

“*Il camionista ghost rider* de Van de Sfroos y el viajante fantasma de La Rioja: itinerarios  
de una matriz narrativa”

Dra. María Inés Palleiro

Universidad de Buenos Aires / CONICET

Me propongo analizar la dinámica entre oralidad, escritura y recreación musical en distintos recorridos de una matriz folklórica, constituidos por una versión oral argentina y otra de un cantautor italiano. El trabajo se inscribe en un proyecto avalado por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (PIP CONICET 0085) cuyo eje es la narrativa tradicional de la provincia argentina de La Rioja, confrontada con la de otros contextos americanos y europeos.

#### Delimitaciones iniciales

Considero la narración como principio cognitivo de organización secuencial de la experiencia (BRUNER J. 2003), deconstruible en itinerarios no secuenciales similares a los de un hipertexto virtual (NELSON TH. 1992, LANDOW G. 1995, PALLEIRO M. 2004). Caracterizo el relato folklórico como expresión espontánea de la identidad de un grupo, elaborada estéticamente en un formato narrativo, y tengo en cuenta la importancia de la experiencia vital del narrador en la organización de los relatos (BENJAMIN W. 1991). Defino la matriz como un conjunto de rasgos temáticos, compositivos y estilísticos comunes a un conjunto de versiones, identificados mediante la confrontación intertextual (PALLEIRO M. 2004). Comparo una versión oral que recogí en La Rioja con la composición “*Il camionista ghost rider*” del cantautor italiano Davide Van de Sfroos, que tienen como base el motivo *The vanishing hitchhiker* y otras matrices folklóricas como “El trato con el diablo” y “El encuentro con la Muerte” (1), reelaboradas como un encuentro con lo sobrenatural en una ruta.

#### El tópico del *ghost rider*: motivos folklóricos y culturas del viaje

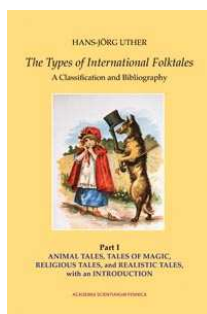
La pervivencia de las matrices folklóricas en distintos tiempos y lugares pone de manifiesto el carácter universal de tópicos como el del enfrentamiento con lo desconocido en un viaje, que brinda la posibilidad de acceso a distintos escenarios culturales. Las «culturas del viaje» se vinculan con la experiencia de lo transitorio, que da al viajero la oportunidad de ingresar en un universo diferente del de la vida cotidiana (CLIFFORD J. 1995). Tal ingreso adquiere en ocasiones el carácter de rito iniciático, que puede vincularse con el mitema del viaje del héroe (VILLEGAS J. 1978). Uno de los tópicos de este mitema es el del “cruce del umbral” que marca la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

El viaje al mundo de los muertos, de raíz folklórica, atraviesa toda la literatura occidental, y está presente desde la *Nekya* o visita al mundo de los muertos de la *Odisea* de Homero, al canto VI de la *Eneida* de Virgilio de la antigüedad grecolatina, hasta la *Divina Commedia* de Dante y el *Purgatorio de San Patricio* de la literatura medieval europea (2). El espacio de este *Convegno*, vinculado con el estudio del Otro cultural, resulta apropiado para una reflexión sobre los itinerarios transculturales de esta matriz folklórica.

#### Tipos y motivos folklóricos: versiones orales y recreaciones literarias

Tanto la versión oral riojana como la composición italiana presentan un entramado intertextual de tipos y motivos folklóricos. Thompson define el “tipo” como «todo relato tradicional que tiene existencia independiente en sentido y significado, sin depender de otra unidad mayor» y el “motivo” como «el elemento [temático] más reducido de un cuento o relato, capaz de persistir en la tradición con relieve propio» (THOMPSON S. 1946: 415. La traducción es mía). Los motivos son las unidades temáticas mínimas de cada relato, procedente de las más variadas latitudes, y su combinación relativamente estable configura un “tipo”. Desde tal perspectiva, los distintos itinerarios constituyen “versiones” y “variantes” del tipo temático. Los tipos narrativos fueron inventariados en un Índice (AARNE A. - THOMPSON S. 1928), revisado en la actualidad (UTHER H. 2004). Cada tipo está identificado por un sistema alfanumérico, precedido por la sigla ATU, correspondiente a las iniciales de los tres catalogadores. Por su parte,

Thompson clasificó los motivos en su *Motif Index* (THOMPSON S. 1955-1958), que ofrece un inventario de unidades narrativas mínimas del relato folklórico. Entre los tipos y motivos recreados en las versiones se cuentan, además del motivo “*The vanishing hitchhiker*” (Thompson E 322.3.3.1), los tipos ATU 332, “*Godfather Death*” y 330 “*The smith and the devil*”. Por mi parte, diseñé una metodología para el estudio del relato folklórico con un enfoque genético hipertextual, que parangona los itinerarios alternativos del relato folklórico con los de un hipertexto virtual, entendido como una combinación flexible de bloques textuales establecida libremente por el usuario (PALLEIRO M. 2004). Esta conexión flexible reproduce la estructura diseminativa de la memoria, cuyos recorridos pueden relacionarse con los itinerarios transculturales abiertos a un encuentro con el Otro a partir de la experiencia del viaje.



#### La versión argentina de La Rioja: el fantasma del viajante

La versión oral que recogí en la capital de La Rioja, Argentina, fue narrada en 1996 por Cristina Díaz, docente, de 25 años. Dicha versión tiene como base la matriz folklórica de “El encuentro con la Muerte”, resignificada como narración de viajes. La estructura de la matriz combina los episodios de “El encuentro” con un desconocido, “La despedida”, “La búsqueda”, “El hallazgo” y “El reconocimiento” de su carácter de persona muerta. En cuanto al tema, reúne elementos de los mencionados tipos y motivos “*Godfather Death*”, “*The Smith and the Devil*” y “*The vanishing hitchhiker*”. En su articulación estilística, sobresalen la antítesis entre la fuerza vital y el poder destructor de la muerte, y el uso metafórico de símbolos que adquieren el valor de indicios de reconocimiento del carácter sobrenatural del encuentro. El texto de la versión es el siguiente:

«Cristina Díaz —... un...viajante... visitador médico... que hace los viajes de Tucumán a Salta... faltando unos kilómetros para llegar a Salta... hay un parador... una...estación de servicio pequeña de un pueblo... Entonces, se para... Entra a tomar algo... Y ve un señor que se paseaba... por la puerta... y miraba hacia adentro... Cuando sale, este hombre le dice: ... -¿Usted se va a Salta? - Sí. - ... ¿Me lleva, usted que va solo en el auto?...Entonces, el hombre, un poco desconfiado... le dice: - Mire... Que el coche es de la empresa... Que no...puedo... -¡Pero usted va solo! ¡Por favor, lléveme!... ¡Además, no voy hasta la ciudad! ...¡Voy... unos kilómetros antes!... Y que - ¡No!... poniendo pretextos para no llevarlo... Y este hombre insiste... tanto... que finalmente le dice: - ¡Bueno! ¡Subí! - ya medio así como al tope... [En el curso del diálogo precedente, la narradora adoptó una entonación más grave... para la voz del caminante, y un tono ligeramente más agudo y una mayor velocidad de emisión para la del visitador médico]...Y...durante el viaje...este hombre... no decía una sola palabra... Entonces... el visitador...dice: - ¿Y éste... qué se cree?... ¡Y me ruega tanto!... ¡Ahora sube, no dice una palabra!... Entonces, empieza a acelerar... como... un elemento de presión para que el otro diga: - ¡Pará! ... Y lo llevaba... muy fuerte, y el hombre le dice: - ¡Disculpáme! - dice... - ¿Podés ir un poco más despacio? ¡No es bueno ir tan fuerte! ...Y le dice: - ¡No! ¡Yo estoy acostumbrado a manejar así, a... doscientos por hora!... - ¡Pero no es bueno ir tan fuerte! ... [En el...discurso directo precedente, la narradora adoptó una entonación grave con un matiz admonitorio, y ha disminuido deliberadamente el ritmo de emisión]. No le lleva el apunte... Sigue... Y cuando llegan a un lugar... en un descampado... le dice: - ¡Bueno, aquí me bajo yo! ... Y... frena, el hombre... Le dice:- ¿Y acá te vas a bajar? -dice- ¿en medio del campo? - ...dice - Yo... Acá, me bajo... Se baja, el hombre... y este 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 a Salta, va al hotel donde se reúnen... los visitantes médicos... y les cuenta la

anécdota... Y dice: - ¡Y encima, este otro tarado... se deja la carterita ahí, en el auto! ¡Ahora voy a tener que volverme! ¡Ni sé qué lugar era!...Y le dice: - ¡Bueno, abrila, la carterita! ¡Fijáte qué tiene!...Abre la carterita... saca el documento...dice:- ¡Mirá! ¡Este es el tipo que he traído! –dice- ¿Adónde lo encuentro?...Entonces, uno le dice: - ¿A ver? –dice- ¡Dame! ...Y saca el diario del día anterior... - ¡Mirá! - le dice - ¡No puede ser! ¡Vos no podés haber traído [a] esta persona! - ¡Yyh! - ¡Te digo que sí lo he traído! - ¡No! - dice- ¡Mirá, es el accidente ese donde se han muerto todos!... Entonces, este hombre le dice: - ¡No! ¡No! ¡No puede ser! -Te digo que es el accidente... ¡Mirá! ¡Acá está... la foto del auto destrozado... la fotito del que manejaba!... – dice - ¡Y es la foto del documento! [La narradora realizó el ademán de señalar con su índice derecho 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... y le dice: - ¡Mire!... Yo soy visitador médico... Un señor subió... de Tucumán a Salta... Pierde el documento... – dice - ¡El documento... la carterita... es esta!... Y le entrega... Cuando le entrega la cartera... la viejita... cae de espaldas... desmayada... [La narradora golpeó las manos una sobre otra, para imitar el ruido y el movimiento de la caída, y realizó con su cuerpo el movimiento de tirarse hacia atrás] Sale... otra señora, de adentro, a los gritos: - ¿Qué pasa?... - dice: - ¡No sé! Si yo le di esta carterita... [En el segmento precedente, la narradora alzó el tono de voz hacia un registro más agudo] - ¡Ay! ¡La cartera de mi marido! ¡La que se perdió en el accidente! - ¡Pero, señora! ¡No! - Y... salen los hijos...del muerto... Y dice que se lo querían comer, a este hombre... porque dice: - ¡Usted es un charlatán!... ¿Por qué le viene [a] hacer esa broma a mi madre... y a mi abuela? ¡Mire lo que ha hecho! -Y qué sé yo... Lo amenazaban de todas maneras... Entonces, este señor no les podía explicar que él había encontrado esa cartera en su auto... - ¡Y que usted está mintiendo! ...¿Que adónde habrá encontrado esa cartera? ¡Además, la policía nos ha dicho que la cartera se había quemado en el accidente!... - ¡Y no! ¡Y bueno!... Y... final de todo esto... que la cartera quedó en manos de la familia, y este hombre... dicen que está internado con... un trastorno mental... » (PALLEIRO M. 2004: 199-201)



Como toda narración de viajes, se abre con una localización en el espacio de tránsito de un camino, « un parador... [de] una estación de servicio pequeña de un pueblo » en la ruta «de Tucumán a Salta... faltando unos kilómetros para llegar a Salta». Dicho espacio, distante del núcleo vital de la ciudad, es una zona fronteriza, propicia para la irrupción de lo sobrenatural. La frontera tiene el valor simbólico de espacio liminar entre vida y muerte, y entre ficción y realidad. Se trata de una zona de quiebre entre lo extraño que resulta fuera de lo común pero no modifica la esencia de lo real, y lo maravilloso ubicado en el dominio de lo fictivo. Este dominio intermedio de quiebre entre lo real y lo maravilloso es característico de lo fantástico (TODOROV T. 1981), que encuentra en la oralidad folklórica un vehículo de expresión.

El episodio inicial del encuentro entre dos personas se ajusta a la estructura de la matriz de “El encuentro con la Muerte” (PALLEIRO M. 2004). Las personas son «un viajante... visitador médico» y un pasajero desconocido, que representa una condensación metafórica del Otro cultural, de quien poco o nada se sabe. La construcción metafórica está relacionada con lo transitorio, asociada con los significantes de la ruta y el viaje. El camino forma parte del «cronotopo...del viaje» (Clifford J. 1995: 45-47), como vía de acceso a distintos escenarios, que favorece los cruces interculturales. La entrada en el mundo de los cuentos puede vincularse con el pasaje de una frontera que se traspone a partir del viaje, como situación iniciática de ingreso en un mundo distinto de la experiencia cotidiana (BENJAMIN W. 1991). Estos tópicos y estrategias discursivas forman parte de una retórica del creer, de la que me ocupé en un trabajo anterior (PALLEIRO M. 2008). Definí allí la creencia como una certeza relativa, en la que el valor de verdad de un

enunciado depende más de un consenso intersubjetivo que de un ajuste a la realidad (GREIMAS A. - COURTÉS J. 1982). La secuencia de “El encuentro” tiene como correlato “La despedida” «en un descampado» alejado de todo movimiento vital, asociado con la soledad y el misterio. Al igual que en la composición italiana, el viaje está asociado con un recorrido automovilístico por un camino real, que es el eje articulador de las secuencias. El tópico del camino adquiere el valor de anclaje en un contexto, que aumenta el efecto de quiebre de la irrupción de lo sobrenatural.

La unidad siguiente, de “El hallazgo” de la cartera de identificación del viajero, está subdividida en dos microunidades, localizadas en puntos espaciales y temporales diferentes. La primera, ubicada en el tramo final del viaje de ida, en las afueras de Salta, tiene como eje el descubrimiento de la cartera de identificación. La segunda tiene como eje una convención de visitantes médicos en el ámbito urbano de un hotel, que funciona como significante metafórico característico del cronotopo del viaje, identificado con un sitio de paso, donde ocurren contactos fugaces. La convención de visitantes se caracteriza así por la transitoriedad del encuentro entre personas de distinta procedencia. La secuencia finaliza en un punto de máxima tensión, con la sugerencia de algunos colegas de abrir la cartera del pasajero («... ¡abríla, la carterita! ¡Fijáte qué tiene!»). En el episodio siguiente de “El reconocimiento” tiene lugar el *point* del relato, que es la noticia del accidente automovilístico, referida a través de la fuente mediatizada de «el diario», con el agregado del detalle de «la foto». La foto funciona como indicio de reconocimiento de un realismo particular, que establece la identidad de la persona muerta con el pasajero del automóvil. En el cierre, el narrador retoma el tópico del viaje con la referencia a un nuevo punto del itinerario del protagonista, que da pie para la unidad de “La búsqueda”, en el escenario urbano de la ciudad de Tucumán. Esta “búsqueda” tiene como correlato “El reconocimiento” del viajero como el muerto en el accidente, que revela el carácter fantasmal de su aparición en la ruta. Tal aparición remite al motivo folklórico de *The vanishing hitchhiker*. Hay una acumulación aditiva de personajes que gesticulan y dialogan entre sí, lo cual otorga a la secuencia un carácter teatral. Este carácter está reforzado por el contrapunto fónico que imita la voz de distintos personajes y por el empleo de estrategias de proxémica y de kinésica corporal, como el movimiento del narrador, en el rol actoral de tirarse hacia atrás para reproducir la actitud de sorpresa de la madre al recibir la cartera de su hijo fallecido («...- ¡Mire! – dice... ¡El documento... la carterita...!... Cuando le entrega la cartera... la viejita... cae de espaldas... desmayada... [La narradora golpeó las manos una sobre otra, para imitar el ruido y el movimiento de la caída, y realizó con su cuerpo el movimiento de tirarse hacia atrás]») El contrapunto dialógico entre los familiares del muerto y el visitador médico está articulado a partir de una antítesis entre esta figura exogrupal y el endogrupo de la familia. Tal contraposición refuerza el tono efectista de la secuencia, de corte melodramático, intensificado por un movimiento de entradas y salidas similar al de un *vandeville* (« Sale... otra señora, de adentro, a los gritos: - ¿Qué pasa? [... la narradora alzó el tono de voz hacia un registro más agudo] ...! Y...salen los hijos... del muerto... - ¡Usted es un charlatán!... ¡...la policía nos ha dicho que la cartera se había quemado en el accidente!...-¡Y no! ¡Y bueno!...») El estilo directo escenifica la acción narrada y otorga vivacidad al discurso. El relato se cierra con una coda, que incluye una referencia a las consecuencias del enfrentamiento con lo sobrenatural sobre la salud mental del visitador («...y...final de todo esto...que este hombre...dicen que está internado con un trastorno mental...») Esta coda proyecta los efectos de la acción narrada sobre el contexto de narración y sitúa la narración en una zona de quiebre de la realidad.

La matriz de “El encuentro con la Muerte”, con sus unidades de “El encuentro”, “La despedida”, “El hallazgo”, “La búsqueda”, “El reconocimiento” y la coda de “La pérdida de la razón” adquiere la forma de la narración de un viaje por el Noroeste argentino. El mensaje recrea creencias sociales en una zona liminar entre la realidad cotidiana y una dimensión ultraterrena, corporizada en el viajero misterioso, que aparecen también en la versión italiana. La contraposición retórica entre vida y muerte y entre realidad y suprarrealidad, unida a la tensión entre endogrupo y exogrupo, está asociada con el extranjero. Esta figura se identifica con un Otro cultural, residente en un espacio diferente, que no es solo un lugar geográfico sino también un espacio simbólico al que se accede mediante una modalidad de saber posible, asociado con la creencia. La matriz folklórica está recreada en un recorrido similar al de un hipertexto, cuyos vínculos flexibles reproducen la estructura diseminativa de la memoria oral (PALLEIRO M. 2004). El hipertexto conecta bloques textuales con vínculos flexibles establecidos por el usuario, que reproducen los mecanismos asociativos lábiles de la memoria (ASSMAN J. 1992). Esta versión riojana se distingue por una retórica apocalíptica, que tiene como eje la irrupción de lo sobrenatural en un camino. La bifurcación de la

matriz folklórica en diversos itinerarios forma parte de la vida en variantes de la tradición oral (MENÉNDEZ PIDAL R. 1972).

“*Il camionista ghost rider*” de Davide Van de Sfroos: la matriz folklórica en una ruta italiana

El cantautor italiano Davide Van de Sfroos recrea esta matriz en una composición en dialecto *lagbé*, de la zona del Lago de Como. En un testimonio subido a *You Tube* el 28 de marzo de 2011, un usuario identificado como “kissimo72” definió esta composición como una «*splendida cartolina di un viaggio dal canton Ticino alla Romagna in cui Davide Van De Sfroos incontra alcuni "camionstoppisti" un pò particolari...*». Al igual que la versión riojana, también esta recreación está presentada como una narración de viajes por una ruta italiana. Hay un pasaje de códigos, en el cual la oralidad es recreada en un juego intertextual que entremezcla letras y acordes de canciones de *rock* y música *country* estadounidense, con alusiones al folklore de ese país. Esto sirve al autor para establecer un paralelismo entre culturas.

El texto es interpretado por el cantautor en distintas *performances* con acompañamiento de guitarra, en espectáculos y recitales. Gracias a la “reproductibilidad técnica” (BENJAMIN W. 1991), letra, música e imagen del cantautor son reproducidas en medios radiales, televisivos, en *Internet*, y en un CD que registra la música y la voz. Tales mediaciones comunicativas amplían los alcances del mensaje local a la dimensión global de un receptor masivo. El texto de la composición en dialecto *lagué* es el siguiente:



*« Al lunedì meti deent la prema  
spazzeti 'l muund cui tergicristai  
pizzzi i fanai per majà la cürva  
banana negra che la voer scapà  
ma me la ciapi cunt el vulvaant  
el me mutuur la digerirà  
i cupertoni san giamò a memoria  
ogni chilometro de spetascià*

*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 paltò l'è negro cume la chitara  
la facia diira cume sti muntagn  
el dis me spiàs sun dumà un fantasma  
ma svolza la radio che me canti amò*

*Hey Johnny Cash scià che vèmm scià che vèmm  
e tant anca 'l Gottardo l'è un oltru anell de fööch  
e canta cry cry cry ghost rider in the sky  
e visto che te seet te te lassì anca fümà*

*In sull' autostrada a Casalpusterlengo  
gh'è una gran pulver se veed nagott  
l'è menga nèbia l'è menga foemm  
l'è tüta sabia e in mezz gh'è un omm  
el gh' ha soe un capell che'el par quasi un strasc  
el gh' ha i salopett i scarponi gross  
el riid un zicc e po 'l tussis  
g' ha la tera in facia e in fuunt ai pulmòni*

*Hey Woody Guthrie scià che vèmm scià che vèmm*

*questa tèra l'è la tua tèra ma adess però mangen pioe  
l' onda verde la diis nagott ma questa nigula finirà  
de dree gh' è mia la California ma a Cesenatico podum rüvù*

*All' usteria visén a Faenza gh'è un fiö elegant cun 't i öecc de matt  
el beev gio whiskey cume beev gazusa  
la sua chitara par che la va a tocch  
el g' ha i dii cume dees anguill la pèll maron  
e la vuus de dona  
el me diis "G'ho de scapà del diavul  
che'l me cerca cun scià el me cuntratt"  
Hey Robert Johnson scià che vèmm scià che vèmm  
Comacchio non è la Louisiana  
ma i zanzar i benn püssèe catiiv  
gnanca el diavul el se fa vedè quaaand l' è scià l' ura del tramuunt  
e non temere per il crocevia che che in Italia urma i benn tücc rondò.*

*E rua voenn in fund alla pianiüura  
che l'è vestü cume un arcubalen  
la sua chitara a l'è incendiada de dre de lüü pasa el tempuraal  
el dupèera i tron el dupèera i fulmin i a liga insemi i a sona amò  
la tèra gialda la paar el so palco e tutt el cieel un amplificaduur*

*Hey Jimi Hendrix scià che vèmm scià che vèmm  
Forlì l' è menga Woodstock e fra un po' brüset anca te  
e a suon de purple haze little wing e woodoo child  
adess gh'è scià la grandin e i cuntadini i benn mea taant cunteent.*

*E al casell de Cesena Nord la stradal l' ha ma fermà  
fann el giir del camion varden l'abitacul  
varden departutt e poe se varden luur  
"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!"»*

Al igual que en la versión oral, los desplazamientos espaciales son el hilo conductor de las secuencias. El *camionista ghost rider* sustituye al «viajante visitador médico» del relato riojano. La sustitución de estos detalles es un rasgo distintivo de la obra folklórica, que genera itinerarios alternativos como los de esta matriz (MUKAROVSKY J. 1977). La primera secuencia, coincidente con la primera estrofa, es la de “La partida”, que se abre con una orientación espaciotemporal, el primer día laboral de la semana, en una autopista italiana. El narrador en primera persona refiere su salida a la ruta y, mediante un juego metonímico de despliegue de partes, describe su vehículo, desde el volante hasta las llantas. Este juego está unido a una identificación metafórica de la curva con una “banana negra” huidiza que el automovilista logra “comerse” a toda velocidad, y a una personificación de los neumáticos, a los que le atribuye la cualidad de saberse de memoria el trayecto. Esta secuencia introductoria 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. Esta organización estructural da lugar, al igual que en la versión riojana, a la enumeración de los distintos escenarios por los que pasa el viajero. Un estribillo separa las distintas estrofas, cuyo paralelismo está realizado por el ritmo musical. Dicho estribillo, basado en la reiteración, introduce una variante en cada estrofa, que consiste en la mención de distintos puntos de la ruta italiana. Esto da margen para una comparación con espacios culturales de Norteamérica que, unida a una reiteración paralelística, es la estrategia retórica básica de esta versión.

La segunda secuencia, coincidente con la segunda estrofa, tiene como protagonista a Johnny Cash (3). Este episodio se inicia también con una localización, en un «*autogrill prima del Gottardo*». El protagonista está presentado, a través de una estrategia descriptiva, con el atuendo emblemático de un

«faltó» negro y una «chitarra» del mismo color. El negro, rasgo distintivo de su vestimenta que le valió el apodo de «*Man in Black*», se vincula con la esfera semántica de la muerte y con la cultura urbana del *rock*, a la que remite también la guitarra. Cash se le aparece al conductor a la salida de un túnel, que adquiere el valor metafórico de lugar de pasaje. En un discurso directo, se presenta como un fantasma, habitante de una zona liminar simbolizada por la ruta. Este pasajero, parangonable al del viajante misterioso de la versión riojana, alude al poder mediático de la radio para mantener con vida su canto («*sun dumà un fantasma ma svolza la radio che me canti amò*»). Cash aparece consustanciado con el paisaje a través de un mecanismo comparativo que parangona la dureza de las facciones con los pliegues de las montañas («*la faccia dura cume sti muntagn*»). Los deícticos espaciales («*stù*»), utilizados también en la versión oral, refuerzan tal conexión con el paisaje, en una suerte de identificación mimética. La estructura del estribillo, al igual que en otras secuencias, presenta en primer lugar una interjección, seguida de una invocación conativa dirigida al pasajero y de una invitación al viaje realizada en primera persona plural, propia de un “nosotros” inclusivo. La vinculación con relatos de viajes y ritmos musicales del camino es un rasgo distintivo de la cultura *rock* norteamericana.



“*Ghost rider in the sky*”: oralidad folklórica y juegos intertextuales

El estribillo presenta una variante, que consiste en una referencia intertextual a la canción “*Ghost rider in the sky*”, composición característica de la música *country*, *cowboy-style* cercana a la oralidad, escrita en 1948 por Stan Jones. Esta canción recrea una leyenda folklórica norteamericana que, según se dice, fue referida oralmente a Stan Jones por un viejo *cowboy* cuando tenía 12 años. Cash la grabó en 1979 y luego en 1998, en una versión titulada “*Ghost Riders in the Sky: A Cowboy Legend*”, que alude explícitamente al discurso legendario. El estribillo de esta canción está incorporado en la composición italiana mediante un entramado intertextual vinculado con el tópico del “trato con el diablo” (ATU 330), mencionado también en estrofas siguientes. La letra hace referencia a un *cowboy* fantasma que persigue eternamente un tropel diabólico por el ancho cielo («*If you want to save your soul from Hell a-riding on our range/Then cowboy change your ways today or with us you will ride / Trying to catch the Devil's herd, across these endless skies // Yippie yi Ohhhhh/Yippie yi Yaaaaay/Ghost Riders in the sky*»).



El tópico de la aparición de un tropel misterioso está presente también en el folklore argentino. En 1987, recogí una versión oral de esta leyenda de boca de Marta Torres, empleada doméstica riojana de 43 años. Torres hizo alusión a la aparición fantasmal de un tropel compuesto por «un montón de animales» que desaparecía misteriosamente, del mismo modo que el tropel perseguido por el “*ghost rider*”:

«Está fresquito ¿no? ¿Por qué no salimos al balcón?... Una vez...salió el tatita al balcón...y en eso, ha sentido un tropel pero parece que venía un montón de animales...y no era, no había nada...y aquí tampoco hay nada...» (Torres en PALLEIRO M. 2004: 141)

Esta versión, que forma parte de una serie narrativa sobre apariciones demoníacas, guarda similitud con el texto de Stan Jones, en el que la visión de un tropel de ganado con ojos enrojecidos estaba identificada con una fuerza diabólica. Van de Sfroos recrea elementos de la oralidad folklórica elaborados

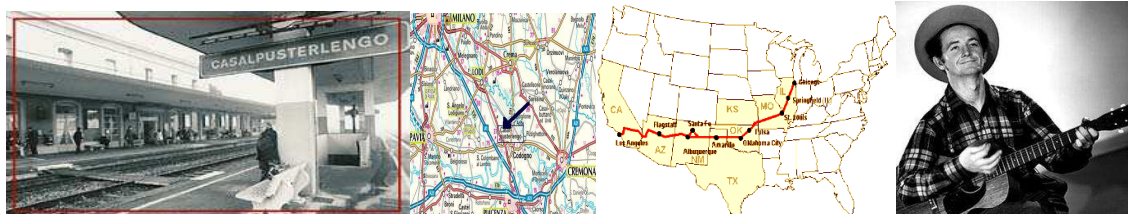
por Jones e interpretados por Cash en una cadena de “actuaciones mediacionales” (BAUMAN R. 2000). Tales mediaciones se relacionan con la transposición de patrones folklóricos en distintos contextos y códigos. El pasaje de códigos genera «brechas intertextuales» que recontextualizan patrones genéricos cristalizados por el uso tradicional en nuevas situaciones comunicativas (BRIGGS CH. - BAUMAN R. 1992).



### El polvo de los caminos: entre California y Cesenatico

La secuencia siguiente se abre también con una cláusula de localización, en la «*autostrada a Casalpusterlengo*». En ella, el *camionista* recoge a Woody Guthrie, figura del *rock* estadounidense, muerto tiempo atrás. Este pasajero fantasma es presentado, mediante una descripción, como un fumador cubierto de tierra, ataviado con una vestimenta de matices clownescos, con un sombrero raído y grandes zapatos («*cum omm/ par quasi un strasc/ el gh' ha i salopett i scarponi gross/... g' ha la tera in faccia e in fuunt ai pulmòni*») (4). La alusión a la tierra tiene connotaciones vinculadas con las cenizas de sus despojos mortales y con el polvo de los caminos, que gustaba recorrer en su país natal. El narrador en primera persona, que adopta la figura del *camionista*, propone una identificación metafórica de Guthrie con la tierra de los caminos que cubre sus facciones, y se vale de indicios espaciales para remarcar semejanzas y diferencias entre Italia y Estados Unidos. En este caso, los indicios corresponden a la zona rural de «*la pianüira*». Hay un paralelismo entre las distintas secuencias, dado por la referencia inicial a un punto de la ruta, seguida por la presentación del personaje, con la incorporación de metáforas vinculadas con la muerte y el camino. El estribillo presenta la variante de la alusión a signos viales como la “onda verde”, vinculada con el gusto de Guthrie por la ruta. Dicha “onda verde”, presente en las autopistas de distintas partes del mundo, realza el paralelismo entre Italia y los Estados Unidos, en una tensión entre lo local y lo global. El contrapunto espacial, que en esta estrofa parangona las localidades de California y *Cesenatico*, remite al tópico de los cruces interculturales. El ritmo de la música reproduce el dinamismo del viaje, que el narrador de la versión riojana recrea por medio de fluctuaciones entonacionales.

La unidad siguiente se localiza en una hostería vecina «*a Faenza*», en la que sube Robert Johnson (5). Al igual que en los episodios precedentes, la localización está seguida por una descripción del personaje, presentado como hombre elegante de tez oscura, con ojos de loco, voz femenina y dedos finos, munido de una guitarra («*un fjiö elegante... cum 't i öecc de matt/... a sua chitara.../ el g' ha i diü cume dees anguill la pèll maron*»). El bardo compara la delgadez de los dedos con la forma de una anguila. Las comparaciones con el reino animal son rasgos distintivos de la poética de Van de Sfroos, que revelan su compenetración con el mundo natural. La alusión a la anguila, pez característico de las zonas cenagosas de Norditalia, acentúa la conexión del extranjero con el paisaje local. Así como había subrayado la afición al tabaco de Johnny Cash, el narrador destaca el hábito de la bebida de Robert Johnson, a través de una comparación hiperbólica en la que afirma que el pasajero bebe whisky como si fuera gaseosa («*el beev gio whiskey cume beev gazusa*»). El cigarrillo, el alcohol y otros excesos son elementos de la cultura *rock*, que funcionan como símbolos de identificación de un grupo, del que estos personajes constituyen figuras emblemáticas. Al igual que los precedentes, también este pasajero es identificado recién en el estribillo, en una presentación retardada que crea un efecto de suspenso.



### El trato con el diablo: discurso legendario y comentarios virtuales



En la presentación de Robert Johnson, el narrador alude al “trato con el diablo”, codificado en el Índice ATU con el número 330. Este tipo narrativo se refiere a un herrero que firma un trato con el Diablo para entregarle su alma («*A smith has made a contract with the devil so that in return for becoming a master-smith he is to belong to the devil after a certain time*»). El tópico está introducido en un discurso directo del mismo Robert Johnson («*g' bo de scapà del diavul / che 'l me cerca cun scìa el me cuntratt*»). Tal discurso da vivacidad a la composición poética, que adquiere un matiz teatral. 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 («*non temere per il crocevia che che in Italia urmai i benn tücc rondò*»). La conexión con el discurso legendario es subrayada en un comentario virtual en *You Tube*, 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 «*leggenda*» del «*patto col diavolo*» («*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*»)(6) El comentario evaluativo, subrayado por el calificativo «*Stupendo*», revela el reconocimiento del intertexto de la oralidad por parte del receptor. El ingreso en *Internet* abre el mensaje, codificado en dialecto local, hacia un receptor global. Pone asimismo a disposición de los usuarios dispositivos que agregan al texto y a la música imágenes visuales, la traducción al italiano *standard* y la posibilidad de introducir comentarios. Tales agregados resignifican el texto a la luz de nuevos discursos y códigos.



### El código musical, las comparaciones y la poética del espacio

Al igual que en secuencias precedentes, el narrador introduce una comparación entre la Louisiana, cuna del *jazz* estadounidense, y la zona italiana de la *valle* di Comacchio («*Comacchio non è la Louisiana ma i zanzar i benn piüssè catin*»). El eje de comparación son los mosquitos, comunes al paisaje pantanoso de ambas regiones. Esto le sirve para retomar la referencia a las creencias populares en apariciones del diablo, asociadas con estos insectos. Afirma de este modo que, en semejante paisaje, ni el diablo se deja ver a la hora del crepúsculo («*gnanca el diavul el se fa vedè quuand l'è scìa l'ura del tramunt*»). El paralelismo está realzado por el código musical, cuyos acordes conservan ecos de la *música country*, con reminiscencias de *blues* de Louisiana. Tales acordes están en consonancia con la figura de Johnson, cuyo estilo musical recoge el aporte del folklore sureño norteamericano. El ensamble de códigos orales, escritos y musicales contribuye a construir un paisaje intercultural, capaz de reunir el folklore estadounidense con las tradiciones de la *pianura padana*. El paisaje de esta región, con sus pantanos, sus mosquitos y sus propias creencias en aparecidos, es comparado con el de Estados Unidos, en un trabajo poético. El viaje imaginario favorece el descubrimiento de la identidad local, asociada con símbolos de pertenencia a la cultura *rock*, cuyos alcances globales tienen arraigo en suelo norteamericano. Los itinerarios transculturales valorizan las culturas locales a partir de una dinámica de identificación y diferencia, que remite a la ecuación entre estereotipo y variación de la composición folklórica, que está presente también en la versión riojana. En ella, la matriz folklórica adquiere significaciones propias del contexto sudamericano, en el cual el visitador se encuentra también con el fantasma de lo desconocido en una ruta interprovincial. En las distintas versiones, el paisaje cultural se construye como un texto (VENTUROLI S. 2004) capaz de resignificar la matriz narrativa para expresar la identidad de grupos diferentes.



## Jimi Hendrix y la metáfora del palco cósmico

Al igual que las anteriores, la secuencia que presenta a Jimi Hendrix se inicia con una localización espacial, seguida de una descripción física. La ambientación corresponde a la «*pianuira*» padana, donde sube este personaje, cuyas vestiduras multicolores se asemejan al arco iris («*E rva voenn in fund alla pianuira / che l'è vestù come un arcubalen*»). Esto da lugar a una metáfora cósmica, basada en comparaciones entre las fuerzas de la naturaleza desencadenadas, como truenos, rayos y tormenta; y los instrumentos musicales («*la sua chitara a l'è incendiada de dre de liiù pasa el tempuraal/el dupèra i tron el dupèra i fulmin i a liga in sema i a sona amo/la tèra gialda la paar el so palco e tutt el cieel un amplificaduum*»). El personaje se presenta como un demiurgo, capaz de desatar fuerzas cósmicas, y de convertir la tierra en un palco gigantesco y el cielo en amplificador. Tal metáfora condensa el juego retórico de identificaciones de los artistas con el paisaje. Del mismo modo que los personajes precedentes, también Jimi Hendrix es identificado recién en el estribillo, luego de un despliegue indicial que genera una tensión narrativa. Este juego propone al receptor adivinar de quién se trata, para revelarlo al fin de la secuencia. El bardo recurre a la reiteración del estilo formulaico para invitar a Jimi Hendrix a transitar por la ruta, con el mismo estilo conativo de las estrofas anteriores («*Hey Jimi Hendrix scia che vèmm scia che vèmm*»). Tanto las metáforas cósmicas como las comparaciones, que enfatizan la identificación de los personajes con el paisaje transcultural, forman parte de una poética del espacio que es el eje de esta composición. La textualización del paisaje es también el eje de la versión riojana.

En el texto italiano, hay un parangón entre Forlì, en donde se encuentra el “club del blues” *Naïma*, escenario de espectáculos de van de Sfroos, y Woodstock, lugar de Norteamérica en donde en 1969 se desarrolló un famoso recital pacifista de “música psicodélica” («*Forlì l'è menga Woodstock e fra un po' briiset anca te*»). La referencia al festival de Woodstock remite a la participación de Jimi Hendrix en su clausura, con una irreverente versión del himno norteamericano con guitarra eléctrica, cuyos acordes imitaban los rugidos bélicos de la Guerra del Vietnam (7). En un entramado intertextual, el bardo intercala alusiones a composiciones famosas de Hendrix, como “*Little wing*”, “*Purple Haze*” y “*Voodoo child*”. Mediante el procedimiento folklórico de adición de elementos heterogéneos (MUKAROVSKY J. 1977), retoma luego las alusiones al paisaje local, como el granizo que arruina las cosechas de los campesinos de la *pianura* padana («*adess gh'è scia la grandin e i cuntadini i henn mea taant cunteents*»). La elaboración retórica destaca la identificación del personaje con el entorno, que le sirve de palco a su *performance* musical. Van de Sfroos incorpora, *contrario sensu*, una referencia a una armonía cósmica, lograda a través de la música estridente que reproduce el sonido de las fuerzas desencadenadas de la naturaleza, a las que el artista intenta conjurar con su música.

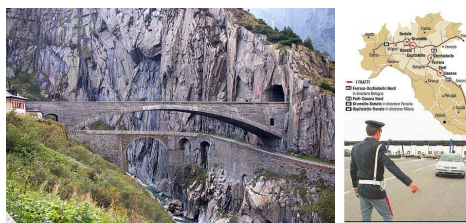


## Las figuras evanescentes: ficción y realidad

La secuencia de cierre, localizada en el puesto policial de *Cesena Nord*, está articulada a partir de una tensión entre el mundo real y un universo fantasmagórico («*E al casell de Cesena Nord la stradal l'ha ma fermà*»). Esta tensión está expresada mediante un contrapunto polifónico, en un discurso directo en el que la policía, como símbolo del control social, alude a estos seres evanescentes que parecían ocupar la cabina («*ann el giù del camion varden l'abitacul/ varden departutt e poe se varden luur/ "ma è strano sembravate in cinque/ dentro la cabina un minuto fa*»). A la pregunta policial sobre las figuras que parecían ocupar el *camion*, el narrador da una respuesta vinculada con el soporte material de los discos que contienen su voz en la memoria sonora («*ci son solo io con tutti i mèi dischi ma prego pòduf cuntrulà*»). Este contraste entre realidad y apariencia forma parte del juego agonístico de la memoria oral (ONG W. 1982). La alusión a los discos relativiza el valor de verdad del itinerario por las rutas italianas, que ubica el viaje en el terreno fronterizo de la creencia. En la creencia, la certeza no depende de la ocurrencia efectiva de un hecho sino de un consenso grupal, representado por la policía y el conductor, testigos de estas presencias fantasmales que tienen el poder tanto de aparecer como de volatilizarse.

Desde el *Gottardo* a *Cesena Nord*: una cartografía fantasmal

El itinerario narrativo por las rutas de Norditalia, que arranca de una zona vecina al *Gottardo* hasta llegar a *Cesena Nord*, es semejante al de la versión riojana, ubicada también en un espacio interprovincial. El recorrido da pie para comparar la *autostrada* italiana con las rutas estadounidenses, de California hasta la Louisiana, condensadas en la emblemática “*Route 66*”, que se asocia con la “cultura del camino” de la generación *beat* de los años ’60 (8). El Otro cultural está elaborado poéticamente mediante la condensación metafórica del *rock* y la música *country* estadounidense en las figuras de los músicos. Para la construcción de estos personajes, Van de Sfroos recurre a símbolos como la vestimenta negra, el alcohol, el tabaco, los instrumentos musicales electrónicos y los desplazamientos espaciales. Tal construcción se completa con símbolos de la frontera entre la vida y la muerte, como el túnel por el que transitan estos personajes que celebran pactos con el diablo y sobreviven por medio de la música. Todos estos elementos están condensados en un trabajo metafórico, que los convierte en arquetipos culturales, ubicados en un mapa simbólico que une el paisaje cultural norteamericano con el de la *pianura* padana (9). Para el trazado de esta cartografía fantasmal, Van de Sfroos recurre al motivo folklórico de *The vanishing hitchhiker*, en un entramado con las matrices de “El encuentro con la Muerte” y “El trato con el diablo”. La tensión entre oralidad y escritura es un rasgo distintivo de su poética, que se vale del dialecto *lagbé*, entremezclado con letras de canciones, en un ensamble con el código musical que refleja el movimiento de un viaje. Todo esto da por resultado un mensaje polifónico vinculado con creencias sociales, plasmadas en una reelaboración poética individual que rescata las raíces folklóricas del *rock* estadounidense en un escenario italiano.



#### Las conexiones intertextuales: de Jack Kerouac a *The eagles*

La estructura de relato de viajes de la obra italiana y de la versión riojana permiten establecer una conexión intertextual con la obra *En el camino* (*On the road*) del norteamericano Jack Kerouac (1957). Esta novela de los ’60, de alto contenido biográfico y ritmo frenético similar al que imprime Van de Sfroos a su composición musical, está basada en los viajes que Kerouac y sus amigos hicieron por los Estados Unidos y México entre 1947 y 1950 por la legendaria ruta 66, emblema de la cultura itinerante de la generación *beat*. La obra de Kerouac, al igual que las canciones aludidas por Van de Sfroos, recibe su inspiración del mundo bohemio del *jazz*, las drogas y el alcohol, recreados ficcionalmente en este exponente literario de la cultura de los caminos.



Puede establecerse asimismo un vínculo intertextual con la canción “*Hotel California*” (1977) del grupo de rock estadounidense *Eagles*, que recrea la misma matriz folklórica (10). “*Hotel California*” refiere la historia de un viajero que, como el viajante riojano, se aloja en un hotel a la vera de una ruta, en donde tiene lugar un ritual demoníaco. Como el texto italiano y la versión riojana, la acción se ambienta «*On a dark desert highway*», en una autopista oscura y desierta en la que hay un hotel en el que el protagonista se detiene a pasar la noche. Al igual que la composición italiana, la canción incluye alusiones al cielo y al infierno, en una dinámica antitética propia de las «psicodinámicas de la oralidad» (ONG W. 1982) («*This could be Heaven or this could be Hell*»). De modo semejante al texto de Van de Sfroos, el estribillo tiene un valor conativo, que da la bienvenida al viajero que se atreva a ingresar al “*Hotel California*” («*Welcome to the Hotel California Such a lovely place...Plenty of room at the Hotel California. Any time of year...*»). La reiteración, que adquiere un valor formulaico acentuado por la rima y por el dinamismo del ritmo musical, agrega a

esta localización un matiz de énfasis. También en la composición italiana, el estribillo presenta una estructura «redundante» propia de la oralidad (ONG W. 1982), con una función mnemotécnica que facilita la fijación en la memoria. En la obra de Van de Sfroos y en la de *The Eagles*, el mensaje, reforzado por el código musical, recupera la dimensión integradora de la oralidad, basada en repeticiones y contraposiciones (LYOTARD F. 1986). Como en las versiones riojana e italiana, también en “*Hotel California*” está presente la secuencia de “El encuentro” del viajero, esta vez, con una joven sofisticada y misteriosa que le sirve de guía para ingresar en un espacio inquietante (« *There she stood in the doorway... and she showed me the way*»). El pasaje de la puerta adquiere un valor iniciático, asociado con el mitema del cruce del umbral, de raíces folklóricas. Del mismo modo que en otras versiones de esta matriz (PALLEIRO M. 2004), se intercala aquí la alusión a un baile, que adquiere las 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 agonística, propia de la oralidad, está presente también en la versión riojana y en la italiana, asociada con la contraposición entre vida y muerte. “*Hotel California*” alude asimismo a un coro de voces indiferenciadas que, desde un lugar lejano, repite en el medio de la noche la bienvenida a este misterioso lugar, con el mismo estilo conativo del estribillo de van de Sfroos (« *And still those voices...calling from far away... Wake you up in the middle of the night/ Just to hear them say...Welcome to the Hotel California...* »). Como en el texto italiano y en el episodio del relato riojano en el que el viajante se encuentra con la familia del pasajero, el encuentro inicial entre dos personas da lugar luego a un encuentro colectivo, asociable en este caso con un rito satánico (« *And in the master's chambers, they gathered for the feast. They stab it with their steely knives, but they just can't kill the beast*») La secuencia de la lucha con la bestia a la que los pasajeros del hotel no pueden dar muerte constituye una expresión metafórica de las fuerzas del mal, que está presente también en el texto de van de Sfroos, en la alusión al trato con el diablo. En la versión riojana, por el contrario, el encuentro con lo desconocido está asociado con la fuerza destructora de la muerte, sin connotación satánica alguna. La secuencia final es la de “La huida” del protagonista del hotel misterioso (« *Last thing I remember, I was running for the door. I had to find the passage back to the place I was before*»). El cierre consiste en un discurso directo del cuidador del hotel, que advierte al viajero que por más que entregue la habitación, nunca podrá dejar definitivamente el lugar («*'Relax' said the nightman, We are programmed to receive. You can check out any time you like, but you can never leave*»). A la luz de este cierre, “El encuentro” cobra un sentido iniciático, y las danzas y la lucha con la bestia adquieren un valor ritual. La alusión inicial al infierno se resignifica en este final que, como en las versiones argentina e italiana, tiene como eje el enfrentamiento con lo sobrenatural en una ruta.



#### Van de Sfroos y el dialecto *laghé*: oralidad, escritura y cultura tradicional

En su obra, Van de Sfroos utiliza el dialecto *laghé*. En una entrevista realizada por Vittorio Zincone para la revista *Sette del Corriere della Sera* del 16 de febrero 2012, el periodista ubica al cantautor dentro de la tradición popular de los “*cantastorie*” («...*cantastorie del Comasco... gorgheggia in dialetto laghé...*»). El cantautor se explaya sobre el sentido de esta opción lingüística, y asocia el dialecto con la identidad cultural («*dialetto... Incontri di identità...*»). Destaca la influencia de los ritmos “*folk*” y “*reggae*” en sus composiciones («...*la mia musica è molto contaminata: dal folk... dal reggae...*») y subraya la musicalidad del dialecto, vinculado con la cultura oral, y aprendido en su infancia de boca de cazadores y pescadores de los lagos, que le sirvieron de inspiración para sus textos («...*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... [Il laghé] mi è rimasto appiccicato dalla mia infanzia.*») Este saber no institucional se conecta con la resignificación de tradiciones del *folk*, que Van de Sfroos asocia con el mundo campesino, en contraposición con la educación institucional de la

escuela («*Con i ragazzi che vivevano nelle frazioni più legate al mondo contadino parlavo il laghè. Le maestre ci rimproveravano...*»). El cantautor traza un paralelo entre su vida en los lagos y la cultura de indios y *cowboys* norteamericanos, recreada en la figura del *cowboy ghost rider* («...*Ho visulto un' infanzia Sioux...a contatto col lago...le montagne, con i cacciatori e con i contrabbandieri...*»). Asocia la cultura del *rock*, de Woody Guthrie a Bob Dylan, con los *story tellers* de la tradición folklórica, y encuadra su producción dentro de la poesía repentista del payador contemporáneo, que con su guitarra y su libreta de apuntes va viajando y recogiendo historias, para recrearlas en sus canciones («*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 comincio a strimpezzare le storie dei passeggeri che mi stavano intorno.....Raccoglio storie e poesie su un taccuino ...*»). Su mismo seudónimo, Davide Van de Sfroos (Davide «*che va de frodo*») lo inscribe en la tradición cultural de los *contrabbandieri*. En clave metapoética, califica su producción como un «*esperimento antropologico*» que recrea en su propio dialecto un Otro cultural, asociado con la cultura itinerante de la frontera. Esto lo lleva a recorrer distintos paisajes por autopistas, en busca de encuentros interculturales reales o imaginarios. El mismo recorrido itinerante está presente en la versión riojana, en la que el espacio de la ruta se transforma en lugar simbólico, abierto a una dimensión sobrenatural.

### Consideraciones finales

Los recorridos de la matriz folklórica revelan una dinámica entre oralidad, escritura y recreación musical, vinculada con apariciones fantasmales en rutas de Norditalia y del Noroeste argentino. En la versión oral sudamericana, la matriz es recreada como el relato de un encuentro de un viajante con un viajero misterioso en la ruta de Tucumán a Salta. Dicha versión tiene como eje retórico las metáforas del hotel y del camino, como espacios de tránsito propicios para la irrupción de lo sobrenatural. El tópico del viaje es también el eje de la versión de Van de Sfroos, asociado con un paralelismo entre la cultura itinerante del *rock* estadounidense y el paisaje cultural de las autopistas italianas. La ruta está presente también en otras composiciones literarias y musicales, como la novela *En el camino* de Jack Kerouac y la canción “*Hotel California*” del grupo *Eagles*, que recrean tradiciones de los caminos basadas en matrices folklóricas. En Van de Sfroos, el dialecto *laghè* constituye una marca identitaria que imprime el sello distintivo de una oralidad traspasada por «actuaciones mediacionales» (BAUMAN R. 2000). Tales actuaciones requieren una cadena de emisores, vinculada con distintos canales y contextos de circulación del mensaje, desde festivales en vivo a actuaciones televisivas y reproducciones virtuales en *Internet*, que amplían el circuito de recepción. Esto revela la pervivencia del pensamiento oral en las más complejas manifestaciones de la cultura *rock* contemporánea, atravesada por las industrias culturales. Los itinerarios de la matriz dan cuenta de un proceso 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*”.



### “Notas”

- (1) Analicé los itinerarios de estas matrices folklóricas en trabajos anteriores, basados en una extensa investigación de campo en la provincia argentina de La Rioja, entre 1985 y 2000 (PALLEIRO M. 2004 y PALLEIRO M. 2011a).
- (2) Para un análisis de estas reelaboraciones, véase PALLEIRO M. (2011b).
- (3) John R. Cash (1932 – 2003) fue un cantautor estadounidense de *country*, *gospel* y *rock*, que recorrió las rutas con su guitarra y su automóvil. Los ritmos de la carretera fueron sus predilectos. Identificado con su ropa oscura, reflejada en canciones como «*Man in Black*», sus composiciones,

como «*The Rock Island Line*», tratan la pena, la culpa, las tribulaciones morales y la temática del ferrocarril típica del *country*.

- (4) Woody Guthrie (1912- 1957) fue un referente de la música *folk* estadounidense, que recorrió las rutas de su país natal con su armónica y su guitarra. Sus canciones, que influyeron en Bob Dylan, Bruce Springsteen y Joan Báez, se refieren a la vida de la gente trabajadora y a la lucha por la supervivencia.
- (5) Robert Johnson (1911–1938) fue un cantante, guitarrista y compositor de *blues* estadounidense, cuya enigmática muerte dio lugar a la leyenda. Desde pequeño mostró interés por la música, y grabó veintinueve canciones, luego de haber actuado varios años en el sur de Estados Unidos. Su estilo influyó en Bob Dylan, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, *The Rolling Stones* y Eric Clapton. Murió en circunstancias extrañas, que dieron lugar a distintas versiones, como que fue envenenado por un marido celoso o que murió de sífilis. Otra leyenda cuenta que vendió su alma al diablo en el cruce de la autopista 61 con la 49 en Clarksdale, Misisipi, a cambio de interpretar el *blues* mejor que nadie.
- (6) El comentario puede consultarse en el correspondiente sitio web (<http://www.youtube.com/watch?v=cVSdkWW2Vn0>)
- (7) El festival de Woodstock (1969) fue un recital de música de los '60, reflejo del movimiento *Flower power* cuyo *slogan* era “amor, paz y buena música”. La actuación de Jimi Hendrix se convirtió en símbolo del pensamiento pacifista, con su trasposición guitarrística del himno norteamericano "*The Star-Spangled Banner*" con simulaciones sonoras de bombardeos sobre Vietnam.
- (8) La Ruta 66 integró la Red de Carreteras Federales estadounidenses, con un recorrido de 3939 km, de Chicago a Los Ángeles. Fue el itinerario de emigrantes que iban al Oeste durante los años '30, y un emblema de la cultura del camino de la generación *beat* de los '60 (WALLIS M. 2001)
- (9) El trazado de una cartografía fantasmal basada en matrices folklóricas fue el eje de la *Tesi di Laurea* de Lara Trevisan que tuvo el honor de codirigir, dedicada a la construcción poética de una Barcelona fantasmal, como «*una città di cartae*», en *La sombra y el viento* del español Ruiz Zafón (TREVISAN L. 2011).
- (10) Esta canción de Don Felder fue interpretada con acompañamiento de guitarra eléctrica del mismo Felder y de Joe Walsh, con la voz de Don Henley; mientras que Van de Sfroos, siguiendo la tradición de los *cantastorie*, compuso e interpretó él mismo letra y música.

## Bibliografía

- AARNE Antti - THOMPSON Stith, 1928, *The types of the foktale: a classification and bibliography*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- ALIGHIERI Dante, 1993, *Tutte le opere*, Newton, Milano.
- ASSMAN Jan, 1997, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino.
- BAUMAN Richard, 2000 *Actuación mediacional, tradicionalización, y la "autoría" del discurso*, “Patrimonio cultural y comunicación. Nuevos enfoques y estrategias”, n. 1, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp.31-51.
- BENJAMIN Walter, 1989, *Experiencia y pobreza*, in *Discursos Interrumpidos*, vol. 1, Taurus, Madrid, pp. 167-173.
- BENJAMIN Walter, 1991, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.
- BRIGGS Charles– BAUMAN Richard, 1992, *Genre, intertextuality and social power*, “Journal of Linguistical Antropology”, n. II, pp. 131-172.
- BRUNER Jerome, 2003, *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- CLIFFORD James, 1995, *Las culturas del viaje*, “Revista de Occidente”, n. 170-171, pp. 45-74.
- CLIFFORD James, 1999, *Itinerarios transculturales*, Gedisa, Barcelona.
- GREIMAS Algirdas – COURTÈS Joseph, 1982, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.

- HAVELOCK Eric, 1995, "La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna", in A. OLSON- N. TORRANCE (curadores), *Cultura escrita y oralidad*, Gedisa, Barcelona, pp. 25-46.
- KEROUAC Jack, 1981, *En el camino*, Bruguera, Barcelona.
- LANDOW George, 1995, *Hipertexto. La convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*, Paidós, Barcelona.
- LYOTARD Jean-François, 1986, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid.
- MENÉNDEZ PIDAL Ramón, 1972, *Los romances de América y otros estudios*, Espasa-Calpe, Madrid.
- MUKAROVSKY Jan, 1977, *Detail as the Basic Semantic Unit in Folk Art*, in J. Burbank-P. Steiner (editors), *The Word and Verbal Art: Selected Essays*, Yale University Press, New Haven, pp. 180-204
- OMERO, 1991, *Odisea*, Mondadori, Torino.
- NELSON Theodor, 1992, *Literary Machines 90.1*, Muzzio Editore, Padova.
- ONG Walter, 1982, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México.
- PALLEIRO María, 2004, *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*, Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PALLEIRO María, 2008, *Yo creo, vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PALLEIRO María, 2011a, *Jornada "Archivos de Narrativa Tradicional Argentina"*, María Inés Palleiro editora, Buenos Aires.
- PALLEIRO María, 2011b, *San Patricio en Buenos Aires. Narrativa, celebraciones y migración*, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- THOMPSON Stith, 1946, *The folktale*, The Dryden Press, New York.
- THOMPSON Stith, 1955-1958, *Motif-Index of Folk Literature*, Indiana University Press, Copenhagen and Bloomington.
- TODOROV Tzvetan, 1981, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia, México.
- TREVISAN Lara, 2011, *Carlos Ruiz Zafón: un cartógrafo postmoderno. Tesi di Laurea della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere*, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Bologna.
- UTHER Hans, 2004, *The types of International Folktales. A classification and Bibliography Based on the System of Antti Arne and Stith Thompson*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- VAN DE SFROOS Davide, 2010, *Yanez*, Alessandro Gioia- Universal Music Italia SRL, Bonzanigo. (CD).
- VENTUROLI Sofia (2004) *Il paesaggio come testo. La costruzione di un'identità tra territorio e memoria nell' area andina*, CLUEB, Bologna.
- VILLEGAS Juan, 1978, *La estructura mítica del héroe*, Planeta, Barcelona.
- VIRGILE, 1974, *Éneide*, Les Belles Lettres, Paris.
- WALLIS Michael, 2001, *Route 66: The Mother Road*, St. Martin's Press, New York.
- ZINCONE Vittorio, 2012, *Intervista a Davide Van de Sfroos*, "Sette", n. 7, 16 febbraio 2012, Corriere della Sera, Milano, pp. 44-46.

#### Sitografía

- <http://www.airdave.it>, 30 marzo 2012, EAGLES, *hotel-california-video-testo-lyrics*.
- <http://www.youtube.com/watch?v=cVSdkWW2Vn0>, 30 marzo 2012, VAN DE SFROOS Davide, *Il camionista ghost rider*, Alessandro Gioia- Universal Music Italia SRL, Bonzanigo.
- <http://www.youtube.com/watch?v=fYRdbbZ8kjE>, 1 abril 2012, VAN DE SFROOS Davide, *Il camionista ghost rider*, Alessandro Gioia- Universal Music Italia SRL, Bonzanigo.
- <http://www.guntheranderson.com/v/data/ghostrid.htm>, 30 marzo 2012, JONES Stan, *Ghost rider in the sky*.