.

«segada». La estructura de la secuencia envuelve metáforas y eufemismos, en sus diversas paráfrasis cantadas en diferentes tradiciones.

En una versión portuguesa²⁸:

- Dizei-me vós, senhora minha, onde é a vossa segada.
- Não é no monte ou no vale, no baldio ou na coutada;
- Segador é nos meus braços que de ti estou namorada.

Una versión de la Extremadura²⁹:

- Esa senara, señora, ¿dónde la tiene sembrada?
- No está en cerro ni está en bajo ni en callejón ni en cañada
- qu'está entre doh columna, que la sostiene mi alma.

La versión catalana de Santa Margarita de Bianya³⁰:

- Deu la guard, la dolça amor, què ès lo que vostre damana?
- Si en voldria segà un camp, i un camp de civada.
- No em diria, dolça amor, i en a on la'n té sembrada?
- No n'es en vinya ni camp, ni tampoc en cap muntanya;
- de dies no hi toca el sol, i a la nit no hi cau rosada;
- n'es un camp de regadiu al mig de dues montanyes.

Una versión de Galicia³¹:

- Oiga usted, buen segador, que siega trigo y cebada,
- si quiere segar la mía que la tengo sembrada.
- Sí señora, si señora, ¿dónde la tiene sembrada?
- No la tengo en altos montes ni tampoco en tierra llana,
- que la tengo entre dos peñas, tapadita c'un paraguas.

²⁸ Teófilo Braga. *Romanceiro geral*. Coimbra. Imprensa da Universidade. 1867, pág. 47.

²⁹ Bonifacio Gil García. *Cancionero popular de Extremadura*. 2.ª ed. Badajoz. Imprenta de la Excm. Diputación. 1961, vol. I, n.º 53, pág. 44.

³⁰ *Obra del cançoner popular de Catalunya*. Materiales. Barcelona. Fundació Concepció Rabell i Cibilis. 1926-29, vol. III, pág. 287.

³¹ Ana Valenciano. *Os romances tradicionais de Galicia. Catálogo exemplificado dos seus temas. Romancero Xeral de Galicia*. I. Madrid – Santiago de Compostela. Fundación Ramón Menendez Pidal / C. I.L.L. Ramón Piñeiro. 1998, pág. 248, versión b.

La versión argentina de Ismael Moya³²:

- Segador que tanto siegas, segadme una cebada.
- Sí se la siego, señorita, ¿en dónde la tiene sembrada?
- En medio de dos lomas y una profunda cañada,
que tiene la barba negra y la caña colorada.

El romance no fue registrado en Brasil, por lo que sabemos. El *Índice do Romanceiro Português-Brasileiro* de Costa Fontes³³ indica versiones portuguesas (*A filha do Imperador de Roma*) apenas en Trás-os-Montes y Madeira. En el área de América de lengua española hay registros apenas en Argentina. El reciente *Romanceiro Ibérico na Bahia* (1996) de Doralice Alcoforado y María del Rosario Suárez Albán³⁴, no registra ninguna ocurrencia en 72 versiones de romances de tradición gallega, recogidas en el Estado en lengua original.

No se puede hablar de variante con relación al diálogo entre la princesa y el segador, sino de construcciones parafrásticas, en que la invariante, fácilmente percibida, conduce a la elaboración de secuencias en las diversas tradiciones.

La comparación de las versiones portuguesa, extremeña, catalana, gallega, argentina indica paráfrasis de una secuencia arquetípica invariante. El análisis de variantes léxicas se muestra insuficiente, pues no podría dar cuenta de la interpretación, de la elaboración creativa de una secuencia de fábula aprendida, reproducida en una operación metalingüística, durante la performance, en determinada situación narrativa. Las secuencias transcritas, paráfrasis de un segmento modelo del «texto viejo», en la expresión de Menéndez Pidal, dicen exactamente lo mismo, no obstante las diferencias, cualitativas y cuantitativas del material lingüístico utilizado en su estructuración³⁵. El deseo de la princesa revelado a través de la misma metáfo-

³² Ismael Moya. *Romancero*. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. 1941, vol. II, pág. 107.

³³ Manuel da Costa Fontes. *O romanceiro português e brasileiro: Índice temático e bibliográfico*. 2 vols. Madison. Seminary of Hispania Studies. 1997.

³⁴ *Romanceiro ibérico da Bahia*. Salvador. Livraria Universitária. 1996.

³⁵ Albert B. Lord: «A careful detailed analysis of the narrative of these three texts [Valtazar Bogišićs collection, núms. 20, 21 and 32] shows that although they all tell essentially the same story, each has its own distinctive elements» en Jonh S. Miletich. *The Bugarštica*. Urbana and Chicago. Univ. of Illinois Press. 1990, pág. vii.

ra, es plenamente entendido y realizado por el segador en las diversas culturas.

La operación parafrástica mantiene toda la carga emotiva y marca del contexto social en que se reproduce. Diego Catalán resalta esa conciencia social, afirmando: «Para los naturales transmisores de romances, las “historias” del romancero reflejan la realidad exterior, cotidiana o extraordinaria, y al relatarlas establecen juicios de valor sobre el comportamiento de hombres y mujeres paradigmáticas y sobre la sociedad en que esos individuos se ven forzados a moverse»³⁶.

El romance de Gerineldo (*CGR* 0023) presenta el inicio parafraseado en las múltiples versiones. La versión española del Puente Almuhey (León), recogida en 1977, en la encuesta colectiva organizada por el Seminario Menéndez Pidal³⁷:

- Gerineldo, Gerineldo, paje del rey muy querido,
 ¡ay quién pudiera, esta noche, tres horas dormir contigo!
- Como soy criado vuestro os queréis burlar conmigo.
- No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

o en la versión de Galicia presentada por Ana Valenciano³⁸:

- Bien lo vira la infanta donde estaba en su castillo.
- ¿A dónde vas, Gerinaldo, qu'asé te pinta el vestido?
 Dios te me diera una noche para dormires conmigo.
- Calle la boca, señora, sei que se burla conmigo.
- No te lo digo de risa, que de veras te lo digo.

La versión cubana de La Habana, recogida en 1912 por Carolina Poncet³⁹:

³⁶ Diego Catalán, «El campo del romancero. Presente y futuro» en *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del Siglo XX*. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (Sevilla-Puerto de Santa María-Cádiz, 23-26 de junio de 1987), Cádiz, Fundación Machado y Universidad de Cádiz, 1989, pág. 46.

³⁷ *Voces nuevas del Romancero castellano-leonés*. Ed. Suzanne H. Petersen. *Encuesta Norte - 1977 del Seminario Menéndez Pidal*. Preparada por J. Antonio Cid, Flor Salazar, Ana Valenciano. *AIER*. Madrid. Gredos - Seminario Menéndez Pidal. 1982, vol. 2, n.º 11, pág. 15.

³⁸ Ana Valenciano, *op. cit.*, pág. 214.

³⁹ Vid. Beatriz Mariscal. *Romancero General de Cuba*. México. El Colegio de México. 1996, pág. 129.

- ¡Quién tuviera la fortuna para ganar lo perdido,
como tuvo Gerineldo, mañanita de un domingo!
Estando labrando sedas, para el buen rey un vestido,
pasó por allí la infanta, de amores lo ha requerido.
- ¡Quién me diera, Gerineldo, estar dos horas contigo!
- Como soy vuestro criado, como soy vuestro servido,
como soy vuestro criado, señora, burlais conmigo.
- No te lo digo de burlas, que de veras te lo digo.

La versión mexicana publicada por Mercedes Díaz Roig⁴⁰:

- Gerineldo, Gerineldo, mi compañero pulido,
quién pudiera tener dos horas a mi albedrío.
- Como soy vuestro criado, señora, burlais conmigo.
- No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

La versión colombiana recogida por Víctor Sánchez Montenegro⁴¹:

- Gerineldo, Gerineldo, mi pajecito querido,
¡quién te pudiera dormir solo una noche contigo!
- ¿Os burláis de mí, señora?, ¡qué crueldad usáis conmigo!
- No me burlo, Gerineldo, que de veras te lo digo.

Del mismo modo que Apresjan⁴² afirma que «La lengua es un sistema de invariantes», podemos decir que un corpus de versiones de determinado romance o cuento tradicional constituye también un sistema de invariantes. Si aplicamos el modelo de síntesis semántica de Apresjan a las narrativas populares tendremos el detalle de la operación parafrástica, preservadora de la invariante fabular. Dice él: «En ese modelo, la síntesis semántica es definida como un proceso de construcción de oraciones en lengua natural para expresar el significado de una cierta oración en una

⁴⁰ Mercedes Díaz Roig y Aurelio González. *Romancero tradicional de México*. México. UNAM. 1986, pág. 40.

⁴¹ Vid. *Gerineldo el paje y la infanta*. Romancero Tradicional de las lenguas hispánicas. VIII. Ed. dirigida por Diego Catalán *et al.*. T. 3. Madrid. Gredos - Seminario Menéndez Pidal. 1976, versión II. 267, págs. 313-314.

⁴² Ju. D. Apresjan, *op. cit.*, pág. 41.

lengua especial llamada *básico*. Esto es hecho de la siguiente manera: «Inicialmente la oración del básico es transformada por medio de reglas especiales de paráfrasis, en tantas oraciones sinónimas del básico cuanto sea posible. Ahora por lo tanto el significado original es expresado de varios modos diferentes»⁴³.

Versiones brasileñas y portuguesas del romance *Juliana e Dom Jorge* (*Veneno de Moriana*, CGR n.º 0172) ejemplifican el proceso:

— Dom Jorge eu soube noticias, que com outra vais casar.
— É verdade, ó Juliana, vim aqui pra te convidar.
(Brasil)⁴⁴

— Cá me vieram dizer que vós estáveis para vos casar.
— Quem vo-lo disse, senhora, falou-vos muito a verdade.
(Portugal)⁴⁵

— Ontem eu soube, D. Jorge, que com outra vai casar.
Quem lhe disse não mentiu, que eu já vim lhe convidar.
(Brasil)⁴⁶

Es evidente que se trata de secuencias sinónimas invariantes. El segundo verso del primer ejemplo contiene la célula semántica básica de confirmación: «es verdad».

Cabe repetir la afirmación de Diego Catalán: «La insuficiencia de los análisis, de las descripciones limitadas a la proyección sintagmática de la red de relaciones paradigmáticas que las narraciones romancísticas manifiestan me parece hecho evidente»⁴⁷. El análisis de la invariancia de la estructura profunda (contenido) y de la variancia de la estructura superficial (expre-

⁴³ *Ibid.* pág. 228.

⁴⁴ Rossini Tavares de Lima. *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo. Irmãos Vitale. 1971, n.º 8.

⁴⁵ Jose Leite de Vasconcellos. *Romanceiro Português*. Coimbra. Universidade. 1958-1960, 2 vols., n.º 546.

⁴⁶ Guilherme Santos Neves. *Romanceiro capixaba*. Apresentação de Braulio do Nascimento. Río de Janeiro. FUNARTE/Fundação Ceciliano Abel de Almeida. 1983, pág. 54.

⁴⁷ Diego Catalán, «Análisis semiótico de estructuras abiertas: El modelo 'Romance-ro'» en *El Romancero hoy: Poética*, Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal, 1979, págs. 248-249.

sión) en la literatura de transmisión oral debe ser realizada bajo el punto de vista de una operación parafrástica⁴⁸.

Los aportes de la lingüística textual ya estarían apuntando nuevos caminos para el estudio de la literatura oral, una vez que los análisis a partir de ítems léxicos se mostraban inadecuados para la operación con secuencias narrativas o macro-secuencias, sobretudo en los cuentos populares.

El modelo teórico propuesto por el *Catálogo General del Romancero Pan-hispánico* para el análisis y descripción de estructuras abiertas —el romance y el cuento tradicionales— abre largos caminos para el estudio de la literatura oral. «El *CGR* se apoya en una teoría que reconoce en las creaciones artesanales como propiedad básica la apertura. En la literatura artesanal, un modelo puede producir un sinnúmero de poemas-objeto más o menos diferenciados según tipo temporal y especialmente delimitados (esto es, históricamente condicionados), dependientes de la interpretación de los modelos por la serie de transmisores-recreadores (artesanos) que en el curso del tiempo, en espacios sociológicos variables, los han ido utilizando»⁴⁹.

La paráfrasis ofrece un campo grandemente sugestivo para el estudio y análisis de los procesos de transmisión de la literatura oral, en lo referente a invariantes y variantes.

⁴⁸ Vid. Braulio do Nascimento, «Literatura oral: limites da variação» en *Anais do IX Encontro Nacional da ANPOLL*, Caxambu, MG, 12-16 junho de 1994, João Pessoa, vol. I, 1995, págs. 452-460.

⁴⁹ *Op. cit.* n.º 13, vol. IA, págs. 21-22.