

Lenguas *V;vas*

Dossier:

La circulación de la literatura infantil y juvenil extranjera en la Argentina

Escriben

María Teresa Andruetto
Maia Avruj
María Cecilia de la Vega
Pablo De Santis
María de la Paz Espinosa
Mirta Gloria Fernández
Vanessa Fusco
María Paula Gravano
Mónica Viviana Greiser
Isol
Istvansch
Bárbara Jelen

Guillermo Martínez

Nancy Mele
María Inés Palleiro
Julia Pich
Mariana Podetti
Regula Rohland de Langbehn
Mariela Romero
Mercedes Vernet
Patricia Willson

Traducen

Sabina Ramallo
Patricia Willson

Entrevistan

Magdalena Arnoux
Magalí del Hoyo
Valeria Di Donato
Sergio Etkin
Susana González
Lucía Ivanissevich
Flavia Krause
Carlos Méndez
Candela Taborda
Goldman

Lenguas Vivas

Número 17 / Diciembre de 2021

Dossier:

La circulación de la literatura infantil y juvenil extranjera en la Argentina

DIRECTORA

Lorena Justel

COORDINACIÓN GENERAL

Secretaría Académica del IES en Lenguas Vivas
“Juan Ramón Fernández”
Gabriela Villalba

EDITORA

Griselda Mársico

COMITÉ DE REDACCIÓN

Magdalena Arnoux
Sergio Etkin
Paula Grosman
Cecilia Magadán
Olga Regueira

CONSEJO CONSULTIVO

Cristina Banfi
Roberto Bein
Martina Fernández Polcuch
Patricia Franzoni
Estela Klett
Lorrain Ledwith
Elena Marengo
Florencia Miranda
Rosana Pasquale
Florencia Perduca
Uwe Schoor
Patricia Willson

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

César Raiola
Juan Ignacio Kokuba

Revista del Instituto de Enseñanza Superior en
Lenguas Vivas “Juan Ramón Fernández”

ISSN 2250-8910

[versión en línea]

AUTORIDADES

Rectora

Lorena Justel

Vicerrectora

Paula Galdeano

Secretaría Académica

Gabriela Villalba

Consejo Directivo

Paula López Cano

Daniel Ferreyra

Valeria Plou

Victoria Boschioli

Silvina Rotemberg

Andrea Cobas Carral

Victoria Orce

Ma. Alejandra Mare

Marisa Rennis

Jimena Portas

Graciela Abarca

Griselda Mársico

Franco Monterroso

Laura Rodríguez

Vic Mastandrea

Noel Quiroga

Mariana Mandarano

Luciana Jiménez

Melina Faivisovich K.

Katia Madruga

Zulma E. Calvo

Emilio Ariza

Emiliano Faustino

Agustina Manrique

Agustina Newton D.

Ana Argul

Lorena V. Gutiérrez

Belén Aquino

Flavia Rosenbaum

Florencia Perduca

Carlos Pellegrini 1515 (1011)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Tel/Fax: 4322 3992/96/98
revistalenguasvivas@gmail.com

Lenguas V;vas

NÚMERO

17

SUMARIO

EDITORIAL	5		
Griselda Mársico			
<i>Dossier: La circulación de la literatura infantil y juvenil extranjera en la Argentina</i>			
ARTÍCULOS			
Niños medievales, niños modernos: una lectura de Edward Gorey en clave folklórica	8		
Mirta Gloria Fernández			
El pasajero fantasma: oralidad, traducción y escritura	18		
María Inés Palleiro			
“La biblioteca infantil más actualizada del mundo”: el proyecto traductor-importador de María Elena Walsh	29		
Mónica Viviana Greiser			
Modos de mediar la literatura infanto-juvenil en Argentina: Elsa Bornemann y sus traducciones de cuentos folclóricos	41		
Mariela Romero			
El libro álbum en la escuela: comunicación, formación y acción en comunidad	51		
María de la Paz Espinosa			
La traducción de literatura infantil: ¿un juego de niños? Análisis de algunos de los problemas de traducción de <i>The BFG</i> de Roald Dahl y su traducción al español	60		
Vanesa Fusco			
Español “neutro” en traducciones argentinas de obras clásicas de literatura fantástica juvenil		71	
María Cecilia de la Vega			
Estereotipos de género en el subgénero distópico de la literatura juvenil en lengua extranjera		83	
María Paula Gravano			
EXPERIENCIAS			
<i>Face</i> , de Benjamin Zephaniah. Insumo auténtico y eficaz para la producción narrativa y la reflexión sobre el acoso escolar		96	
Julia Pich y Mercedes Vernet			
De la vida diaria a las páginas de un libro. La pandemia explicada a través del abecé		100	
Nancy Mele			
DOCUMENTOS			
Libros para adolescentes editados en Argentina en idioma alemán. Bibliografía y comentarios		104	
Regula Rohland de Langbehn			

Lenguas V;vas

NÚMERO

17

ENTREVISTAS

Confiamos en aquellos a quienes nos dirigimos. Entrevista a Joëlle Turin sobre la literatura infantil y juvenil 118

Lucía Ivanissevich, Valeria Di Donato, Carlos Méndez y Candela Tabora Goldman

La escuela es el domicilio principal de la literatura. Entrevista a Gustavo Bombini sobre formación docente, transmisión cultural y didáctica de la literatura 129

Magdalena Arnoux

EN PRIMERA PERSONA

Introducción 140

Magdalena Arnoux

De sombras que se pierden, textos que se retoman y audiencias que se ganan: la puesta en escena de un clásico de la literatura infantil alemana. Entrevista a Eleonora Comelli 141

Magalí del Hoyo

El color del cristal, o la realidad a través de un prisma. Entrevista a Nelvy Bustamante 145

Susana González

Tras la estela de Gianni Rodari, la Biblioteca Argentina de Rosario ofrece un servicio de cuentos por teléfono 147

Cinco autorxs en busca de su traductorx: 151

Pablo De Santis, Istvansch, Isol, María Teresa Andruetto y Guillermo Martínez Sergio Etkin y Flavia Krause

;

ARTÍCULOS

Restituyendo un espacio ¿perdido? La literatura ídich en Argentina y la Colección Mil Años 158

Maia Avruj

TRADUCCIONES

Nombre y naturaleza de los estudios de traducción 168

James S. Holmes

Traducción de Patricia Willson

CRÍTICAS

Desafío y felicidad de las traducciones de Dante 178

Reseña de Claudia Fernández Speier: *Las traducciones argentinas de la Divina Comedia. De Mitre a Borges*

Patricia Willson

De la literatura a la lengua mundial: la traducción como escenario del conflicto lingüístico 181

Reseña de Pascale Casanova: *La lengua mundial. Traducción y dominación*

Mariana Podetti

Nuevas formas de pensar la literatura y su enseñanza 184

Reseña de Cristina Blake, Sergio Frugoni y Carolina Mathieu: *Más allá del corral: transLiterar la enseñanza*

Bárbara Jelen

El pasajero fantasma: oralidad, traducción y escritura

María Inés Palleiro
 Universidad de Buenos Aires/ CONICET
 marinespalleiro@gmail.com

Resumen: En este número dedicado a la literatura infantil y juvenil, quiero llamar la atención sobre la narración folklórica, en sus vínculos con la oralidad, la traducción y la escritura. Muchos relatos folklóricos corren en boca de niños y jóvenes, y han sido reelaborados no solo por autores, sino también por cantautores que, en distintos idiomas y culturas de diversos tiempos y lugares, recrean las mismas matrices folklóricas. Me ocupo aquí de una en particular, a la que he denominado “El pasajero fantasma.” Esta matriz recrea el motivo folklórico universal “*The Vanishing Hitchhiker*” (“El autostopista evanescente”), en contextos diversos.

La contribución sintetiza un planteo original, desarrollado alrededor del concepto de “matriz”, a la que, sobre la base de los planteos de Bajtín, defino como conjunto de patrones de tema, composición y estilo comunes a un conjunto de relatos, que sirve como pre-texto de itinerarios narrativos múltiples en distintos universos culturales. Este concepto da lugar para reflexionar sobre la traducción de estas matrices, entendida en el sentido amplio de pasaje de un código cultural a otro, en una dinámica entre la producción y la recepción de distintos enunciadores: niños y adultos; narradores espontáneos, profesionales y cantautores, ante un público diverso.

Con estos fundamentos conceptuales, comento distintas realizaciones de esta matriz, desde aquellas recogidas en investigaciones de campo a recreaciones artísticas. Tomo como eje de este comentario la dinámica entre oralidad y escritura, y la problemática de la traducción, entendida no solo en términos interlingüísticos sino también intersemióticos, de paso del código oral al registro escrito y la trasposición musical por parte de un cantautor italiano y por un grupo de rock estadounidense.

Palabras clave: oralidad – traducción – narrativa folklórica – *Vanishing Hitchhiker*

Un aspecto de la comunicación contemporánea, signada por cruces interculturales, es el vínculo entre oralidad, traducción y escritura, de especial importancia en el cuento folklórico. Muchos relatos corren en boca de adultos, niños y jóvenes, y fueron reelaborados por autores y cantautores que, en distintos tiempos y lugares, recrearon las mismas matrices generales.

Me ocupo de la matriz “El pasajero fantasma”, que recrea el motivo folklórico universal “*The Vanishing Hitchhiker*” (“El autostopista evanescente”), en contextos diferentes. Esta matriz funciona como pre-texto de versiones múltiples y es traducida de modo diverso en cada hecho comunicativo. Consideraré versiones reco-

gidas en investigaciones de campo y recreaciones artísticas individuales, desde la perspectiva de la dinámica entre oralidad y escritura, vinculada con la problemática de la traducción, entendida no solo en términos intra e interlingüísticos sino también intersemióticos, entre oralidad, escritura y código musical.¹ La traducción es entendida en un sentido amplio, asociado con la resignificación de patrones narrativos generales, en una dinámica entre producción y recepción de narradores y cantautores, en una tensión entre lo local y lo global.

— 1 En un trabajo anterior (Palleiro 2013), a cuya lectura remito para profundizar la delimitación de la matriz narrativa, me ocupé de algunas versiones que revisito aquí en relación con procesos de traducción, desde la perspectiva de la Folklorística.

Conceptos iniciales

Para iniciar el recorrido, es necesario definir conceptos como *narración*, *relato folklórico* y *matriz narrativa*. La narración es un principio cognitivo de organización secuencial de la experiencia (Bruner 2003), deconstruible en recorridos no secuenciales semejantes a los de un hipertexto virtual² (Palleiro 2004). El relato folklórico es una expresión narrativa espontánea de la identidad de un grupo (Palleiro 2018), elaborada estéticamente por cada narrador con un estilo personal (Bauman 2004) de acuerdo con su propia experiencia (Benjamin 1989). La matriz folklórica es un conjunto de rasgos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a un conjunto de versiones, identificados mediante la confrontación intertextual (Palleiro 2004, 2013).³

Desde este punto de partida, comparo un relato oral que recogí en La Rioja en 1996 con la composición en dialecto *laghé* “*Il Camionista Ghost Rider*” del cantautor italiano Davide Van de Sfroos. En estas versiones pueden reconocerse el motivo folklórico *The Vanishing Hitchhiker* y las matrices de “El trato con el diablo” y “El encuentro con la Muerte”, ambientadas en el espacio fronterizo de una ruta. El mismo motivo está presente en la composición “Hotel California” del grupo musical estadounidense The Eagles, en un código diferente.

Viajes y encuentros con lo desconocido: tipos, motivos y matrices folklóricas

La pervivencia de matrices folklóricas en distintos tiempos y lugares se explica por el carácter universal de tópicos como el enfrentamiento con lo desconocido en un viaje, en distintos escenarios culturales. El viaje está relacionado con la experiencia de lo transitorio, que permite ingresar en un universo diferente de la vida cotidiana (Clifford 1995). Tal ingreso tiene el carácter de rito iniciático, vinculable con el viaje mítico del héroe (Villegas 1978), que incluye el tópico del cruce del umbral, asociado con la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

La versión oral y las recreaciones musicales presentan un entramado de tipos y motivos folklóricos. Los “motivos” son unidades temáticas mínimas identificables en relatos de distintos tiempos y lugares, y su combinación relativamente estable configura un “tipo” (Thompson 1946: 415) como el de “Cenicenta,” formado por motivos como “la pérdida del zapato”. Los distintos recorridos constituyen así “versiones” y “variantes” del tipo temático. Los tipos narrativos fueron inventariados con un sistema alfanumérico en un índice universal editado por primera vez en 1928 por Antti Aarne, revisado en 1961 por Stith Thompson y, en la actualidad, por Hans Uther (2004). Desde entonces, este índice se designa con el acrónimo ATU, que corresponde a la inicial del apellido del primer autor y de sus dos revisores.⁴ El mismo Thompson (1955-1958) clasificó los motivos en un *Motif Index*. Entre los tipos y motivos de las versiones que me ocupan se cuentan el motivo *The Vanishing Hitchhiker* (Thompson E 322.3.3.1, “El autostopista evanescente”), y los tipos ATU 332, *Godfather Death* (“La Muerte por padrino”) y ATU 330 *The Smith and The Devil* (“El herrero y el diablo”, que incluye el motivo de “El trato con el diablo”). Agregué a esta identificación de regularidades temáticas, la de semejanzas de composición y estilo, alrededor del concepto de “matriz narrativa”. De este modo, la descripción incluye aspectos temáticos, compositivos –de forma y estructura– y retóricos, vinculados con semejanzas de estilo identificables mediante la confrontación intertextual de distintas versiones. Las similitudes en forma y estructura del relato folklórico fueron estudiadas por autores como Propp (1972), quien en su *Morfología del cuento* identificó un inventario fijo de 31 unidades mínimas del nivel formal llamadas “funciones”, como la de la partida del héroe y la del enfrentamiento con un antagonista. En cuanto al estilo, Olrik (1992) enunció “leyes” de la épica, tales como la de la contraposición o antítesis y la de la repetición de situaciones paralelas. Tema, composición y estilo se reúnen entonces en torno al concepto de “matriz,” que comprende tópicos, elementos com-

2 El hipertexto virtual fue definido, desde la teoría informática, como combinación libre de bloques textuales, cuyos nexos son elegidos libremente por el usuario de un sistema virtual (Nelson 1992), en asociaciones flexibles que reproducen los itinerarios dispersivos de la memoria.

3 Esta definición tiene como base las categorías utilizadas por Bajtín (1982) para caracterizar los géneros discursivos.

4 En este índice, los tipos están ordenados con un sistema alfanumérico (de números y letras), y cada tipo lleva un título y una breve descripción temática.

positivos de forma y estructura, y aspectos retóricos vinculados con recursos estilísticos comunes a las distintas realizaciones narrativas, detectados a partir de la comparación de versiones.

La referencia a los contextos conduce a la problemática de la traducción que, como expresa Pagliai (2019: 34), fue desde sus inicios una actividad vinculada al intercambio entre los pueblos, que trasciende las traslaciones lingüísticas para convertirse en una cuestión central de la cultura contemporánea, al punto tal que para Steiner (1992 [1975]) todo hecho de lenguaje implica un proceso de traducción. Jakobson (1992 [1959]) estableció una distinción entre la traducción intralingüística, la interlingüística (entre dos lenguas) y la intersemiótica, de un sistema de signos a otro –que comprende las artes performáticas–. El concepto de traducción se ha abierto de este modo, en una cadena de intermediaciones, hacia la traducción intercultural que hace evolucionar los sistemas que codifican las culturas (Pagliai 2019: 35). Desde esta perspectiva, cada realización de una matriz folklórica comporta un proceso de traducción, en la medida en que recrea patrones pretextuales en códigos diferentes, enriquecidos por la incorporación de sistemas como el musical y, en las versiones orales, por el ingreso en nuevas cadenas semióticas a través de la reescritura propia de toda transcripción.

El pasajero fantasma en una versión oral riojana

Registré esta versión oral riojana en 1996, en la capital de la provincia de La Rioja, de boca de la docente Cristina Díaz, mayor de 25 años. Tal versión tiene como base la matriz “El encuentro con la Muerte”, resignificada como narración de viajes.

En trabajos anteriores (Palleiro 2004, 2018) describí la estructura de esta matriz general como combinación de los episodios del “Encuentro” del protagonista con un desconocido, la “Despedida” entre ambos, la “Búsqueda” de un paradero, el “Hallazgo” y el “Reconocimiento” de su carácter de persona muer-

ta. En cuanto al tema, combina el motivo *The Vanishing Hitchhiker* con los tipos *The Smith and the Devil* y *Godfather Death*, referidos al diablo o la Muerte que persiguen al protagonista. En el estilo, sobresalen la antítesis entre fuerza vital y poder destructor de la muerte, y el uso metafórico de símbolos, con valor de indicios de un encuentro con lo sobrenatural. En cada realización, la matriz presenta variantes.

En efecto, las regularidades del relato folklórico tienen como contrapartida variaciones. Cabe una reflexión sobre las variantes entre versiones, que consisten en modificaciones de detalles. Mukarovsky (1977) llamó la atención sobre estos “detalles” aparentemente irrelevantes, a los que consideró como unidades semánticas básicas de la obra folklórica. Ya Menéndez Pidal (1972), al ocuparse del Romancero hispánico, había llamado la atención sobre la vida en variantes de la tradición oral, y consideró las variantes como indicios de folklorización. Por su parte, el geneticista Lebrave (1990) reflexionó sobre variantes de manuscritos literarios a las que caracterizó como resultantes de adiciones, eliminaciones, desplazamientos o sustituciones de elementos.⁵ En mi reformulación de los planteos de los geneticistas para la narrativa oral, consideré las variantes como generadoras de recorridos alternativos de una matriz folklórica, mediante agregados, eliminaciones, cambios sustitativos o desplazamientos de detalles, similares a los de un hipertexto virtual (Palleiro 2004, 2018). Tales similitudes con el hipertexto virtual, evidenciadas en esta matriz folklórica, pero identificables además en todo discurso oral, explican el resurgimiento de los estudios sobre oralidad en tiempos de la revolución informática. En efecto, el proceso de navegación a través de links o conexiones virtuales reproduce las asociaciones flexibles de la memoria. Es así como Nelson (1992) caracteriza el hipertexto virtual como conjunto de bloques textuales unidos entre sí por nexos electrónicos libremente elegidos por el usuario de un sistema informático. Estos nexos guardan una estrecha semejanza con las conexiones flexibles del discurso oral, que sigue los hilos asociativos del recuerdo, siempre lábiles y fluctuantes.

⁵ La genética textual se ocupa de reconstruir el proceso de creación o génesis de textos escriturarios, a partir del estudio de correcciones y variantes de escritura de manuscritos. El rastreo de tales correcciones y variantes –clasificadas en agregados, eliminaciones, cambios de lugar y reemplazo de elementos– permite identificar distintas fases de construcción de un texto, y poner así de manifiesto el carácter dinámico del proceso de escritura.

El protagonista de la versión riojana sobre el pasajero fantasma es un viajante, que en el camino de Tucumán a Salta tiene un “Encuentro” en una ruta con un pasajero a quien acepta llevar hasta un descampado en el que tiene lugar la “Despedida”. El pasajero olvida sus documentos en el auto y esto genera la “Búsqueda” de su paradero, seguida del “Hallazgo” de sus familiares y del “Reconocimiento” de su condición de muerto:

Narradora Silvia Díaz:

Un viajante visitador médico que hace los viajes de Tucumán a Salta [en] un parador [...] ve a un señor [...] que [...] le dice:

—¿Me lleva, usted que va solo en el auto? [...]

Y este hombre insiste tanto [...] que le dice:

—¡Subí! [...]

Y cuando llegan a [...] un descampado, le dice:

—¡Bueno, aquí me bajo yo! [...] Se baja, el hombre, y el otro sigue su viaje a Salta.

Cuando va llegando a Salta, se da cuenta [de] que este señor se ha dejado la carterita con documentos en el asiento [...] Llega [...] al hotel donde se reúnen los visitadores médicos [...] y les cuenta:

—¡Y encima, este otro tarado se deja la carterita ahí, en el auto! [...]

Y [un colega] le dice:

—¡Bueno, abríla! [...]

Abre la carterita, saca el documento, dice:

—¡Este es el tipo que he traído! [...]

Entonces, uno saca el diario del día anterior [...] y le dice:

—¡Vos no podés haber traído [a] esta persona! ¡Mirá, es el accidente ese donde se han muerto todos! ¡Acá está la foto del auto destrozado, la fotito del que manejaba! ¡Y es la foto del documento! [la narradora realizó el gesto de señalar con su dedo índice un objeto imaginario]. No conforme con esto, miran la dirección [...] de una familia en Tucumán. Cuando el hombre vuelve a Tucumán, va a la dirección esa, le abre una señora mayor [...]. Cuando le entrega la carterita, la viejita cae de espaldas [la narradora golpeó las manos y realizó con su cuerpo el movimiento de tirarse hacia atrás]. Sale otra señora [...] a los gritos [la narradora alzó el tono de voz hacia un registro más agudo]:

—¡Ay! ¡La carterita de mi marido! ¡La que se perdió en el accidente!

Y salen los hijos del muerto:

—¡Usted es un charlatán! ¿Por qué le viene [a]

hacer esa broma a mi madre y a mi abuela? [...] Entonces, ese señor no les podía explicar que él había encontrado esa carterita en su auto [...]

Y, final de todo esto, que la carterita quedó en manos de la familia, y este hombre, dicen que está internado con un trastorno mental. (Palleiro 2004: 199-201)

Como toda narración de viajes, se abre con una localización, en la ruta “de Tucumán a Salta”, “en un descampado”, zona fronteriza distante del núcleo vital de la ciudad, propicia para la irrupción de lo sobrenatural. La frontera tiene el valor simbólico de espacio liminar entre vida y muerte, ficción y realidad. El pasajero desconocido es una metáfora del Otro cultural, de quien poco o nada se sabe, con una construcción metafórica asociada con lo transitorio, anclada en los significantes de la ruta y el viaje. El camino forma parte del “cronotopo del viaje” (Clifford 1995: 45-47) que favorece los cruces interculturales y el pasaje de una frontera que marca el ingreso en un mundo distinto de la experiencia cotidiana (Benjamin 1991). Al igual que en la versión italiana, el recorrido automovilístico por un camino real articula las secuencias y aumenta el efecto de quiebre de la irrupción de lo sobrenatural, manifiesto en el clímax del descubrimiento de la foto del pasajero en el ámbito urbano de un hotel, que será también el escenario de “Hotel California”. El hotel, asociado con el cronotopo del viaje, funciona también como significativo metafórico de sitio de paso y encuentros fugaces. La foto es un indicio de reconocimiento de un realismo particular, que establece la identidad del pasajero con una persona muerta, confirmada en la secuencia del “Reconocimiento”, que revela el carácter fantasmal de la aparición en la ruta. Hay una acumulación aditiva de personajes que gesticulan y dialogan, en un ritmo de *vaudeville*, con un contrapunto de voces indicado en una nota intercalada en el texto, en la que la referencia a los cambios entonacionales de la narradora evidencia el paso de la oralidad a la escritura. El relato se cierra con una coda, que refiere las consecuencias del enfrentamiento con lo sobrenatural sobre la salud mental del protagonista. La matriz “El encuentro con la Muerte” adquiere así la forma de la narración de un viaje por el Noroeste argentino en un mensaje que recrea creencias sociales en una dimensión ultraterrena, corporizada, al igual que en la versión italiana, en un

viajero misterioso. La creencia constituye una expresión relativizada de certeza, en la que el valor de verdad de un discurso depende de un consenso grupal (Greimas y Courtés 1982, Palleiro 2008). Es así como el relato se sitúa en una zona limítrofe entre realidad y ficción, que relativiza el valor de verdad del discurso. El pasajero misterioso es la metáfora de un Otro cultural, que reside en un espacio emblemático al que se accede mediante una modalidad de saber posible, asociado con la creencia. Esta versión riojana, articulada alrededor de la irrupción de lo sobrenatural en un camino, es también símbolo de los recorridos dispersivos de la memoria.

El relato fue registrado en el contexto de una conversación entre docentes, quienes narraron distintas versiones, documentadas en *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico* (Palleiro 2018). Todos ellos subrayaron el impacto de este relato en niños y jóvenes, lo que me llevó a documentar otras versiones de boca de niños y adolescentes, registradas y analizadas en la misma obra (ibíd.: 73-80 y 87-90). Este impacto dio lugar a una interesante dinámica comunicativa en la que los receptores se convirtieron en narradores, generadores de itinerarios alternativos.

"Il camionista ghost rider", de Davide Van de Sfroos: la matriz folklórica en una ruta italiana

El cantautor italiano Davide Van de Sfroos recreó la misma matriz en una obra de su autoría, compuesta en *laghé*, dialecto cercano a la oralidad de la zona italiana del Lago de Como.

Al igual que la versión riojana, esta composición está presentada como la narración del viaje por una ruta italiana, en un juego intertextual que entremezcla letras y acordes de música *rock* y *country* estadounidense, con alusiones al folklore de ese país, en un dialecto que requiere a los receptores italianos

una operación de traducción. En una entrevista realizada por Vittorio Zincone para la revista *Sette del Corriere della Sera* (16 de febrero 2012), Van de Sfroos se explayó sobre esta opción lingüística y asoció el dialecto con la identidad cultural; subrayó su musicalidad, vinculada con la cultura oral aprendida en su infancia de boca de cazadores y pescadores de los lagos:

*Il mio dialetto diventa un elemento musicale. Alcuni testi partono... da frasi che ho sentito dire da qualche cacciatore o da qualche pescatore del lago di Como [...] mi è rimasto appiccicato dalla mia infanzia.*⁶

En la misma entrevista el cantautor asoció su vida en los lagos con la cultura de indios y *cowboys* norteamericanos, recreada en la figura del *Ghost Rider*. Vinculó asimismo la cultura del rock, de Woody Guthrie a Bob Dylan, con los storytellers de la tradición folklórica:

*Ho vissuto un'infanzia Sioux, a contatto col lago, le montagne, con i cacciatori [...] Mi sono sempre ispirato agli story teller, come Bob Dylan o Woody Guthrie. Per molti anni sono andato in giro con una chitarra-banjo, sulla corriera, e cominciavo a strimpellare le storie dei passeggeri [...] Raccolgo storie e poesie su un taccuino.*⁷

Van de Sfroos encuadró así su producción dentro de la poesía repentista del payador contemporáneo que viaja con su guitarra y libreta de apuntes recogiendo historias para recrearlas en canciones. Se situó en la tradición folklórica de los *cantastorie* que, desde épocas medievales, iban de pueblo en pueblo cantando historias, cuentos y leyendas en las plazas. En una traducción intersemiótica e intercultural recreó el viaje por una autopista, en busca de encuentros reales o imaginarios. El mismo recorrido itinerante estaba presente en la versión riojana, en la que la ruta funcionaba como lugar simbólico de encuentro con lo desconocido.

6 "Mi dialecto se convierte en elemento musical. Algunos textos parten de frases que he oído a algún cazador o a algún pescador del Lago de Como [...]. Me ha quedado grabado desde mi infancia". (En este y en todos los casos, la traducción del italiano es propia.)

7 "Viví una infancia Sioux, en contacto con el lago, la montaña, con los cazadores [...]. Me inspiré siempre en Story Tellers como Bob Dylan o Woody Guthrie. Por muchos años andaba siempre por ahí con una guitarra-banjo, en el ómnibus, y empezaba a rasguear las historias de los pasajeros [...]. Recogía historias y poesías en una libretita".

Esta cultura del *rock* y el *folk* tiene entre sus receptores al público joven,⁸ con un impacto mediático que llevó a Van de Sfroos a exhibirse en el Festival de la Canción Italiana de San Remo 2011, donde alcanzó un lugar destacado. La composición fue interpretada también en otros espectáculos y recitales y, en virtud de la “reproductibilidad técnica” (Benjamin 1989), letra, música e imagen fueron reproducidas en medios radiales, televisivos, en Internet y en un CD que incluyó un librito anexo con la traducción de la letra al italiano.

Al igual que en la versión riojana, los desplazamientos espaciales son el hilo de las secuencias. El *Camionista Ghost Rider* sustituye al “viajante visitante médico” del relato riojano, y esta sustitución de detalles (Mukarovsky 1977) es rasgo distintivo de la obra folklórica. La primera secuencia de “La partida” se abre con una orientación espaciotemporal el primer día de la semana, en el que el narrador refiere en primera persona su salida a la ruta: “*Al lunedì meti deent la prema [...] cunt el vulant*”.⁹ Esta secuencia da paso a distintos episodios que narran el “Encuentro” del *camionista* con cuatro figuras desaparecidas del *rock* estadounidense: Johnny Cash, Woody Guthrie, Robert Johnson y Jimmy Hendrix. Tal estructura favorece, como en la versión riojana, la enumeración de distintos escenarios. Un estribillo separa las distintas estrofas, cuyo paralelismo, realizado por el ritmo musical, tiene como base la reiteración unida a una variante, correspondiente a la mención de distintos puntos de la ruta. Esto da margen para la comparación con espacios culturales de Norteamérica, en una reiteración paralelística:

*All'autogrill prima del Gottardo / gh'è Johnny Cash che voe sultà soe/ el voer un passagg fin in funt al tunnel / verdi la porta el foe setà giò / [...] el dis me spiàs sun dumà un fantasma / ma svolza la radio che me canti amò.*¹⁰

*Hey Johnny Cash scìa che vèmm, scìa che vèmm! / [...] e canta Cry Cry Cry, Ghost Rider in the Sky.*¹¹

La referencia intertextual del estribillo corresponde a la canción de música *country* norteamericana “Ghost Rider in the Sky”, escrita por Stan Jones en 1948, que recrea una leyenda folklórica referida oralmente a Jones por un viejo cowboy. Cash la grabó en 1998 en una versión titulada “Ghost Riders in the Sky: a Cowboy Legend”, que se refiere explícitamente al discurso legendario. La letra, centrada en un *cowboy* fantasma que persigue eternamente un tropel diabólico por el cielo,¹² presenta un entramado con la matriz “El trato con el diablo” (ATU 330), matriz retomada en otro tramo de esta composición. Van de Sfroos recrea así elementos de la oralidad folklórica elaborados por Jones e interpretados por Cash en una combinación entre el inglés y el dialecto *laghé*, que genera lo que Briggs y Bauman (1996) llaman “brechas intertextuales” entre distintos géneros y registros discursivos. Cash se le aparece al conductor a la salida de un túnel, que adquiere el valor metafórico de lugar de pasaje y, en un discurso directo, se presenta como un fantasma, similar al del viajante de la versión riojana. La estructura del estribillo, similar en todas las secuencias, incluye una invocación al pasajero y una invitación al viaje, realizada por el ritmo musical.

La secuencia siguiente es la del “Encuentro” con el fantasma de Woody Guthrie, cantante de *rock* estadounidense, quien aparece cubierto de polvo en la “autostrada a Casalpusterlengo”:

8 Tal recepción puede constatar en los comentarios de *You Tube* a sus producciones, en el sitio <http://www.youtube.com/watch?v=cVsdKWW2Vn0>.

9 “El lunes pongo primera [...] agarro el volante”.

10 “En el Autogrill antes del Gotardo/ está Johnny Cash que quiere subir/ quiere que lo alcance hasta el fondo del túnel/ abro la puerta y lo hago sentar [...] dice: Lo lamento, soy un fantasma, pero [en] la radio canto todavía”.

11 “¡Hey, Johnny Cash, dale que vamos, dale que vamos! [...] y canta Cry! Cry! Cry! Ghost Rider in the Sky”.

12 El tópico de la aparición de un tropel misterioso está presente también en el folklore argentino. En 1987, recogí una versión oral de boca de la riojana Marta Torres, de 43 años, quien refirió la aparición fantasmal de un tropel compuesto por “un montón de animales” que desaparecía misteriosamente, al igual que el tropel perseguido por el “Ghost Rider” (Palleiro 2004: 140-142).

*In sull' autostrada a Casalpusterlengo/ gh' è una gran pulver [...] in mezz gh'è un omm.*¹³

*Hey Woody Guthrie scìa che vèmm [...] de dree gh' è mia la California ma a Cesenatico podum rüv.*¹⁴

El cantautor introduce aquí un contrapunto espacial, que parangona California con la localidad italiana de Cesenatico, y pone de este modo el acento en los cruces interculturales, en un paralelismo estructural con la estrofa precedente. Este paralelismo, que favorece el uso de reiteraciones, recrea el estilo formulístico de la oralidad folklórica.

En la secuencia siguiente, localizada en una hostería vecina “a Faenza”, se produce el “Encuentro” con el fantasma de Robert Johnson, presentado, en una secuencia descriptiva, como hombre elegante de tez oscura, ojos de loco y voz femenina:

*All' usteria visén a Faenza gh'è un fiö elegant cun 't i öecc de matt/ [...] el g' ha e la vuus de dona [...] / el me diis “G'ho de scapà del diavul/ che'l me cerca cun scìa el me cuntratt”.*¹⁵

*Hey Robert Johnson scìa che vèmm [...] / Comacchio non è la Louisiana/ ma i zanzar i henn püssèe cativ/ gnanca el diavul el se fa vedè quaand l' è scìa l' ura del tramuunt/ e non temere per il crocevia che che in Italia urmai i henn tücc rond.*¹⁶

En la presentación de Robert Johnson, el narrador alude a un “trato con el diablo” que forma parte de la matriz folklórica codificada en el índice ATU con el número 330, “The Smith and the Devil”. Este tipo narrativo se refiere a un herrero que firma un trato con el diablo para entregarle su alma a cambio de un beneficio terrenal. En diálogo con Johnson, el narrador alude a la creencia popular en el peligro de atravesar lugares en forma de cruz para quienes hayan celebrado un trato con el diablo. Esta conexión con el discurso legendario fue subrayada en un comentario virtual en Youtube,

que da cuenta de la modalidad de recepción. El usuario, identificado como “Giorgio Hic Sunt Leones”, el 20 de abril de 2012 destaca el hallazgo poético de la referencia a la leyenda del trato con el diablo:

*Stupendo quando dice a R. Johnson di non temere per i crocevia perchè in Italia ormai ci sono solo rotonde, alludendo al crocevia dove la leggenda narra che Johnson stipulò un patto col diavolo.*¹⁷

Este comentario revela el reconocimiento del intertexto de la oralidad por parte del receptor y da cuenta de la ampliación del circuito comunicativo hacia un receptor global en un canal de videos virtual, que permite agregar texto y música, además de comentarios, imágenes visuales y una traducción al italiano estándar. En el estribillo, el narrador compara la Luisiana, cuna del jazz estadounidense, con la zona italiana de Comacchio, y el eje de comparación son los mosquitos, comunes al paisaje pantanoso de ambas regiones. Esto le sirve para retomar la referencia a creencias populares en apariciones del diablo, asociadas con tales insectos. El paralelismo está realizado por el código musical, cuyos acordes conservan ecos de blues y música country. El ensamble de códigos oral, escrito y musical construye un paisaje intercultural, capaz de reunir el folklore estadounidense con tradiciones italianas de la llanura del río Po, sus pantanos, mosquitos y creencias en aparecidos. El viaje valoriza así las culturas locales a partir de una dinámica de identificación y diferencia, presente también en la versión riojana, ubicada en una ruta interprovincial. En las distintas versiones, el paisaje se construye entonces como texto (Venturoli 2004) que resignifica la matriz folklórica en entornos diferentes.

Al igual que las anteriores, la secuencia siguiente presenta a una *rock star*; esta vez, Jimi Hendrix, a partir de una localización en la llanura del Po, donde se encuentra este personaje con vestimenta multicolor,

13 "En la ruta a Casalpusterlengo hay una gran polvareda [...] y en el medio aparece un hombre [...]"

14 "¡Hey, Woody Guthrie, dale que vamos! [...] Atrás no está California, pero a Cesenatico podemos llegar".

15 "En la hostería cercana a Faenza hay un muchacho elegante/ con ojos de loco [...] tiene [...] voz de mujer/ me dice: —Debo escapar del diablo/ que me busca con mi contrato".

16 "¡Hey, Robert Johnson, dale que vamos!/ Comacchio no es la Luisiana, pero los mosquitos son más agresivos./ Ni el diablo se deja ver cuando llega el ocaso/ y no tengas miedo a los cruces, que ahora en Italia hay solo rotondas".

17 "Estupendo cuando dice a R. Johnson que no tema al cruce de calles porque ahora en Italia hay solo rotondas, aludiendo al cruce en el que la leyenda cuenta que Johnson celebró un pacto con el diablo".

similar al arco iris. Esto da lugar a una metáfora cósmica, mediante la cual Hendrix es presentado como demiurgo, capaz de convertir la tierra en un palco y el cielo en amplificador, en una identificación del artista con el paisaje. Metáforas y comparaciones conforman una poética del espacio centrada en la textualización del paisaje, presente también en la versión riojana:

*E rua voenn in fund alla pianüura/ che l'è vestii cume un arcubalen/ [...] de dre de lüü pasa el tempuraal/ el dupèra i tron el dupèra i fulmin [...] la tèra gialda la paar el so palco e tutt el cieel un amplificaduur.*¹⁸

La secuencia de cierre, localizada en el puesto policial de Cesena Norte, está articulada a partir de una tensión entre mundo real y universo fantasmagórico, con una tensión entre ficción y realidad expresada mediante un contrapunto polifónico; en este, la voz de la policía, símbolo del control social, pregunta por los seres fantasmales que parecían ocupar la cabina del camión, mientras que el narrador responde que solo se trata de discos:

*E al casell de Cesena Nord la stradal l' ha ma fermà/ fann el giir del camion/ [...] "Ma è strano sembravate in cinque/ dentro la cabina un minuto fa"/ "Ci son solo io con tutti i mei dischi/ ma prego pòduf cuntrulà".*¹⁹

La alusión a los discos relativiza el valor de verdad de la narración poética y ubica el viaje en el terreno fronterizo de la creencia, en la que la certeza no depende de la ocurrencia efectiva de un hecho sino de un consenso grupal. El camino es símbolo de la frontera entre la vida y la muerte, así como también el túnel por el que transitan estos personajes que celebran pactos con el diablo y sobreviven mediante su música. Todos estos elementos están condensados en un trabajo metafórico, que convierte a estos personajes en arquetipos de la cultura rock contemporánea. El uso del dialecto

introduce una tensión entre oralidad y escritura, en un juego intertextual con las letras de canciones, realizado por un código musical que reproduce el movimiento del viaje. Esto crea un mensaje polifónico que rescata las raíces folklóricas del rock estadounidense en un escenario italiano.

El itinerario del *camionista Ghost Rider* por las rutas de Italia traza una cartografía fantasmal desde el Gottardo hasta Cesena Nord, semejante a la de la ruta interprovincial de la versión riojana. Tal recorrido permite también comparar la *autostrada* italiana con las rutas estadounidenses, condensadas en la emblemática Route 66, asociable con la cultura del camino de los años sesenta.

“On a dark desert highway”: De las conexiones intertextuales de Jack Kerouac a The Eagles

La estructura de un relato itinerante da lugar a una conexión intertextual con la obra *On the road (En el camino)* del norteamericano Jack Kerouac (1957). Esta novela, de contenido biográfico y ritmo frenético similar al de la composición musical de Van de Sfroos, tiene como base los viajes que Kerouac y sus amigos hicieron por Estados Unidos y México entre 1947 y 1950 por la ruta 66, símbolo de la cultura de los caminos de la generación Beat. Al igual que las canciones aludidas por Van de Sfroos, la obra de Kerouac se inspira en el mundo del jazz, las drogas y el alcohol.

El vínculo intertextual puede extenderse a la canción “Hotel California” (1977) del grupo de rock estadounidense The Eagles, que tiene como pretexto la misma matriz folklórica. La canción, de Don Felder, fue interpretada con acompañamiento de guitarra eléctrica del mismo Felder y de Joe Walsh, y voz de Don Henley; mientras que Van de Sfroos compuso e interpretó él mismo letra y música. “Hotel California” refiere la historia de un viajero que se aloja en ese hotel en el que tiene lugar un ritual demoníaco. Como el texto ita-

18 “Y llega uno del fondo de la llanura, vestido como un arco iris/ detrás de él se desata el temporal./ Usa los truenos y usa los rayos/ la tierra [...] es su palco, y todo el cielo un amplificador”.

19 “Y en el peaje de Cesena Nord la carretera se ha detenido/ están girando el camión/ [...] ‘Pero es extraño, parecían ser cinco/ en la cabina hace un minuto’/ ‘Solo estoy yo con todos mis discos/ pero, por favor: ¡pueden controlar!’”. El texto hace referencia a la visión que tiene la policía de cinco pasajeros fantasmas (el conductor y las cuatro rockstars mencionadas, Johnny Cash, Woody Guthrie, Robert Johnson y Jimmy Hendrix), pero en un juego poético el conductor responde a la policía que él está solo con sus discos de estos cantautores, quienes siguen viviendo a través de su voz.

liano y la versión riojana, la acción se ambienta “On a Dark Desert Highway”, en una autopista oscura y desierta a cuya vera hay un hotel en el que el protagonista se detiene en la noche. Al igual que la composición italiana, la canción incluye alusiones al cielo y al infierno (“This Could Be Heaven or this Could Be Hell”), en una dinámica de contraposiciones característica de las “psicodinámicas de la oralidad” (Ong 1982). De modo semejante al de Van de Sfroos, el estribillo de Hotel California tiene un tono apelativo, que da la bienvenida al viajero que se atreva a ingresar en ese lugar inquietante (“Welcome to the Hotel California, Such a Lovely Place!/[...] Plenty of Room at the Hotel California. Any Time of Year!”). También aquí el estribillo tiene un valor formulístico, propio del estilo folklórico,²⁰ acentuado por la rima y el ritmo musical, que sirven como recursos para fijar el texto en la memoria. La reiteración es característica del estilo “redundante” de la oralidad (Ong 1982).

Como en las versiones riojana e italiana, en “Hotel California” está presente la secuencia de “El encuentro” del viajero, esta vez, con una joven misteriosa que lo espera en la puerta para ser su guía en el ingreso a espacio inquietante (“There She Stood in the Doorway [...] and She Showed Me the Way”). El paso de la puerta adquiere un valor iniciático, asociado con el mitema del cruce del umbral, de raíces folklóricas. Al igual que en otras versiones de esta matriz, documentadas en Palleiro (2018: 43-90), la composición intercala la alusión a un baile, con características de una danza ritual, asociada con un juego de opuestos entre recordar y olvidar (“How They Dance in the Courtyard [...] Some Dance to Remember, Some Dance to Forget”). La tensión entre vida y muerte, propia del estilo agonístico de la oralidad, aparece también en las versiones riojana e italiana. “Hotel California” alude a un coro de voces que, desde un lugar lejano, repite en el medio de la noche la bienvenida a este misterioso lugar, con el mismo estilo apelativo del estribillo de Van de Sfroos (“And Still those Voices [...] Calling from Far Away [...] in the Middle of the Night/ Just to Hear Them Say: Welcome to the Hotel California!”). Como en el texto italiano y en el relato riojano en el que el viajante se en-

cuentra con la familia del pasajero, el encuentro inicial entre dos personas da paso a un encuentro colectivo, asociado en este caso con un rito satánico en el que se desata una lucha con “la bestia” (“And [...] They Gathered for the Feast./ They Stab It with Their Steely Knives, but They Just Can’t Kill the Beast”). La bestia, a la que los pasajeros del hotel no pueden dar muerte, es una expresión metafórica de las fuerzas del mal, presente también en Van de Sfroos en la alusión al trato con el diablo. En la versión riojana, el enfrentamiento está asociado con la fuerza destructora de la muerte, personificada en el viajero misterioso.

La secuencia final de “La huida” del protagonista del hotel (“I Was Running for the Door/ I Had to Find the Passage Back/ to the Place I Was Before”) está seguida de un cierre, que consiste en un discurso directo del sereno del hotel. Este advierte al viajero que nunca podrá abandonar definitivamente el lugar (“Relax’ Said the Nightman/ --We Are Programed to Receive. /You Can Check Out Any Time You Like,/ But You Can Never Leave”). A la luz de tal cierre, el “Encuentro” cobra un sentido iniciático, y la danza el valor de rito de pasaje hacia una dimensión sin retorno.

Consideraciones finales

Los recorridos de esta matriz revelan una dinámica entre oralidad, escritura y recreación musical, vinculada con apariciones fantasmales en rutas de Argentina, Italia y Estados Unidos de América. Tal dinámica involucra procesos de traducción que, en la versión del cantautor italiano, compuesta en un dialecto *laghé*, requiere de decodificación para un receptor cuyas competencias lingüísticas tiene como base la lengua standard. A través de los circuitos mediáticos, tal recepción se amplía, y alcanza al público joven y adolescente. En Van de Sfroos, el *laghé* es marca identitaria que imprime el sello de una oralidad traspasada por mediaciones de emisores, en contextos y canales diferentes, desde festivales en vivo a actuaciones televisivas y reproducciones en Internet. Algo similar ocurre con la versión de The Eagles, transmitida a través de canales mediatizados. En la versión oral argentina, la matriz es recreada

20 Para una reflexión sobre las fórmulas en el estilo folklórico, ver Palleiro (2016: 108-112).

como el encuentro con un viajero misterioso en una ruta interprovincial. Otras versiones orales circulan en el contexto argentino entre niños y jóvenes, y esto muestra la vitalidad de las matrices folklóricas. El relato argentino y la obra de The Eagles tienen como eje las metáforas del hotel y del camino, espacios de tránsito abiertos a lo sobrenatural. La versión de Van de Sfroos desarrolla también el tópico del viaje, unido al paralelismo entre la cultura itinerante del *rock* estadounidense y el paisaje cultural de las rutas italianas. La ruta está presente también en la novela *On the road* de Kerouac. Esto revela la pervivencia contemporánea de matrices folklóricas, en formas orales, escriturarias y musicales, atravesadas por industrias culturales.

Los recorridos de la matriz dan cuenta de procesos de identificación y diferenciación de las culturas europea y americana, unidas por la metáfora del camino por el que transitan tanto el viajante riojano como “*il camionista Ghost Rider*” y el pasajero del Hotel California.

Referencias

- Aarne, Antti/ Stith Thompson ([1928] 1961): *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Bajtín, Mijail (1982): *Estética de la creación verbal*. Trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo Veintiuno.
- Bauman, Richard (2004): *A World of Other's Words. Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Cornwall: Blackwell.
- Benjamin, Walter (1989): “Experiencia y pobreza”. En Walter Benjamin: *Discursos Interrumpidos 1*. Trad. de Jesús Aguirre. Madrid: Taurus, pp. 167-173.
- Benjamin, Walter (1991): *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Trad. de Enrico Filipini. Turín: Einaudi.
- Briggs, Charles/ Richard Bauman (1992): “Genre, Intertextuality and Social Power”. En *Journal of Linguistical Anthropology*, II, pp. 131-172.
- Bruner, Jerome (2003): *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. Trad. de Luciano Padilla López. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Clifford, James (1995): “Las culturas del viaje”. En *Revista de Occidente*, 170-171, pp. 45-74.
- Eagles (2012): “hotel-california-video-testo-lyrics”. En <<http://www.airdave.it>> [Último acceso: 22-06-2021].
- Greimas, Algirdas/ Joseph Courtès (1982): *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. de Enrique Bailón Aguirre y Hermis Campodónico. Madrid: Gredos.
- Jakobson, Roman (1992): “On Linguistic Aspects Of Translation”. En Schulte, Rainer/ John Biguenet (eds.): *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 232-239.
- Jones, Stan (2012): “Ghost Rider in the Sky”. En <<http://www.guntheranderson.com/v/data/ghostrid.htm>> [Último acceso: 7-07-2021].
- Kerouac, Jack ([1957] 1981): *En el camino*. Trad. de Miguel de Hernani. Barcelona: Bruguera.
- Lebrave, Jean-Louis (1990): “Déchiffrer, Transcrire, Éditer La Genèse”. En Grésillon Almuth/ Jean-Louis Lebrave y Catherine Viollet (eds.): *Proust à la Lettre. Les Intermittences de l'écriture*. Charente: Du Lérot, pp. 141-162.
- Menéndez Pidal, Ramón (1972): *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Mukarovsky, Jan (1977): “Detail As The Basic Semantic Unit In Folk Art”. En Burbank John/ Peter Steiner (eds): *The Word and Verbal Art. Selected Essays*. New Haven: Yale University Press, pp. 180-204.
- Nelson, Theodor (1992): *Literary Machines 90.1*. Trad. de Valeria Scaravelli y Walter Vannini. Padua: Muzzio.
- Orlik, Axel ([1909]1992): *Principles for Oral Narrative Research*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ong, Walter (1982): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. de Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pagliari, Lucila (2019): “Una mirada sobre las artes performáticas como *opus* de traducción”. En Palleiro, María (ed.): *Cuerpos que danzan. Hacia una teoría del discurso dancístico*. Buenos Aires: Casa de Papel, pp. 33-35.
- Palleiro, María (2004): *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, Universidad de Buenos Aires.

- Palleiro, María (2008): *Yo creo ¿vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María (2013): "Il camionista Ghost Rider de Van de Sfroos y el viajante fantasma de La Rioja: itinerarios de una matriz narrativa". En *Quaderni di Thule*, XXXIII, pp. 635-650.
- Palleiro, María (2016): *El cuento folklórico riojano: una introducción a la narrativa oral*. Buenos Aires: La Bicicleta.
- Palleiro, María (2018): *La dama fantasma. Los laberintos de la memoria en el relato folklórico*. Buenos Aires: La Bicicleta.
- Propp, Vladimir (1972): *Morfología del cuento*. Trad. de Berta de Tabbusch. Buenos Aires: Goyanarte.
- Steiner, George ([1975] 1992): *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Nueva York: Oxford University Press.
- Thompson, Stith (1946): *The Folktale*. Nueva York: The Dryden Press.
- Thompson, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature*. Copenhagen y Bloomington: Indiana University Press.
- Uther, Hans (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica,
- Van de Sfroos, Davide (2012): "Il camionista ghost rider". En <http://www.youtube.com/watch?v=cVS-dkWW2Vn0> [Último acceso: 10-06-2021].
- Venturoli, Sofía (2004): *Il paesaggio come testo. La costruzione di un'identità tra territorio e memoria nell' area andina*. Bolonia: Clueb.
- Villegas, Juan (1978): *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta.
- Zincone, Vittorio (2012): "Entrevista a Davide Van de Sfroos". En *Sette*, 16 de febrero, pp. 44-46.

María Inés Palleiro es doctora en Filosofía y Letras (UBA) y Laurea Magistrale in Filologia Moderna (Università di Bologna). Es investigadora independiente (CONICET) y profesora invitada en el seminario de Genética Textual y Crítica Genética (UBA). Es vicepresidente de la International Society for Folk Narrative Research (ISFNR). Es autora de *La fiesta en el cielo. Cuentos populares de animales* (1998), *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo* (2004) y *Dime cómo cuentas. Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales* (en colaboración con F. Fischman); también coordinó *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas* (Miño y Dávila, 2008) y dirige la colección Narrativa: identidad y memoria. Es autora de más de cien publicaciones en revistas con referato, capítulos de libros y actas de congresos. Ha dictado conferencias y cursos en Italia, Portugal, España, Estonia, India, Chile y EE.UU., y dirigido tesis doctorales, de maestría y licenciatura en universidades nacionales y extranjeras, y proyectos de investigación en UBA, UNA y CONICET.