

## LA EDICIÓN DEL TEXTO ORAL

### 1. ORALIDAD Y ESCRITURA

El arte verbal, lo que con evidente influencia de la escritura suele también llamarse *literatura* oral, hace muchísimos años que se viene escribiendo. Es también evidente que esa traslación (traducción) de un lenguaje (el oral) a otro (la escritura) nunca se practicó de una manera sistemática, ni se llevó a cabo con todos los textos. Arte verbal ya había y se comunicaba antes de que el primer texto oral se pusiera por escrito; antes, por supuesto, de que se inventara la escritura. La historia posterior de ambas artes y ambas lenguas —oralidad y escritura— ha sido una larga historia paralela de interrelación e interdependencia. Pero esto, aunque se sepa y se dé por sabido, no siempre es tenido en cuenta.

Nacidos y educados en una cultura modelada por la escritura y la tipografía, nos es difícil *pensar* el «texto» oral desde la oralidad, tendemos inevitablemente a pensarlo —cabría decir a *verlo*— desde la perspectiva de la escritura, que es, históricamente, la nuestra. Cuando ponemos la atención en la «literatura» medieval o renacentista, y nos preguntamos por los «textos» orales —el positivismo filológico solía preguntarse por los «textos» orales *originales*(!)— corremos el peligro de pensar el «texto» oral, simplemente como un texto que *no se ha escrito*. Ya hablar de «texto» o de «literatura» orales parece indicio de esta dificultad de arrancarnos del mundo de la *letra* (poblado de grafismos que se ven) para sentir el «texto» oral, cuya forma de percepción sensorial es la propia del oído. (Error semejante al que nos lleva a hablar de las culturas anteriores a la escritura como de culturas *i-letradas* o *pre-letradas*, definiéndolas por algo de cuya existencia no tuvieron conocimiento ni sospecha. Tiene razón Walter Ong cuando dice que eso es como explicar el caballo a partir del automóvil [*Orality*, 12-13].)

Se necesitó la autoridad de Menéndez Pidal, contradiciendo la historia gráfica conocida del romance —desde los pliegos más antiguos, hasta los grandes poetas de los siglos áureos, y, después, los del XX—, «maravilloso siglo romancesco»[...] que «completa y perfecciona el destino de esa forma poética» (Salinas, 500), para volver a los orígenes y devolverle al discurso verbal del romance su verdadera *forma* «oral» —la

tirada larga de 16 sílabas— que hoy aceptamos y seguimos <sup>1</sup>. (En los años finales de su larga escritura, Juan Ramón Jiménez, el iniciador de ese «maravilloso» romancero del siglo XX —con su «romance puramente lírico, inasible, musical, inefable», como lo describió Rafael Alberti— hizo lo mismo con su copioso romancero, que él había publicado primero en octosílabos; y lo hizo por razones que le nacieron desde dentro de su propia poesía, cuando llegó a la conclusión de que «la música y la poesía no son artes visuales, como algunos parecen creer», y transcribió sus versos atendiendo sólo a la rima.)

¿Deberíamos seguir este doble ejemplo y replantear la cuestión de cómo transcribir los textos poéticos medievales y renacentistas que, aunque nos hayan llegado corporizados por la escritura, pensemos razonablemente que proceden de una realidad oral preexistente? La interacción oralidad-escritura es un fenómeno que está recibiendo creciente atención. Referido a los siglos XII al XVI es un fenómeno complejo y curioso: no tenemos acceso a otros «textos orales» que a aquellos que, por unas u otras razones, y con mayor o menor fidelidad o reinterpretación, alguien *escribió* en un pergamino o un papel; pero la escritura, que, en esas hipotéticas instancias, podría haber sido la fedataria de la oralidad, raramente revela su función —las colecciones paremiológicas son, en esto, una excepción—; con ello, la escritura sólo da fe de su propia existencia, afirma su presencia corporal y realísima, mientras silencia la otra, que ella suplanta y devora, negándola. Se comprende que, desde una perspectiva *documental*, el texto escrito se presente como la única realidad segura, mientras queda la oral sólo en sospecha, y contemplada —por exigencias de rigor— con cierto cauto y juicioso escepticismo. Esta es la razón de la indigencia en que la oralidad ha vivido, de sólo, en los estudios medievales con respecto a esa hermana menor, voraz fraticida, que es la escritura, olvidados de la presencia poderosa y realísima de la voz durante tantos siglos; presencia y poder que, hay que insistir, no acaba cuando comienza a imponerse la escritura; lo que empieza entonces es una vida de interdependencia e interrelación, de la que ambas, la escritura y la voz, resultarán afectadas. En las últimas décadas, por uno de esos movimientos pendulares que periódicamente experimentan los gustos e intereses humanos, ha ido surgiendo un nuevo, creciente interés por el fenómeno de la oralidad, en zonas diversas de la ciencia y las humanidades: la lingüística, la antropología, la sociología, el folklore, la historia del pensamiento, de las religiones, del derecho, la historia y la crítica literarias. Por otro lado, recientes investigaciones sobre la psicodinámica de la *noesis* (la «intuición inteligible») oral y los

<sup>1</sup> Nebrija y, modernamente, J. Grimm, Federico Díez, Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo habían precedido a Menéndez Pidal en defender la teoría del verso largo como el propio del romance.

procesos culturales derivados, han puesto de relieve la relación antitética entre escritura y oralidad, dos modalidades que afectan a zonas profundas del comportamiento mental (Ong, «Text», 157). Al interés general por el fenómeno de la oralidad histórica y presente —en aquellas sociedades que aún viven en un régimen de *oralidad* predominante— ha venido a sumarse este interés por la dicotomía oralidad-escritura, de especial interés y promesa en nuestros estudios.

La cuestión de cómo transcribir un «texto» originalmente oral no es pues trivial ni puramente tipográfica. Es una manera de enfrentarse seriamente al texto y a la realidad poética oral en que ese texto se inserta. Lo primero será, pues, comenzar por entender esa realidad oral, si queremos, en la medida en que sea posible, representarla, o representarla mejor. Aludamos muy brevemente a algunos de sus caracteres esenciales, especialmente aquéllos que la singularizan frente a la realidad de la escritura.

## 2. CARÁCTERES DEL «TEXTO» ORAL

### a) *Contextualidad (Hic et nunc)*

El texto escrito está hecho de palabras que se nos ofrecen como cosas *puestas* en él, sobre su superficie, exentas y autónomas. Por eso, las palabras —esas cosas— se pueden trasladar de un texto a otro, copiarlas —y a esta operación se entregaron con ahínco los *scriptores* medievales—, lo que nos lleva, siempre que nos enfrentamos con la realidad histórica medieval, a preguntarnos por los textos «originales»<sup>2</sup>. En lengua inglesa se dice que el texto escrito es *context-free*, porque en él las palabras —aunque nos refieren a sonidos o fonemas, y carezcan de sentido si esa relación no puede establecerse, vocal o mentalmente— se

<sup>2</sup> Sabemos que esa operación en los *scriptoria* medievales se realizaba, extensamente, con ayuda de la voz, mediante la práctica de la *pronunciatio*, como, por otra parte, muestran los textos (distorsiones textuales, cambios en la narración, alteraciones en los signos gráficos, que sugieren el dictado) (véase CHAYTOR, *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*). Por estas y otra diversidad de razones, Walter Ong considera que las culturas «manuscritas» continuaron siendo, en gran medida, culturas de *oralidad* («oral-aural»): los manuscritos no eran fácilmente legibles; sus contenidos tampoco eran fácilmente relocalizables; los lectores tendían a confiar a la memoria los contenidos que más importaban, operación facilitada por la lentitud de la lectura, que solía hacerse vocalmente, en alta o baja voz, aunque la lectura se hiciera en soledad, y por el hecho de que la disposición morfológica y sintáctica del texto continuó por mucho tiempo siendo la propia de la oralidad, con su organización mnemónica propicia a la recordación y la actualización de lo aprendido. Todavía en los comienzos de la imprenta, se prolonga esta situación, como muestra la extraña disposición tipográfica de las portadas que, todavía en el siglo XVI, revelan mayor atención al sonido, que a lo visual de las palabras, a diferencia de lo que ocurrirá después, una vez que la imprenta va creando un nuevo tipo de lector, para quien la lectura es, sobre todo, un acto visual (ONG, *Orality and Literacy*, 19-21).

encuentran aisladas del amplio contexto en el que, a diferencia suya, la palabra oral se produce y se comunica. La palabra hablada incide siempre en una situación que no es simplemente verbal, sino un presente existencial, del que la palabra es *parte* y que ella, en alguna medida, modifica. Por eso, las palabras habladas sólo dicen lo que dicen cuando *son dichas*, «cuando funcionan en la acción humana que es decir»; y, por eso, su significado real depende de quién lo dice, y a quién se dice, y cuándo se dice y cómo se dice. «Lo cual» —recuerda Ortega— «equivale a advertir que el significado auténtico de una palabra depende, como todo lo humano, de las circunstancias» (Ortega y Gasset, 55).

Como en la común operación de hablar, la palabra poética oral sólo adquiere su significado real y completo en la escena vital en que esa palabra se recita o se canta. Este es el hecho decisivo y determinante, del que parte todo aquello que, estructural y verbalmente, define a la poesía oral a todos los niveles de la comunicación; es decir, desde la perspectiva de todos los factores constitutivos del proceso lingüístico (hablante, mensaje, oyente, contexto, contacto, código) y de las correspondientes funciones básicas de la comunicación verbal (emotiva, poética, conativa, referencial, fática, metalingüística), para decirlo en términos de Roman Jakobson (*Essais*, 213-20; *Lingüística y poética*, 32-40; *Ensayos*, 352-60). La naturaleza y el funcionamiento de la poesía oral están condicionados por el hecho de consistir en palabras enunciadas por la voz de un cantor o recitador, en un tiempo específico y en un lugar determinado, para ser oídas y entendidas —aunque el cuerpo físico de la voz pueda llegar a ser más importante que el sentido que la voz pretende transmitir— por unos oyentes a quienes el emisor nunca puede dejar de tener *presentes*. El texto oral es siempre un texto *contextualizado*. 1) De este hecho procede el carácter necesariamente «fragmentario» del texto oral, fragmentario porque no llena nunca su espacio semántico, porque no es un texto semánticamente saturado (Zumthor, *Introduction*, 56); 2) su naturaleza social, comunitaria, *res omnium*, para ser usado por el grupo social y guardado por él en la memoria y transmitirlo por herencia; 3) de donde viene, a su vez, su *actualidad*; la tradición no puede envejecer; no puede haber conflicto entre presente y pasado, porque la tradición va silenciosamente dejando en el olvido lo que ya no sirve y por eso no se dice ni se practica, quedando ella siempre joven, y en la creencia de que es antigua. De aquí la sinrazón de preguntarse por los textos orales «originales». Es este el sentido más profundo de la *variación* y de la *apertura* del texto oral: «Por medio de la versión particular, el grupo social comunica consigo mismo» (Zumthor, *Essai*, 79-80). La escritura, en cambio fija; las antiguas creencias aparecen *conservadas* en textos, lo que si, por una parte, hace posible el estudio histórico del pasado, por otra, engendra el escepticismo, no sólo en cuanto a las creencias antiguas descalificadas por el presente, sino por las del presente mismo, y por la seguridad del

conocimiento humano, en general; 4) el tejido verbal de la poesía oral: su sintaxis suelta, su sentido vocal de recurrencia (asonancias, aliteraciones, estribillos, refranes, paralelismos, repeticiones...) en los que el cantor se apoya para levantar el discurso, unidad por unidad, y para retener la atención del público, junto a todos los demás recursos de la función fática (presentativos —«oiréis lo que decía» o «que non vidiestes atal»—, vocativos, redundancias, digresiones, preguntas retóricas...); todas una tupida red de correspondencias, que van erigiendo una especie de «arquitectura propia por encima del relato», como dijo Leo Spitzer del romancero; un crear en libertad dentro de un orden organizado como un ritual (por eso el verdadero perfil de la poesía oral se destaca mejor en el fluir del discurso que *en el texto*).

### b) *Unicidad*

La relación texto-autor es distinta en la oralidad que en la escritura. El texto escrito, una vez creado, existe sin el apoyo físico de su autor (aunque todo texto —lo que han solido olvidar algunas corrientes de la crítica de nuestro siglo— sea parte de un discurso); no es éste el caso del texto oral que, en cuanto lenguaje, sólo existe cuando se está produciendo —cuando no se está diciendo, todo lo que existe es su *potencialidad*, la de que alguien lo diga. Ahora bien, una vez dicho, el texto oral se independiza de su autor, que no puede volver sobre él para rehacerlo o destruirlo— «palabra y piedra suelta, no tiene vuelta<sup>3</sup>.» Una vez que las palabras han sido emitidas, el texto oral queda fuera del tiempo y de lo contingente, es indestructible. Este es el sentido radical de la unicidad del texto oral; no hay en lo oral un texto fijo al que referirse; cada vez que se dice o se canta se produce un texto que, por definición, es irrepetible: nadie puede oírlo dos veces ni cantarlo más de una vez, como nadie puede bañarse dos veces en la misma agua del río. Es ésa la verdadera realidad de la realidad oral; por eso la fijación por escrito de un texto oral es siempre una forma de falseamiento de esa realidad («trascrittore, traditore»).

### c) *Intertextualidad: El texto oral y la tradición*

Por otra parte, el texto oral vive —ya lo hemos apuntado— una existencia extra-personal, como *potencialidad*, preexistiendo y sobrevivi-

<sup>3</sup> Refrán ya en el *Libro de refranes* de PEDRO DE VALLÉS (1549), en los *Refranes o proverbios* de HERNÁN NÚÑEZ (1555), y en el *Vocabulario de refranes* del MAESTRO CORREAS (del primer cuarto de siglo XVII, inédito a la muerte de su autor). Recogido todavía de la oralidad por Francisco Rodríguez Marín.

viendo al acto vocal del recitante o cantor que lo realiza. Esta situación la expresa Paul Zumthor diciendo que el texto vocalizado «se refiere a esas potencialidades como el habla a la lengua» (*Essai*, 79)<sup>4</sup>; con terminología chomskiana, podríamos también decir que esas potencialidades son la *competencia*, base para la enunciación lingüístico-poética en la *performance*. «Las variaciones o innovaciones individuales que surjan responden a las exigencias de la comunidad y no hacen, en suma, más que anticiparse a la evolución regular del sistema. Por medio de la versión particular que se le propone» —repite las palabras de Paul Zumthor— «el grupo social comunica consigo mismo» (*Essai*, 79-80). Esta es la forma de existencia de la tradición oral y la forma de relacionarse el texto individual con ella. Cada vez que la potencialidad se hace acto, la tradición se actualiza.

### 3. ¿EDICIÓN DEL «TEXTO» ORAL?

Si la fijación por escrito del texto oral es un falseamiento de su realidad, ¿qué hacer? Nuestro respeto a la oralidad no puede llegar hasta el punto de recomendar la inhibición, que no se escriba: no vengo a predicar la *inedición del texto oral* —al fin y al cabo nuestro mundo sigue siendo un mundo de escritura y libros, aunque parece que estamos viviendo ya en el otoño de ese hermoso mundo—, solamente, a poner a discusión si es deseable y justificable que al editar textos que hayan vivido en la oralidad —o así lo creamos— se trate de reflejar en la edición esa manera de existir que alguna vez ellos tuvieron, cuando era la oralidad su habitación natural; y ello aunque para hacerlo tengamos que alejarnos de las formas visuales, hipotéticamente falsas vestiduras, máscaras con que siempre los hemos conocido (lo cual no tiene que plantearse en términos absolutos, cabría la coexistencia de ambas maneras de editar esos textos: la convencional, que en su tiempo fue innovativa, y la innovativa, que intentaría volver a la realidad primaria).

La cuestión afecta a toda la poesía lírica conocida de tradición oral, desde las jarchas, al villancico, la seguidilla, y —¿por qué no?— a la copla, la siguiiya, y la soleá, etc.; afecta, por supuesto, al romancero; también al refranero (¿por qué escribir los refranes seguidos, sin cortar sus versillos partidos por la rima?); y al relato popular, que suele tener un ritmo que *no es el de la prosa* («la prosa —recuerda Octavio Paz— es un género tardío, hijo de la desconfianza del pensamiento ante las tenden-

<sup>4</sup> Ya en 1929, ROMAN JAKOBSON, en un estudio escrito con PETR BOGATRYREV («Die Folklore», 900-93) señaló que la distinción *langue/parole* puede aplicarse al folklore, lo que proporcionaba un marco teórico para el estudio estructural del folklore como código, como E. OJO A REWA Y ALAN DUNDES señalan en su ensayo «Proverbs and the Ethnography of Speaking Folklore» (70-85).

cias naturales del idioma» [68]); la prosa pertenece al mundo de la escritura, no al de la oralidad.

Pero como el arte verbal no está hecho sólo de palabras, el problema es más complejo de lo que resulta cuando se piensa sólo en el discurso verbal y en su transcripción. El texto oral, según lo hemos venido entendiendo en estas páginas, es un complejo fenómeno audio-oral-visual. La terminología inglesa ha impuesto el nombre de *performance* para referirse a este hecho complejo (término traducible al español por *realización, actuación o ejecución*). Podríamos llamarlo también *hecho oral*, por analogía con el término *hecho teatral* de la realidad dramática, término muy expresivo de tal complejidad. El uso de la palabra «texto» para referirse a esa realidad resulta en todo caso, conforme con el concepto de texto propuesto por la glosemática como *todo conjunto articulado de signos*, hoy comúnmente aceptado dentro de la terminología semiótica. Está también de acuerdo con el interés de los modernos estudios de oralidad centrados en la *performance*, observadores de la realidad oral como un proceso dinámico que implica habla, movimiento, contexto e interacción, y no como un producto. Esa compleja realidad es la que los editores aspiran a representar por medio de la tipografía. La edición del texto oral supone, pues, un esfuerzo de traducción intersemiótica<sup>5</sup>, de un sistema de signos, propios de la oralidad, a otro, el de la escritura. (Diversas corrientes desde el campo de la lingüística, la crítica literaria, la estética y la antropología cultural han contribuido a esta nueva concepción del texto oral. Especialmente influyentes han sido el formalismo ruso y el Círculo de Praga con su énfasis en el estudio sincrónico, su atención a la perspectiva funcional de la lengua y a la contextualidad, y el enfoque semiótico y estructural de sus estudios; el ya mencionado Círculo de Copenhague presidido por Louis Hjelmslev con su obra en torno a una teoría general de la gramática, el «New Criticism», la gramática generativa de Chomsky, la escuela francesa estructuralista de crítica literaria y semiología, y los más recientes ensayos dirigidos a desarrollar una gramática del texto y gramáticas de diferentes clases de textos.)

La traducción intersemiótica del texto oral a la escritura es, como puede suponerse, sumamente compleja y difícil. Rigurosamente hablando, el resultado no pasará nunca de ser una aproximación a la realidad trasladada —y la aceptación de un paralelo alejamiento de ella—, pero esto, no lo olvidemos, ocurre con toda traducción, también la interlingüística, de la que se dijo la frase antes parodiada «traduttori, traditori.» El énfasis puesto en el texto como un hecho dinámico —la *performance* como centro del texto— ha estimulado la imaginación en el empleo de

<sup>5</sup> Emplea este término ELIZABETH C. FINE en su libro, *The Folklore Text, from Performance to Print*.

formas de reproducción y presentación de los rasgos paralingüísticos y no verbales del hecho oral por medio de la tipografía. En dos trabajos publicados en 1971 y 1972, por ejemplo, Dennis Tedlock recurre al uso de dos clases distintas de pausas (siguiendo el ejemplo de la poesía en verso libre); se sirve de la tipografía para representar modos de hablar (letra pequeña, mediana y mayúsculas para distinguir el volumen de la voz) y para distinguir líneas cantadas o recitadas con entonación; incluye comentarios, descripciones de cualidades especiales de la voz y de elementos metanarrativos o no verbales, como gestos, risas o suspiros. Durante la década de los años setenta —en 1980 dejó de publicarse— la revista norteamericana *Alcheringa: Ethnopoetics* sirvió de foro para la experimentación y discusión de los problemas y posibilidades de traducción de la poesía oral de varias lenguas y culturas. Uno de sus promotores, el folklorista Jerome Rothenberg, va a defender el concepto de «traducción total», insistiendo en que todo es traducible (o lo era en la realidad oral que él estaba estudiando, una colección de poemas navajos): palabras, sonidos, voz, melodía, gesto, circunstancia, etc., hasta reconstruir la experiencia total, una unidad que queda destruida si se estudia cada elemento por separado y aislado de los demás, y que sólo puede comunicarse mediante una traducción total. Por este camino, algunos estudiosos de la oralidad han dirigido su atención a textos ya impresos, retraduciéndolos, en un intento de descubrir y ofrecer en el texto impreso elementos del hecho oral original no tenidos en cuenta en la primera impresión. Así, Dell Hymes analiza las repeticiones y las estructuras sintácticas distinguibles en ciertos textos narrativos para reproducir mediante la separación en versos y estrofas lo que, interpreta, debió de ser el ritmo de la narración en la *performance* original («Folklore», 345-69). En un trabajo posterior Hymes va a desarrollar más por extenso estas ideas prestando especial atención al sentido y efecto de las pausas en el texto como modos de conseguir variaciones en el ritmo («Discovering», 431-58). Sus nuevas traducciones ofrecen textos marcadamente distintos de los originalmente publicados; así, en el primero de los artículos citados, el texto, originalmente presentado en cuatro párrafos de prosa de 103 líneas, se ofrece ahora en 298 tiradas a modo de versos, organizados en un cierto número de estrofas. Otras técnicas usadas por otros autores incluyen un amplio uso de notaciones kinésicas y de la fotografía para registrar rasgos de la presentación.

Estos procedimientos aquí brevemente aludidos, y otros a que no puedo referirme ahora, pueden emplearse en la traducción de textos recogidos directamente de la tradición oral moderna. En el caso de textos antiguos o modernos sólo conocidos por la escritura nos hallamos, obviamente, ante una situación difícil y distinta. El ejemplo de lo hecho modernamente con textos folklóricos previamente impresos con información limitada y luego retraducidos tratando de presentar el hecho original

a través de la retraducción, pudiera mostrarnos, tal vez, el camino a seguir. Seguirlo supondría pasar por los siguientes pasos: 1) la detección de rasgos de oralidad en la escritura; 2) la interpretación de los datos; 3) un doble proceso de traducción, de lo escrito a lo oral y, luego, de lo oral a lo escrito, haciendo que esta nueva escritura resulte más sensible a los elementos orales detectados e interpretados. Supondría también la aceptación de riesgos. Quede la discusión de si es justificable asumirlos para otra, espero próxima ocasión.

Antonio SÁNCHEZ ROMERALO

#### OBRAS CITADAS

- AREWA, E. OJO, Y ALAN DUNDES, «Proverbs and the Ethnography of Speaking Folklore», *American Anthropologist*, 66,2 (1964), 70-85.
- CHAYTOR, H.J., *From Script to Print: An Introduction to Medieval Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945.
- FINE, ELIZABETH C., *The Folklore Text, from Performance to Print*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- HYMES, DELL, «Folklore, Nature and the Sun's Myth», *Journal of American Folklore*, 88 (1975), 345-69.
- , «Discovering Oral Performance and Measured Verse in American Indian Narrative», *New Literary History*, 8 (1977), 431-58.
- JAKOBSON, ROMAN, *Essais de linguistique générale: Les fondations du langage*. París: Les Éditions de Minuit, 1963.
- , *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981.
- , *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.
- , y PETR BOGATRYREV, «Die Folklore als besondere Form des Schaffens», *Donum Natalicium Schrijnen: Verzameling van opstellen door oud-leerlinguen en bevriende vakgenooten opgedragen aan Mgr. Prof. Dr. Jos. Schrijnen*. Nijmegen-Utrecht: Dekker, 1929, 900-93.
- ONG, WALTER J., *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London-New York: Methuen, 1982.
- , «Text as Interpretation: Mark and After», *Oral Tradition in Literature*. Ed. John Miles Foley. Columbia: University of Missouri Press, 1986, 147-59.
- ORTEGA Y GASSETT, JOSÉ, «Del Imperio romano», *Obras Completas*. 5.ª ed. Vol. VI. Madrid: Revista de Occidente, 1961.
- PAZ, OCTAVIO, *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1967.
- ROTHENBERG, JEROME, «Total Translation: An Experiment in the Presentation of American Indian Poetry», *Stony Brook*, 3-4 (1969). Repr.: George Quasha. «New Aspects of Translation», *The World of Translation* (Actas del Congreso sobre traducción literaria celebrado en New York, mayo 1970, con el patrocinio del P.E.N. American Center). 203-22.
- SALINAS, PEDRO, «El romanticismo y el siglo xx», *Estudios hispánicos: Homenaje a Archer M. Huntington*. México: Imprenta Nuevo Mundo, 1952, 499-527.
- TEDLOCK, DENNIS, «On the Translation of Style in Oral Narrative», *Journal of American Folklore*, 84 (1971), 114-33.
- , trad. *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians*. New York: The Dial Press, 1972.
- ZUMTHOR, PAUL, *Essai de poétique médiévale*. París: Éditions du Seuil, 1972.
- , *Introduction à la poésie orale*. París: Éditions du Seuil, 1983.