

# Formalismo ruso y la literatura folklórica: El caso del *Romance de Delgadina*

José Luis Gutiérrez Rocha  
*Universidad Autónoma  
Metropolitana -Iztapalapa*

Para los formalistas rusos, el estudio de la literatura folklórica, en específico de la prosa, fue una manera de reconocer cómo los elementos constituyentes de un texto responden a las funciones estructurales que desempeñan en él. Estas ideas fueron contrarias a la propuesta de Veselovskij, quien veía en los motivos conformantes de la obra literaria el reflejo de su realidad extralingüística. De los formalistas rusos, no sólo Vladimir Propp le dedicó tiempo al estudio del folclore: Schklovsky, a lo largo de su libro *Sobre la prosa literaria*, se aproxima a los cuentos de hadas para demostrar con ejemplos de qué manera los géneros narrativos se componen bajo un modelo particular de elaboración y no por una relación descriptiva de su realidad<sup>1</sup>. Por su parte, Skaftymov también proponía en su artículo “La poética y la génesis”, la inutilidad de buscar una interpretación ajena a la conducta de un personaje si ésta puede explicarse por las exigencias internas de la estructura estética (citado en Erlich 293). De igual forma, Roman Jakobson y Petr Bogatyrev, al publicar en 1929 su artículo “El folclore como forma específica de creación” (cuyas reflexiones sirven de base para este trabajo), concuerdan con lo que sus compañeros de grupo ya habían aseverado, pues se detienen sobre tres puntos: la relación entre las categorías saussureanas de lengua y habla con las nociones de sanción y transmisión, la construcción poética de la literatura folklórica como un asunto a estudiar, y la exclusión de elementos externos a la obra como un mecanismo para explicar lo que sucede dentro de un texto. Sobre tales antecedentes, las siguientes líneas de este documento abordarán el proceso creativo de la literatura folklórica a partir de las propuestas de Jakobson y Bogatyrev; así como de las investigaciones hechas por Propp, las cuales patentizan las ideas del formalismo sobre el folclore. Finalmente, ofreceré un análisis al *Romance de Delgadina* con base en los conceptos teóricos expuestos.

La creación de la obra literaria folklórica es un acto social. Y no es que una comunidad entera se siente a inventar, sino que en el seno de ella, mediante la transmisión, se eligen las formas, los temas, los fragmentos, los motivos, o las melodías de las canciones; es decir, esta colectividad escoge y prefiere los elementos que le representan algo. La comunidad «sanciona» las obras porque toma de ellas sólo lo que le es «útil». Obviamente, en algún momento alguien entonó por primera vez un canto o contó una historia; así, de la composición o del transmisor pueden derivar muchos de nuestros textos folklóricos. Sin embargo, para el formalismo ruso, ese es un problema genético

que no representa mayor interés, pues el estudio de la literatura folklórica debe reconocer cómo se construye un texto, poner de relieve los procedimientos poéticos y excluir cualquier aproximación extrínseca al sistema literario. Jakobson y Bogatyrev explican la creación folklórica desde la distinción hecha por Ferdinand Saussure sobre *langue* y *parole* (lengua y habla); dice Saussure:

[La lengua] es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de esta facultad en los individuos... [De esta manera] el lado ejecutivo queda al margen porque la ejecución jamás es hecha por la masa; es siempre individual, y el individuo es siempre su dueño; nosotros la llamaremos el habla... Al separar la lengua del habla se separa al mismo tiempo: 1º lo que es social de lo que es individual y 2º lo que es esencial de lo que es accesorio y más o menos accidental. (Saussure 35-40).

Así como la lengua es un fenómeno social, un conjunto de reglas, un arsenal del que dispone el hablante; y el habla el acto individual, la selección y combinación de los elementos que la lengua le ofrece a la vez que lo ciñe; de la misma manera la «sanción» es una actividad social, el conjunto de motivos y formas que delimitan la producción literaria folklórica; y por su parte la actividad del «transmisor», en su faceta de creador, interactúa de forma individual con lo sancionado por su comunidad. Ambos casos corresponden respectivamente a lo que Saussure denomina lengua y habla. Aurelio González concibe así la «sanción»: “En realidad, la aceptación del «texto» por la comunidad sólo se vuelve un hecho en el momento en que aquél forma parte del acervo comunitario; es decir, de la suma de acervos individuales de cada uno de los distintos transmisores de la comunidad”

(González 11). Mientras que para el transmisor se refiere en los siguientes términos:

Existen otros transmisores que son los verdaderos recreadores, poseedores de acervos amplios por el dominio que tienen del lenguaje tradicional y, por lo mismo, realmente hacedores, es decir «poetas», de la tradición oral, capaces de conservar el texto y remodelarlo poéticamente en el momento en que lo integran en su memoria y de establecer una interrelación entre lo individual y lo comunitario... El transmisor oral de poesía no es solamente la expresión de la concepción comunitaria, también tiene su parte de creación, pero esta es coincidente con una estética de la colectividad. (González 11-12).

Jakobson y Bogatyrev afirman que la influencia del transmisor sobre la tradición es la misma que tienen los giros y neologismos de un hablante sobre la lengua: en tanto que los errores sintácticos, pronunciación deficiente (por poner sólo un par de ejemplos) no sean aceptados por la colectividad, es decir sancionados, no rebasarán la frontera del habla (Jakobson y Bogatyrev 8). El acto creativo que el transmisor realiza cada vez que ejecuta su texto es un hecho del habla y afectará a la lengua hasta que su comunidad adopte tales modificaciones como modelo. De esta manera podemos decir que en un texto folklórico tradicional perduran únicamente aquellos elementos que la comunidad ha considerado pertinentes: la literatura folklórica representa así un acto de creación colectiva porque en este ámbito se decide qué se aprovecha y qué se deshecha de la inventiva individual de cada uno de sus participantes. En este sentido, Jakobson y Bogatyrev proponen el concepto de «censura preventiva de la comunidad», término que denomina la exclusión de los momentos anteriores al nacimiento de la obra, su concepción y vida embrionaria (Jakobson y

Bogatyrev 11). De tal manera, rastrear al creador de tal o cual obra folklórica, además de significar una investigación filológica imposible, ignora la construcción literaria del texto. Apuntan los autores:

Como la lengua, la obra folklórica es extrapersonal y tiene sólo existencia potencial. No es sino un complejo de normas e impulsos determinados, un cañamazo de tradición actual que los intérpretes animan con los adornos de su creación individual, como lo hacen los generadores del habla con respecto a la lengua. (Jakobson y Bogatyrev 12-13).

Entonces, debemos entender a la tradición como una retícula, cuyas zonas vacías son elegidas y rellenadas por los recitadores, que así la transforman hasta conseguir darle otra forma.

La existencia de la «retícula» o «texto tradicional», se reafirma al observar las 31 funciones que Propp ofrece en su *Morfología del cuento*. Para el teórico, las funciones propuestas son las invariantes que aparecen en el género llamado «cuento de hadas»; es decir, las constantes estructurales que la comunidad ha creído importante conservar y por lo tanto a las que el transmisor se debe limitar. En la medida en que tales funciones se cumplan, el texto resultante se enmarcará dentro del cuento de hadas.

Para elaborar el examen textual que propongo sería penoso e inapropiado citar aquí cada una de las 31 funciones a las que aludo; pero sí podemos discutir cuatro conclusiones que adelanta Propp cuando presenta su «material y método». “I. Los elementos constantes, estables, del cuento están constituidos por las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del actor y de su modo de obrar. Forman las partes constitutivas del cuento” (Propp, “Morfología” 30). Propp entiende por función “la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su alcance significativo en el

desarrollo del relato” (30); entonces no importa cómo se llame el personaje, su sexo o identidad, ni cómo transgreda la prohibición, sino que en el relato se cumpla este hecho. “II. El número de funciones conocidas en los cuentos populares fantásticos es limitado” (30). Con esta afirmación se viene abajo la supuesta amplitud de temas en el cuento popular, además que podemos ver cómo la labor del transmisor consiste en el “hecho del préstamo, selección y transformación del material tomado” (Jakobson y Bogatyrev 15); por consecuencia, a la teoría de Propp le interesan, sobre otros asuntos, los procesos de combinación que en la literatura folklórica se verifican<sup>2</sup>. “III. La sucesión de funciones es siempre idéntica” (Propp, “Morfología” 31). La disposición sintáctica ofrecerá variantes, intercalamiento de recursos poéticos, detalles sobre una situación específica, etc; pero nunca permitirá que su estructura se diluya o que se vea alterada por un transmisor «inepto». La sanción colectiva ha determinado que las funciones se sigan de una forma dada, cualquier desviación en este sentido no pasará de ser un desafortunado accidente del habla. “IV. Todos los cuentos fantásticos tienen una estructura del mismo tipo” (32). A esta aseveración, que le correspondería igualmente la explicación del número III, podemos añadir que una transformación de la estructura daría como resultado un nuevo género. En la tradición no existen subtipos ni estilos (quizá versiones), pues “la multiplicidad de estilos suele corresponder en el folklore a la multiplicidad de los géneros” (Jakobson y Bogatyrev 11).

No obstante, Propp, luego de la publicación de su *Morfología del cuento*, fue vinculado erróneamente con la escuela finlandesa de folklore que buscaba el origen de los mitos insertos en los cuentos de hadas. Por tal motivo, Striedter asevera incorrectamente que los estudios marxistas del folklore –de los que supuestamente to-

maría parte Propp— “conectaban las estructuras poéticas con su realidad extraliteraria y relacionan las condiciones sociales con marcas nacionales y marcas del folklore ruso” (Striedter 29). Por supuesto que Propp no dirige sus investigaciones a la realidad «extratextual» del folklore. Recordemos el libro *Raíces históricas del cuento*, cuyas primeras líneas postulan que “el método de Marx, de Engels, de Lenin, de Stalin, permite abandonar el camino de la teorización abstracta y emprender el de la investigación concreta” (Propp, “Raíces” 5). Así, con dicha aseveración, Propp cumple con su compromiso político pero se desmarca de una concepción equivocada del estudio del folklore.

Para aplicar a un ejemplo tangible las categorías teóricas que he expuesto, quiero poner aquí un caso que pertenece a la literatura tradicional mexicana; me refiero al *Romance de Delgadina*. Este Romance es estudiado a profundidad por Mercedes Díaz Roig en su libro *Estudios y notas sobre el Romancero* (Díaz, “Estudios” 191-208). No obstante, el corpus al que yo me apegaré proviene de las tres versiones consignadas en *Romancero tradicional de América*, de la misma autora (Díaz, “Romancero” 113-115). Lo que pretendo es mostrar de manera práctica las propuestas del Formalismo ruso acerca del folklore.

El argumento del *Romance de Delgadina* es la proposición incestuosa del padre a su hija. Ante la negativa, Delgadina es encerrada y castigada sin comer y sin beber. Delgadina muere y va al cielo; su padre, en castigo por lo hecho a la niña, baja al infierno. Dice Mercedes Díaz Roig que este romance consta de tres partes: introducción, desarrollo y conclusión. La introducción puede dividirse en antecedentes, paseo y descripción física de Delgadina; el desarrollo se conforma por la proposición, encierro y martirio; la conclusión comprende el desenlace,

motivos moralizantes y, a veces, la despedida del cantor. Podemos afirmar que estas divisiones constituyen lo que Jakobson y Bogatyrev llaman «cañamazo» o retícula de un texto eventual; en otras palabras, el «texto tradicional» que resulta de la sanción social (Jakobson y Bogatyrev 13). Tal estructura dará vida a un Romance que sólo existirá potencialmente, en tanto que el transmisor lo recree con su inventiva. La participación del poeta se verificará en la relación que establezca con el cañamazo y su trabajo literario para reelaborar el texto.

Si nos limitamos al trío de versiones mexicanas, diferenciadas por arábigos entre paréntesis, podemos ver que en la introducción los antecedentes son: (1) “Este era un rey que tenía - tres hijas como la plata, / la que era más pequeña - Delgadina se llamaba.”; (2) [No hay antecedentes]; (3) “Este era un rey que tenía - tres hijas como la plata / y la que era más pequeña - Delgadina se llamaba.” (Díaz, “Romancero” 113-114). Aquí vemos que uno de los transmisores omitió el antecedente, pero esta alteración no pasa de ser un evento en el habla, ya que los otros dos conservan el texto tradicional. Dicha afirmación adquiriría fuerza si ampliáramos el número de versiones; de esta manera quedaría demostrado numéricamente que son excepcionales las ocasiones en que faltan los antecedentes.

Para el paseo y descripción de Delgadina son los siguientes versos: (1) “Delgadina se paseaba - de la sala a la cocina / con su vestido de seda - que en su pecho se ilumina.”; (2) “Delgadina se paseaba - de la sala a la cocina / con su vestido de seda - que su cuerpo cristalina.”; (3) “Delgadina se paseaba - de la sala a la cocina / con su vestido de seda - que en su pecho le ilumina.” (Díaz, “Romancero” 113-114). Díaz dice “Conscientes de que Delgadina es causante, a su pesar, de una pasión incestuosa, los recreadores enfatizan su

cuerpo y su pecho” (Díaz, “Estudios” 199). De esta manera podemos ver que la intervención poética de los transmisores de nuestros textos se concentra en el último hemistiquio de cada dístico: “que en su pecho se ilumina”, “que su cuerpo cristalina”, “que en su pecho le ilumina” (Díaz, “Romancero” 113-114); pero en cada uno de los tres casos se conserva el sentido.

Para el desarrollo, la proposición se presenta de esta forma: (1) “Llegó su papá y le dijo: - tú has de ser mi enamorada.”; (2) “-Delgadina, hija mía, - yo te quiero para dama.”; (3) “-Hija de mi corazón, - yo te quiero pa mi dama.” (Díaz, “Romancero” 113-114). Aquí el cañamazo pide que el padre le haga la proposición a su hija, y en los tres ejemplos citados se cumple; sólo que debemos notar cómo el trabajo poético del transmisor añade, en los siguientes fragmentos de la versión dos y tres, el motivo de la misa de forma accesoria, que en nada afecta a la narración pero pone color a la situación: (2) “levántate, Delgadina - ponte tu falda de seda / porque nos vamos a misa - a la ciudad de Morelia.”; (3) “Su padre se lo decía: - Ponte el vestido de seda / porque nos vamos a misa - al estado de Morelia.” (113-114). Incluso, podemos sumar la situación dramática de la negativa y el diálogo que entablan Delgadina y su padre:

(2) -Ni lo mande Dios, papá  
ni la Reina soberana,  
son ofensas para Dios  
y traición para mi máma.  
-Si es ofensa pa tu máma  
y a mí no me importa nada,  
concede tú a mis deseos  
si no serás castigada.  
Delgadina le contesta  
bastante muy enojada:  
-Prefiero mejor la muerte  
que de ti yo ser burlada.<sup>3</sup>

(3) -Ni Dios lo quiera, papá,  
ni la Virgen soberana,  
que es ofensa para Dios

y traición para mi máma.  
-Hija de mi corazón,  
pues si no me lo concedes  
te voy a dar un castigo  
para ver si así me quieres.  
(113-114)

El encierro es así: (1) “Júntense los once criados, - enciérrenme a Delgadina”; (2) “Cuando llegan a Palacio - Delgadina fue encerrada.”; (3) “Bajaron los once criados - a apresar a Delgadina. / -Remachen bien los candados - que no se oiga voz ladina.” (Díaz “Romancero” 113-114).

Y el martirio:

- (1) -Mamacita de mi vida,  
deme usted un vaso de agua,  
que ya me muero de sed  
y la vida se me acaba.
- (2) No le llevan de comer  
ni menos un trago de agua.  
-Mamacita de mi vida,  
y un favor te pediré:  
regálame un vaso de agua  
que ya me muero de sed.  
-Hija de mi corazón,  
yo no puedo darte el agua,  
pídesela al rey tu padre  
ue por él ‘tas castigada.  
-Papacito de mi vida,  
y un favor te estoy pidiendo:  
regálame un vaso de agua  
que de sed me estoy muriendo.
- (3) -Si les pide de beber  
le darán agua salada,  
pues la quiero yo obligar  
a que sea mi prenda amada.  
-Mamacita de mi vida,  
ofértame una merced,  
alcánzame un vaso de agua  
porque me muero de sed.  
-Hija de mi corazón,  
no te puedo dar el agua  
porque lo sabe tu padre

y a las dos nos saca el alma.  
–Mariquita, hermana mía,  
regálame un vaso de agua  
porque me muero de sed  
aquí solita encerrada.  
–Delgadina, hermana mía,  
no te puedo dar el agua  
porque lo sabe mi padre  
y a las dos nos saca el alma.  
–Papacito de mi vida,  
tu castigo estoy sufriendo,  
regálame un vaso de agua  
que de sed me estoy muriendo.  
–Te daré agua, Delgadina,  
si me ofreces tu palabra.  
–Mi palabra es imposible,  
prefiero perder el alma.  
(Díaz “Romancero” 113-115)

Otra vez observamos que la retícula exige la mención del martirio, consistente en negarle alimento y bebida a Delgadina. Pero es que el poeta tradicional se regodea en la descripción del castigo y, en el caso de la versión dos y tres, se vale los recursos que le ofrecen las repeticiones, las parejas y los paralelismos para elaborar detalladamente la situación dramática.

Finalmente, si revisamos la conclusión, en el desenlace se habla de la muerte de Delgadina, situación que es precedida por los versos donde los criados le llevan agua:

- (1) –Júntense los once criados  
y a Delgadina denle agua.  
Delgadina ya está muerta,  
de ángeles está rodeada.
- (2) –Júntense los doce criados,  
llévenle agua a Delgadina,  
unos en vasos floreados,  
otros en tazas de China.  
Cuando le llevaron la agua,  
Delgadina estaba muerta,  
con sus ojitos cerrados

- (3) y su boquita abierta.  
Bajaron los once criados  
a darle agua a Delgadina,  
unos con vasos vidriados,  
otros con jarras de China.  
Cuando los criados bajaron,  
Delgadina estaba muerta  
con sus bracitos cruzados  
y con su boquita abierta.  
(113-115)

La presencia de los «trastes de China» y la descripción del cadáver de Delgadina son espacios en los que el poeta actúa sin peligro de alterar el texto tradicional. Es el mismo caso del final moralizante en el que la sanción colectiva ha dispuesto que el padre sea juzgado como pecador y Delgadina consiga el cielo. Bajo este modelo, el poeta elige qué hacer para que en la conclusión de su poema los personajes queden colocados en su justo lugar:

- (1) Delgadina ya está muerta,  
de ángeles está rodeada  
y la cama de su padre  
de demonios apretada.
- (2) la cama de Delgadina  
de ángeles está rodeada,  
la cama del rey su padre  
de demonios apretada.
- (3) Delgadina está en el cielo  
dándole cuenta al creador  
y su padre en el infierno  
da cuenta al diablo mayor.  
La cama de Delgadina  
de ángeles está rodeada,  
La cama del rey su padre  
de diablos está apretada.  
(113-115)

De estas tres versiones, la despedida sólo se presenta en la segunda: (2) “Ya con esta me despedido, - blancos azahares de lima, / aquí termina el corrido - «La muerte de Delgadina».” (114).

Ahora, si hacemos una aplicación del modelo de funciones que hace Propp, sólo con la intención de ejemplificar, se reduciría el cañamazo, texto tradicional o retícula a lo siguiente:

- a) El padre propone una relación incestuosa a su hija.
- b) La hija se niega.
- c) Sobreviene el castigo para la hija.
- d) La hija ruega porque le sea retirada la pena.
- e) La hija muere y va al cielo.
- f) El padre baja al infierno.

Es decir que el *Romance de Delgadina*, según el modelo de las funciones de Propp –acotadas por las observaciones de Mercedes Díaz Roig– es en realidad la estructura de seis puntos que enlisto arriba; el texto es potencial y de él sólo existe el funcionamiento a cumplir. Para Jakobson y Bogatyrev el trabajo del transmisor consistirá en elegir el material de la lengua para verterlo con su habla en el molde tradicional.

De tal manera, la refundición del *Romance de Delgadina* con el *Romance de Silvana*, que también aborda el motivo del incesto, es posible, debido a que la sanción colectiva ha conservado lo que le parece útil y funcional de ambos textos. Asimismo, al tratarse de un asunto similar, la mayoría de los elementos estructurales coinciden, por ello su unión se verifica de manera natural. En la versión siguiente del *Romance de Silvana* podemos advertir que la secuencia de las funciones es similar a la del *Romance de Delgadina*, sin embargo el cambio de nombre de la protagonista, así como la elisión de la propuesta, la negativa, el ruego y el final diferenciado de ambos personajes; nos obliga a afirmar que ya se trata de otro texto pues la «selección y combinación» de material lingüístico es distinta:

Estaba la Sildanita  
por un corredor arriba,

tocando su guitarrita,  
¡qué bien que la tocaría!  
Su padre que la miraba  
desde el balcón que tenía:  
–El ser tuyo nada importa,  
el ser tuyo lo sería.  
–¿Y las penas que yo sienta,  
por mí, quién las pagaría?  
–En Roma el santo Papa,  
que él sí las perdonaría.  
–Y en el cielo hay un maestro,  
que sí las castigaría.  
–Corran, parientes y esclavos,  
enciérrenme a Sildana  
en un aposento oscuro,  
que tenga siete ventanas.  
Y me le dan de beber  
de las aguas más saladas,  
y me le dan de comer  
de las cosas más amargas.

(Díaz “Romancero” 124-125)

A partir de todo lo dicho, podemos afirmar que la literatura folklórica es un acto social, porque una comunidad tal determina los lineamientos a los que debe ceñirse la creación. Por su parte, el poeta folklórico, como recreador de la tradición, elige la forma y el motivo a desarrollar. Así dentro de estos elementos, actúa en los espacios que la sanción le ofrece, sin alterar en ningún momento el cañamazo social. De ahí que la literatura folklórica ofrezca para su creación procedimientos particulares cuya relevancia no se reduce a ser distintos u opuestos a los de la literatura escrita: la literatura folklórica merece ser estudiada, en primer lugar, porque es literatura, luego porque es folklórica.

Si bien el examen que propone el formalismo se dirige a lo que la obra ofrece, y excluye cualquier intervención externa al sistema, debemos considerar que en la literatura tradicional, el caso del Romancero americano, existen fenó-

menos de adaptación, que van desde la modificación de los topónimos, introducción de giros lingüísticos regionales, hasta la modificación estructural; todo con la intención de darle cabida a motivos y asuntos propios del continente. El análisis que he propuesto únicamente aplica las funciones formuladas por Propp al caso del *Romance de Delgadina*. Por supuesto que tal examen no agota la significación del Romance como género, pues es éste un texto tradicional complejo que se compone de diversos elementos literarios y extraliterarios cuya consideración, sin contradecir la propuesta inicial, es indispensable para su completa interpretación. Así, seguiremos pensando que la construcción de un texto tradicional no responde, necesariamente, a su realidad extralingüística; pero sí es pertinente considerar que las experiencias y el acervo de cada transmisor son el arsenal poético que se imprime en cada objetivación de la obra literaria.

## Notas

1 Schklovsky, así como Jakobson y Bogatyrev, afirman en sus respectivos textos que el corpus de la producción poética folklórica difiere internamente en su proveniencia, edad, ocupación y estatus de la comunidad productora y público receptor; pero que en cualquiera de los casos, las características literarias tienen una explicación sobre la base de las leyes internas de construcción y no por analogías culturales o coincidencias [la traducción y, obvio, la paráfrasis son más] (Striedter 28). Si bien la creación folklórica es un acto social, es posible distinguir, por ejemplo, entre las obras propias de los campesinos –que trabajan en un lugar abierto–, a los pregones y canciones de la gente que recorre las calles y los mercados. Dichas características siempre encontrarán explicación en la elaboración particular de cada texto, sin necesidad de recurrir a eventos ajenos a la literatura.

2 Similar a la “selección y transformación del material tomado” (Jakobson y Bogatyrev 15), es el binomio «selección y combinación» del que habla Jakobson al explicar la función poética del lenguaje. Según este autor: “la selección tiene lugar a base de una equivalencia (...) mientras que la combinación se basa en la proximidad” (Jakobson 198-199). Lo que Propp afirma es que “La sucesión de los acontecimientos tiene sus leyes, y los relatos literarios poseen leyes semejantes, así como las formaciones orgánicas. El robo no puede tener lugar antes de que la puerta haya sido forzada” (Propp “Morfología” 30-31). En tal sentido, podemos decir que Jakobson y Propp comparten la idea de que reparar en el material utilizado por el transmisor sólo es importante en tanto éste se adecua a las funciones demandadas.

3 Dentro de los elementos que conforman el cañamazo también debemos tomar en cuenta el nivel sonoro del modelo. En este caso, el patrón rítmico, conservado a toda costa en la entonación grave de la palabra “máma” así como en los versos “y a mí no me importa nada” y “bastante muy enojada”.

## Obras citadas

- Díaz Roig, Mercedes. *Estudios y notas sobre el Romancero*. México: El Colegio de México, 1986. Print.
- . *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México, 1990. Print.
- Erlich, Victor. *El formalismo ruso*. Historia-doctrina. Trad. Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1974. Print.
- González Pérez, Aurelio. *El Romancero en América*. Madrid: Síntesis, 2003. Print.
- Jakobson, Roman. “Lingüística y poética”. *Textos de teorías y crítica literarias*. Sel. Nara Araújo y Teresa Delgado. México: Universidad de La Habana – Facultad de Artes y Letras, Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa (2003): 187-211. Print.
- Jakobson, Roman y Petr Bogatyrev. “El folklore como forma específica de creación”. *Ensayos de poética*. Trad.



- Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica. 1977: (7-22). Print.
- Propp, Vladimir Iakovlevich. *Morfología del cuento*. Trad. Lourdes Ortíz. México: Colofón, 2008. Print.
- . *Raíces históricas del cuento*. Trad. José Martín Arincibia. México: Colofón, 1995. Print.
- Saussure, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Trad. y Ed. Mauro Armiño. México: Ediciones Fontamara, 1988. Print.
- Striedter, Jurij. *Literary structure, evolution and value. Russian formalism and Czech structuralism reconsidered*. Cambridge: Harvard University Press, 1989. Print.