

ORALIDAD Y ESCRITURA. POESÍA ORAL Y POESÍA ESCRITA

José Enrique MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
Universidad de León

RESUMEN

Buena parte de las peculiaridades de la poesía contemporánea tienen su origen en la tensión latente entre oralidad y escritura. La poesía actual se escribe para ser leída en soledad y en silencio; el sentido auditivo se ha cambiado por el visual y éste aboca a una cultura del silencio, a un acto privado y voluntario; pero en la poesía escrita actual perviven elementos de la oralidad primigenia, por lo que en este artículo se ponen en contraste la poesía oral y la poesía escrita con el fin de que puedan quedar iluminados algunos de los mecanismos propios de esta última.

PALABRAS CLAVE

Oralidad, Escritura, Audición, Lectura, Oyente, Lector, Dimensión comunicativa.

SUMMARY

A good proportion of the particular characteristics of contemporary poetry originate in the latent tension between orality and writing. Current poetry is written to be read alone and in silence; the sense of hearing has been exchanged for that of sight, and this leads to a culture of silence, to a private act of personal choice. However, some elements of the earlier orality do live on in present-day written poetry. Thus, this article contrasts oral poetry and written poetry with the intention of illuminating a number of the mechanisms typical of the latter.

KEY WORDS

Orality, Writing, Listening, Reading, Hearer, Reader, Communicative dimension.

INTRODUCCION. ORALIDAD Y ESCRITURA

Una buena parte de los elementos y peculiaridades de la poesía contemporánea tienen su origen en la tensión latente entre oralidad y escritura o, si se quiere decir de otra manera, en la lucha dialéctica de la escritura contra (o a espaldas de) la oralidad inicial, una vez que ésta -en un sentido general- hizo crisis. Tales peculiaridades se deben al hecho de que la poesía actual sea una poesía escrita para ser leída; más aún, para ser leída privadamente, en lectura silenciosa. Es desde la lectura, por lo tanto -desde

el lector-, desde donde tales características, formales o no, deben ser entendidas y formuladas. Lo que ha cambiado es, dicho de otro modo, el sentido auditivo por el visual; y lo visual se ha convertido en una cultura del silencio, en un acto privado y voluntario. El acto de leer fue un acto comunitario. Hoy no lo es. La poesía era un acto comunal, lo que conllevaba una manera de ser. Hoy es un acto solitario. Son las bases del profundo cambio producido, un cambio al que tal vez pueda atribuirse la progresiva desestima de la poesía, al pasar de una colectividad que la consideraba socialmente útil (bodas, bautizos, fiestas, llegada de la primavera, etc.) a un círculo de iniciados que leía y lee poesía (Moreno 1993, 80). Octavio Paz se ha referido al mencionado cambio con brillante claridad: «La poesía, en lugar de ser algo que se dice y se oye, se convirtió en algo que se dice y se lee. Ciertamente, la lectura del poema es una operación particular: oímos mentalmente lo que vemos. No importa: la poesía nos entra por los ojos, no por las orejas. Además: leemos para nosotros mismos, en silencio. Tránsito del acto público al privado: la experiencia se vuelve solitaria» (1971, 333). En otro artículo posterior, el poeta mexicano muestra, además, la relación dialéctica entre voz y escritura, entre audición y lectura: «Oír y leer son actos distintos y la aparición del libro acentuó esas diferencias. En general, se escucha en público mientras que la lectura es solitaria. Al principio se conservó el acto de leer para un auditorio, generalmente reducido, pero esa costumbre ha desaparecido casi completamente. A medida que se popularizaba el libro, la lectura fue más y más un acto solitario. Así cambió la antigua relación entre la poesía y el público. Sin embargo, a pesar de la preponderancia de la palabra impresa, por naturaleza silenciosa, la poesía nunca ha dejado de ser habla rítmica, sucesión de sonidos y sentidos enlazados [...]. Las palabras del poema escritas sobre la hoja de papel tienden espontáneamente, apenas las recorren unos ojos, a encarnar en sonidos y en ritmos. Al mismo tiempo, hay una correspondencia entre el signo escrito, el ritmo sonoro del poema y el sentido o los sentidos del texto. La discordia aparente entre escritura silenciosa y recitado poético se resuelve en una unidad más compleja: la presencia simultánea de las letras y los sonidos» (Paz 1984, 89).

Pero si hoy la poesía es un acto de lectura solitaria, ¿a cuento de qué se trae aquí, entonces, la ardua cuestión de la oralidad? De una manera general puede decirse -atendiendo a los estudiosos de la cultura oral, como Ong o Zumthor- que hasta el Renacimiento la cultura fue de carácter predominantemente oral; el Renacimiento propició el repliegue hacia la propia individualidad; la oralidad y el sentido comunitario que conllevaba quedaron mermados o debilitados; Senabre ha señalado que «la aparición de la imprenta y la consiguiente multiplicación del número de ejemplares de una misma obra son factores desencadenantes de un proceso que dura varios siglos y que va convirtiendo poco a poco en lectores a quienes antes eran oyentes, de igual modo que va sustituyendo la recepción colectiva de la obra por una recepción aislada e individual» (1991, 194). Todo ello afectó

a la manera de ser de determinados géneros -como el teatro, que pasó «a recintos cerrados, luego oscurecidos y finalmente con asientos» (Senabre 1986, 109)- o a la existencia misma de otros -como la épica-, a la vez que creó el ambiente necesario para la aparición de nuevos géneros, como la novela moderna, que nace de una conjunción de factores, como el creciente individualismo burgués, la práctica de la lectura solitaria y retirada preconizada por la «devotio moderna» y la invención de la imprenta, que «permitirá al mismo tiempo la difusión de los textos y su consumo privado» (Senabre 1986, 98-111). La poesía siguió escribiéndose, de momento, para ser oída más que leída; el profesor R. Senabre, que, según se ha visto, señala la importante función de la imprenta en el consumo privado de los textos y en el surgimiento de la novela moderna, añade que «el teatro continuará siendo esencialmente una representación para ver y escuchar, y la poesía se concebirá todavía durante mucho tiempo como un producto destinado a la lectura en alta voz o a la recitación ante un círculo de amigos [...]. Esto explica en parte -solo en parte- el desinterés de muchos poetas de los siglos XVI y XVII por la publicación de sus obras [...]. Por lo común son textos escritos para su transmisión oral, lo que naturalmente no impide la lectura solitaria y silenciosa de quien consiga hacerse con copias o pliegos sueltos» (1986, 108). El caso de Don Quijote es sintomático, por cuanto si lee novelas de caballería hasta el punto de perder el juicio, en cambio escucha versos, (Senabre 1991, 196; Martínez García 1993, 108); por un lado, «el *Quijote* es la primera narración que recoge el tránsito de la Edad Media a los tiempos modernos, de la oralidad a la lectura, de la recepción colectiva a la individual» (Senabre 1991, 196); por el otro, muestra que la oralidad todavía perdura, es decir, que «la extensión del hábito de la lectura silenciosa no afecta aun a la poesía, que continuará siendo durante mucho tiempo algo que exige ser oído» (Senabre 1991, 196).

Lo cierto es que con la introducción de las nuevas tecnologías, la cultura en general cambió de signo y lo que antes era cultura oral tendió a desintegrarse y a quedar al margen como cultura «popular» o como folclore; pero la escritura incorporó elementos de la primitiva oralidad y ésta, en sus formas más o menos marginales, recibió asimismo el influjo de la cultura escrita. Si nos referimos a la lírica, concretamente, diríamos que traemos aquí la cuestión de la oralidad sencillamente porque, como han señalado otros autores, «en la poesía escrita subsiste el hecho de que los elementos de base de la poesía, empezando por el verso, hunden sus raíces en la oralidad» (Brioschi; y Di Girolamo 1984, 109). «La música acompañante y la recitación oral han desaparecido, pero han dejado sus huellas, han impuesto su sistema de organización del material, un sistema que opera con las unidades lingüísticas segmentándolas y distribuyéndolas para buscar la armonía, la proporción, la regularidad, la melodía, en fin, cualquier condición que permita conservar el sentimiento de la forma, no su desaparición en favor del sentido» (Núñez Ramos 1992, 112). Y. Seferis, por su parte, piensa que la poesía escrita debe mirarse como literatura oral; copio

sus bellas palabras, aunque la cita sea larga: «La poesía es una literatura oral. Aunque hoy estamos acostumbrados a leer con los ojos, la poesía debe juzgarse en principio como literatura oral, si queremos llegar a comprenderla. Porque esta es su fuente y su naturaleza: la palabra oral, que en sus más antiguos orígenes encontró el 'golpe salvaje', como refiere Eliot, 'de un tambor en la jungla'. Si buscamos en esta dirección para encontrar la diferencia entre poesía y prosa, me imagino que no se perderá nuestro esfuerzo; un ejemplo: la poesía utiliza el silencio, está hecha a base de palabra y silencio, cincela el silencio de alguna manera. La prosa es un arte callada, se desarrolla en el silencio; si presenta interrupciones no puede tener silencios. De ordinario, la prosa que provoca el recitado, la prosa poética, es mala prosa; la poesía que no provoca la voz, es mala poesía. Y, sin embargo, cuántos de los que leen poemas necesitan oírlos para entenderlos. Y qué pocos saben oírlos. La poesía, como ritmo oral, alcanza a todo el hombre, a sus sentidos, a sus sentimientos y, como creadora de sentimientos, a su sentido lógico» (1989a, 156). Uno puede llegar a preguntarse, ciertamente, «si la mayor parte de las técnicas y características de la poesía (metro, rima, paralelismo gramatical, etc.), incluso de la poesía contemporánea, no son más que fósiles en los textos destinados a la lectura silenciosa» (Brioschi; y Di Girolamo 1984, 109). La rima, por ejemplo, quizá naciera de «la necesidad de memorizar el poema en los tiempos de la oralidad» (Núñez Ramos 1992, 116). El lexema «incluso», utilizado por los críticos italianos citados líneas arriba, parece indicar que la oralidad primigenia sigue de alguna forma latiendo en la poesía actual, por más alejada que la creamos de sus orígenes; pero parece decirnos también que la poesía contemporánea, a la vez que ha renunciado a algunos recursos sonoros, «musicales», ha desarrollado técnicas, operadores y mecanismos específicos de la escritura, que, según mi modo de ver, son interpretables desde la lectura.

No trato de estudiar la poesía oral, que cuenta, además, con sólida teoría, sino, más bien, de ponerla en relación con la poesía escrita, con el fin de que a la luz del contraste queden iluminados algunos de los mecanismos propios de esta última, cuya evolución misma se sustenta en una serie de tensiones entre su origen oral y su forma y destino actual (la escritura y la lectura silenciosa respectivamente), tensión nunca resuelta del todo, puesto que en el desarrollo diacrónico de la poesía podrían señalarse momentos más cercanos a lo que fue el ritmo marcado de la poesía oral, frente a un ritmo más tenue, propio sin duda de la escritura. O. Paz, por ejemplo, comparando *Un coup de dés*, de Mallarmé, con *Canto a mí mismo*, de Whitman, escribe: «En tanto que el ritmo de Mallarmé es primordialmente visual -la disposición de las líneas sobre las páginas, los blancos y los diferentes caracteres-, el de Whitman es oral: no algo que vemos, sino algo que oímos. Vuelta al origen de la poesía: la palabra hablada. Mallarmé exalta la reticencia, el silencio, los blancos; su lenguaje viene de la escritura» (1990, 29). Cuando algún conflicto convierte a la

poesía en un artefacto público de lucha -caso de nuestra última guerra civil- el poema, destinado a la declamación, acentúa rasgos propios de la oralidad, de la escucha, más que de la lectura. La tensión oralidad/escritura no es, por otra parte, una idea gratuita, según iremos observando. Por lo que respecta a la cultura medieval, P. Zumthor (1987) nos ha hecho ver con exhaustividad, erudición y clarividencia, las tensiones entre la voz y la escritura o, dicho de otra manera, entre lo que él llama «poesía de audición» y «poesía de lectura». En la poesía contemporánea tal tensión explica, por poner un ejemplo inicial, el contraste que el verso libre parece mantener entre la norma y la libertad casi total; en efecto, buena parte de la poesía versolibrista se sujeta a lo que podemos llamar ritmo endecasílabico: versos de distinta medida, pero acentuados en sexta sílaba (o en cuarta y octava), marcando una cierta regularidad rítmica; obsérvese el comienzo de este poema:

Dame la mano, sufrimiento, dolor, mi viejo amigo.
Dame la mano una vez más y sé otra vez mi compañero,
como lo fuiste tantas veces en el oscuro atardecer.
Cruzaban las gaviotas sobre el cielo,
se ennegrecía el mar con la tormenta próxima.

(C. Bousoño, «La nueva mirada», en *Las monedas contra la losa*, 1973).

El propio Bousoño, de quien son los versos anteriores, traza una línea en el uso del verso libre que va de Cernuda a G. Carnero, pasando por Gil de Biedma y F. Brines, poetas en los que observa un «compás alejandrino regular (o casi, o bastante, regular)», pero con alguna «ligera arritmia» de cuando en cuando (1979, 38); «el ritmo se hace libre -escribe Bousoño, hablando de la generación de Brines-, aunque frecuentemente basado en el endecasílabo y sus combinaciones habituales (pentasílabos, heptasílabos, eneasílabos), con especial empeño en el alejandrino» (1974, 29).

En estos, como en los demás casos, están latiendo una serie de condicionantes provenientes de la tradición, tal como la entiende E. Lledó (1991, 70-71) y de la preceptiva, tal como la entiende F. Martínez García (1990, 41-126). Diríamos con Lotman (1970, 361) que «la vida del texto artístico está en la tensión recíproca de ambas tendencias», es decir, de la tendencia a la regularidad y de la tendencia a su transgresión.

POESIA ORAL Y POESIA ESCRITA

Zumthor (1983, 34) considera oral a «toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído», una definición menos restringida que la que proponía Lord (1965), para quien era oral la «poesía compuesta durante su ejecución por gente que no sabe leer ni escribir»; Zumthor habla de aquella como de una «oralidad fundamental», que otras operaciones (producción, conservación, repeti-

ción) pueden modular; estas tres operaciones son para Zumthor las que distinguen la *tradición oral* de la *transmisión oral*, que tiene que ver, como se lee en la definición anterior, con la transmisión propiamente dicha y la recepción.

Lord excluía de su definición de poesía oral tanto a la poesía compuesta para la representación oral como a la que es pura improvisación al margen de las pautas tradicionales, que incluían la tonada y la ausencia de un texto definitivo, de un original. Tales pautas tradicionales suponen, además, el uso de «fórmulas» o «sintagmas estereotipados», configuraciones sintácticas, rítmicas, métricas y acústicas peculiares. Todo esto lleva a preguntarse por la existencia o no de propiedades formales específicas de la poesía oral.

En cuanto a la fenomenología de la transmisión, Segre (1985) no ve diferencias entre el texto escrito y la poesía oral, estableciendo una serie de equivalencias: las transcripciones, en un caso, equivalen a las memorizaciones en el otro; las lecturas, a los recitados o ejecuciones cantadas y las correspondientes audiciones; el manuscrito cumpliría la misma función que el bardo, cantor o juglar. En ambos tipos de transmisión podrían darse reelaboraciones y contaminaciones. A diferencia de Segre, algunos estudiosos modernos, como Parry, Lord, Bowra o el mismo Zumthor han creído identificar diferentes peculiaridades de la tradición oral captándolas en vivo, por ejemplo, en la poesía oral de los Balcanes. El estilo formular y la multiplicación de las variantes serían los signos constituyentes de la tradición oral (el texto, memorizado de forma incompleta, permite a los cantores la improvisación; los cantores recordarían el contenido y las partes fundamentales de una narración, pero improvisarían detalles, utilizando ampliamente «fórmulas»). El problema surgió al extender estas observaciones a otros ámbitos, como la poesía homérica y los cantares de gesta medievales, de los que -aunque existiera una previa tradición oral- sólo se tiene documentación escrita. Tales problemas hacen que algunos, como Segre (1985), nieguen las peculiaridades del estilo oral, puesto que reelaboraciones y estilo formular se encuentran también en géneros no orales. Para Lord (1965), en cambio, el *formulismo*, el *paralelismo* y la *parataxis* son rasgos característicos de la poesía oral. Zumthor (1983, 143 yss.) piensa, con gran prudencia, que si bien la poesía oral y la poesía escrita utilizan una lengua idéntica, «ni la distribución de los usos ni las estrategias de expresión son los mismos», de manera que se atreve a indicar algunos puntos diferenciales, propios de la poesía oral, que le parecen seguros: la relación entre la duración del discurso y el número de frases en el registro «lírico»; la frecuencia de la parataxis; los factores figurativos, que, aunque dependen de la misma gramática que en la poesía escrita, se presentan en la superficie del texto de la poesía oral bajo formas específicas, culturalmente condicionadas; vocabulario distanciado del uso corriente, a veces hasta el oscurecimiento del sentido, un vocabulario que, al igual que la gramática, es percibido con frecuencia como arcaísmo; manipulación de los elementos lingüísticos para provocar o reforzar la rima, la aliteración, los ecos sonoros

de toda clase. Las «fórmulas», en el sentido de Parry-Lord (Lord, 1965), no son específicas de la tradición oral, pero Zumthor (1983) indica que la recurrencia, en general, mantiene un estrecho lazo con ella, originando diversos modos de composición, como la *letanía*, el *tuilage*, los *ecos* regularizados, la *repetición* de versos, la práctica del *estribillo*, etc. No es fácil hallar, por lo que acabamos de ver, rasgos formales específicos de la poesía oral; por este camino tal vez nos encontremos con el hecho de que la poesía escrita cultivó con asiduidad todos y cada uno de los recursos de la poesía oral. La diferencia vendrá, sin duda, por otras sendas, desde la propia materialidad de la oralidad y la escritura, como veremos. Pero antes de enfrentar una y otra poesía queremos preguntarnos y reflexionar sobre la posible perduración de la poesía oral.

En un mundo basado en la escritura -y hoy en el registro de la voz y de la imagen- se puede ser pesimista, como lo era Lord (1965), respecto a la pervivencia de la poesía tradicional. Finnegan (1977), en cambio, veía la poesía oral alrededor de nosotros, en las baladas populares, en las retahílas infantiles, etc. (por no hablar de la cultura africana, negroamericana, etc.). Octavio Paz veía, veinte años atrás, una vuelta de la poesía hacia su oralidad primigenia, con los cambios inevitables producidos por la técnica; la cita es larga, pero merece la pena: «Esos medios [de comunicación: radio, televisión, discos, cinematografía, etc.] hacen posible, como todos sabemos, la vuelta a la poesía oral, la combinación de palabra escrita y palabra hablada, el regreso de la poesía como fiesta, ceremonia, juego y acto colectivo. En su origen la poesía fue palabra hablada y oída por una colectividad. Poco a poco el signo escrito desplazó a la voz humana y el lector individual al grupo: la poesía se convirtió en una experiencia solitaria. Ahora volvemos otra vez a la palabra hablada y nos reunimos para escuchar a los poetas; más y más, en lugar de leer poemas, los oímos -y los oímos reunidos en grupo [...]. El desplazamiento del libro por los otros medios de comunicación y del signo escrito por la voz corresponden a la corporización de la palabra y su encarnación colectiva [...]. La técnica cambia a la poesía y la cambiará más y más [...]. Pero esos cambios, por más profundos que nos parezcan, no la desnaturalizan. Al contrario, la devuelven a su origen, a lo que fue al principio: palabra hablada, compartida por un grupo» (1973, 16); apenas diez años más tarde, el poeta y ensayista mexicano constata que su optimismo se asentaba sobre frágiles bases: la poesía se ha convertido «en un arte marginal y solitario» y la televisión, en general, muestra por ella una «indiferencia obstinada», a pesar de ser un medio (con el cine) en el que todos los elementos aislados de la poesía pueden coexistir: «el habla y la escritura, el recitado y la caligrafía, la poesía oral y la página iluminada del manuscrito, en suma: la voz, la letra, la imagen visual y el color», con la ventaja de que signos, sonidos, imágenes y colores se ofrecen en movimiento, frente al espacio inmóvil de la página (1984, 91-95). De lo que no cabe duda es de las inmensas posibilidades que los nuevos medios de comunicación abren a la poesía, la televisión de forma singular. Octavio Paz ve en la

exploración de tales posibilidades un campo nuevo en el que se encontrarán, por fin, los dos sentidos privilegiados a través de los que el hombre ha percibido la poesía: el oído y la vista, la palabra y la imagen: «en la pantalla de la televisión confluyen las dos grandes tradiciones poéticas, la escrita y la hablada» (1990, 123). Zumthor (1983), por su parte, es optimista, al ver nuevos espacios abiertos a la oralidad en los medios de comunicación de masas (que no parecen haber trastornado los fundamentos de la poética de la oralidad, manifiesta también en los cantautores, «únicos 'poetas orales', que se sepa, producidos por la civilización industrial»); pero reconoce Zumthor la inevitable influencia de los modelos literarios, de las técnicas de escritura, un hecho de «intertextualidad» (con lo cual estaríamos en un camino de vuelta; el de ida fue la influencia de la poesía oral sobre la escrita; mi tesis es que sigue manteniéndose una relación dialéctica). Estamos hablando, en realidad, de dos ámbitos distintos con la base común de la oralidad: por un lado, la tradición oral -la poesía oral tradicional-; por el otro, el hecho de que la voz, la dimensión oral, sigue siendo fundamental en el mundo occidental, en el mundo de la escritura -y de la imagen-.

La poesía tradicional sigue viva en nuestro país. En estas tierras de León, concretamente, y en el verano de 1985, el seminario Menéndez Pidal planificó una recogida de romances a lo largo y a lo ancho de la provincia. Diego Catalán (1991) pudo trazar después el estado de la tradición oral leonesa, sin duda extrapolable a otras provincias: el romancero sigue vigente, con vitalidad muy variable de unas a otras comarcas; el grado mayor de decadencia se encuentra en comarcas que se han visto afectadas por el desarrollo agrícola o industrial, por la despoblación o por la invasión de la cultura ciudadana; a pesar de todo, Diego Catalán señala que «esta herencia está muy amenazada de extinción por las transformaciones profundas de la vida campesina que están ocurriendo en este último tercio de siglo»; en cualquier caso, la tradición oral ha entrado en una nueva era en la que las comunidades rurales se han incorporado a la civilización urbana, a la vez que ésta revaloraba las tradiciones locales, interfiriendo de forma muy intensa (los *mass media* y la enseñanza a todos los niveles) en el proceso de conservación y actualización de la tradición oral, con consecuencias difíciles de prever.

Distinto es el caso de la oralidad contemporánea, que tiene su base, en buena parte, en los artilugios técnicos que permiten grabar y reproducir la voz. Frente a la oralidad tradicional, la técnica crea una distancia temporal y espacial entre la producción y el consumo; borra la presencia física del que canta o recita y queda sólo la voz. El oyente, a la hora de grabar la voz, es sólo un ente abstracto; un oyente supuesto en un primer momento y un oyente pasivo después, puesto que oír la voz reproducida, pero no podrá modificarla ni intervenir o replicar. La técnica permite, eso sí, que la voz permanezca, por lo que uno puede oír o interrumpirla cuando y cuantas veces quiera; pero siempre sonará igual, sin «variantes» ni de letra ni de tonada, a diferencia de lo que Zumthor (1983) llamó «oralidad primaria».

que se caracteriza por «su no permanencia y su inexactitud»; frente a esta oralidad primaria, la de la técnica es una «oralidad mediatizada» o, como ahora se dice en ciertos casos, una oralidad «en diferido». Si he introducido aquí la cuestión de la grabación y reproducción de la voz es porque tiene algunos parecidos con la escritura, visto el asunto desde el oyente/lector; pero no desarrollaré algo que, de momento al menos, es ajeno a la finalidad de este trabajo.

A la hora de enfrentar poesía oral y poesía escrita nos parece rentable contemplarlas desde su dimensión comunicativa. El esquema básico de la comunicación incluye un emisor, un mensaje y un receptor o destinatario que, al decir de R. Senabre, podemos seguir llamándole «público», pero «a condición de tener presente que ese público no tiene forzosamente que ser una colectividad y que ni siquiera el mensaje tiene por qué ser 'público'; basta con que alcance a un destinatario -incluso privado- para que se complete el proceso comunicativo» (1986, 13). En la poesía oral se produce la simultaneidad de los sujetos emisor y receptor, así como «la temporalidad inmediata de la voz y el instante en que se articula» (Lledó 1991, 81); en la poesía escrita no existe tal simultaneidad: autor y receptor se desconocen y pueden pertenecer a tiempos diferentes (Lázaro 1980). El doble plano de que habla C. Bobes (1989) referido a la literatura escrita, emisor-mensaje por un lado y mensaje-receptor por el otro, no se da, por lo tanto, en la poesía oral, en la que el circuito comunicativo no necesita restablecerse *a posteriori*. Ese doble plano mencionado es el que hace que la comunicación en la escritura tenga un único sentido, sin posible *feedback*, puesto que el receptor no puede enviar informaciones al emisor con el fin de mejorar la emisión, de evitar «ruidos» en la información, etc.; es posible imaginar, en cambio, a un receptor activo de la poesía oral, capaz de torcer el curso de la emisión, de intervenir en ella y hasta de intercambiar los papeles, de receptor a emisor y viceversa.

La simultaneidad de emisor y receptor en la poesía oral, así como la temporalidad inmediata de la palabra, frente a la mediatez y a la no simultaneidad de la poesía escrita, es un aspecto de tal importancia que en él cifró E. Lledó el progreso de la cultura, al ganar el hombre, a través de la escritura, lo que él llama «memoria colectiva» o «memoria escrita»; ésta «ha permitido superar la temporalidad inmediata de la voz y el instante en el que se articula. En esta superación más allá de la limitada y monótona experiencia, se crea la memoria colectiva, se crea la historia» (1991, 80); por otro lado, el lenguaje -y en nuestro caso, la poesía- escrito, al perder su inmediatez gana en «mediaciones», «en ese impreciso ámbito de posibilidades en donde, precisamente, radica el problema de la interpretación» (1991, 40); la necesidad de interpretar la memoria escrita es lo que hizo nacer el principio de la hermenéutica, «el riguroso compromiso de acompañar la muda soledad de la letra con un discurso que, paralelamente, vaya despertando el sentido oculto o, simplemente, vaya adquiriendo la responsabilidad de saber preguntar a la escritura y saber entender lo que quiere

decir, en el largo horizonte del tiempo» (1991, 25). Interpretar la escritura -el texto escrito- significa, verdaderamente, concebirla como silencio hasta la existencia de un lector, que cobra así la relevancia que hoy tiene en la teoría literaria.

El emisor de la poesía oral, ejecutante o intérprete, puede no coincidir con el autor, pero, en cualquier caso, transmite su mensaje a través de la voz, frente a la grafía de la poesía escrita. La voz, cuya importancia ha valorado Zumthor (1987), forma parte del propio ser del emisor, de su cuerpo; su voz se confunde con el propio cuerpo y con el propio texto oral, frente al poeta que escribe, que parece objetivar sus emociones, dejándolas ahí, separadas de sí, en un escrito (en un escrito que ya no podrá cambiar: «lo escrito, escrito está»); pero el autor de poesía oral en cuanto tal puede quedar -y de hecho queda- diluido en la voz de los distintos ejecutantes a lo largo del tiempo y del espacio, dando lugar al curioso fenómeno de la anonimía y de las variantes de la poesía tradicional, frente a la tendencia a la autoría reconocida y firmada de la literatura escrita, así como a la fidelidad en la transmisión.

La poesía oral tradicional -al menos tal como hoy la observamos en nuestro país- presenta un *mensaje* que podríamos llamar abierto, entendiéndolo que -si hablamos del romancero-cada romance no es más que la versión particular de un modelo virtual que ha perdurado a través del tiempo gracias al carácter también abierto de sus estructuras y a su capacidad de adaptación al ambiente en el que se recrea (Catalán 1984); en cambio, la poesía escrita fija mensajes que podemos llamar clausurados o estables, no sometidos al proceso abierto de la tradicionalidad (dejamos a un lado el hecho de que la escritura sirva para fijar mensajes inicialmente orales); el texto literario escrito sólo se abre por medio de la glosa, el comentario, la interpretación. Me parece muy sugerente la idea de Zumthor (1987, 193-195) sobre las «señales» que acompañan al mensaje y que son de dos tipos: «textuales», referidas al mensaje, y «modales», alusivas a los medios físicos de la comunicación: todo lo que depende de las grafías en la escritura y de la voz en la oralidad. «Lo *textual* domina al escrito; lo *modal*, a las artes de la voz. En la frontera, la obra oral sería concebible enteramente *modalizada*, pero en absoluto *textualizada*» (1987, 194). En relación con el *mensaje* poético textual es muy conocida la idea de Valéry en torno al hecho de que la poesía (a diferencia del lenguaje ordinario) tiende a persistir en su forma literal; con otras palabras, el poema es, por su misma manera de ser, memorizable; los ejes de la oralidad eran y son la memoria y la repetición, por lo que el poema oral tradicional y la poesía de pautas canónicas de ayer y de hoy disponen de una serie de mecanismos mnemónicos (la rima, por ejemplo), que no necesariamente se dan en la poesía contemporánea, puesto que el lector individual y solitario dispone de la memoria del libro impreso, siempre dispuesto a ofrecer el objeto textual en su forma fija; el poema contemporáneo perdura, no porque sea memorizable, sino a través del libro, que actúa como memoria impresa y repetitiva, lo que no

obsta para que el poema actual conserve otros mecanismos que favorecen la memorización, como los que Ricardo Senabre estudió en la poesía de Espronceda (1978), los «emparejamientos» que estudió Levin (1962), etc.

Mirado el proceso comunicativo desde el *receptor*, diremos que éste se enfrenta al mensaje oral y al mensaje escrito a través del oído y de la vista respectivamente, constituyéndose en oyente o en lector. Este aspecto tan aparentemente simple me parece decisivo a la hora de examinar la evolución de la poesía; por un lado, el lector solitario asimila más fácilmente las innovaciones que el público colectivo (tras la crisis de la oralidad comunal, la poesía, definitivamente destinada a la lectura silenciosa, sufrió, por lo dicho, radicales innovaciones); pero por otro lado subsiste el hecho de que la poesía escrita aún no ha sabido -y quizá no pueda hacerlo nunca- comprenderse de algunos rasgos, por mínimos que sean, que tienen más que ver, según creo, con la acción de oír que con la de leer. E. Lledó ha escrito páginas bellísimas sobre lo que supone el «ver» frente al «oír», el ver un escrito, frente al oír un disco, por ejemplo: «La diferencia frente al disco consiste en que la obra escrita lleva ya un sistema de signos visibles como tales signos y que el haz luminoso-lector aporta algo más que la simple incidencia de unos ojos-luz. El ojo es instrumento de "otra cosa", de una mente, consciencia, subjetividad, etc. En el haz luminoso, en la aguja que incide sobre la grabación sólo suena el disco. En la iluminación o incidencia del lector es éste el que *resuena* junto con la escritura» (1991, 90). Aun más, es a través del oído y de la vista, respectivamente, como se puede entender -según Lledo- el paso de una cultura de la oralidad, (sujeta al tiempo inmediato de la vida, a la temporalidad inmediata de la palabra) a una cultura de la «literalidad» (que sostiene el «aire semántico» en un rasgo de escritura): «La cultura del oído, de la voz, camino de la cultura de la vista, de la *idea*» (1991, 113). El oyente escucha una voz en un presente lugaz; el lector lee signos que perviven más allá del momento de ser fijados en el papel. En la poesía, en concreto, el camino trazado ha sido desde el ritmo marcado, recitable, halago del oído, al poema «dibujado» para la vista, hasta llegar a la llamada «poesía visual». Pero no sólo a estos niveles ha afectado a la poesía el paso del oído a la vista, de la escucha a la lectura. La propia poesía se ha hecho un reflejo de sí misma; quizá sólo la poesía escrita pueda acabar en «metapoésia»; y, desde luego, sólo ella ha podido interpretar o inventar el mundo desde la escritura:

El signo sólo es él
y por los libros
no hay esta noche más que letra muerta,
significantes huecos, un silencio
que es el eco de él mismo,
verso deslavazado nunca escrito

(J. Urrutia, *Invencción del enigma*, 1991).

Aire escrito es el cielo.
Arquitectura ilesa,
los signos del sonido
que la palabra piensa.

(J. Siles, *Columnae*, 1987).

Podría pensarse en un modo de leer como el que Zumthor (1987, 125-127) asegura para la lectura medieval, con articulación bucal. Al parecer, la poesía actual está hecha para «leer con los ojos», no con la boca; es una poesía de lectura privada y silenciosa, en la que «se crea una esfera de intimidad entre el lector y el texto, esfera en que el intercambio se intensifica, mientras que el contexto exterior se aleja y se borra» (Zumthor 1987, 127); una lectura que, además de apartamiento y silencio, exige, como quiere Octavio Paz, concentración: «el lector se esfuerza por comprender el texto y su atención es más intensa que la del oyente o que la del lector medieval» (1971, 334). El leer con la boca lleva en poesía, propiamente, al recitado; hoy día sin embargo, se anuncian, más que recitales, lecturas de poemas: «el poeta X ofrecerá una lectura de sus poemas...»; se crea así diferencia entre una poesía escrita para ser recitada y otra para ser leída, o, lo que a mí me parece más decisivo, entre un ritmo exterior marcado, más cercano al ritmo de la poesía oral, y una poesía de ritmo interior o mental que ha originado los distintos intentos de entender las composiciones versolibristas (esta diferenciación se parece, aunque no es exactamente igual, a la que establece Lotman (1970, 231) entre entonación rítmica y entonación semántica). Extremando las cosas, podría hablarse de un ritmo del autor, difícil de variar, frente a un ritmo del lector, menos estable, creado o co-creado por el lector; para decirlo de manera más técnica, en la poesía oral tradicional, así como en la poesía escrita hasta casi nuestro siglo -y en la que se sigue escribiendo conforme a pautas métricas tradicionales -el impulso rítmico del autor tiene su correspondencia en la inercia rítmica del lector, en sus expectativas; en el cultivo del verso libre, en cambio, cabe tanto la regularidad rítmica como la frustración de la expectativa del lector, que se ve obligado, por ello, a crear el ritmo del poema.

En esta confrontación dialéctica entre poesía oral y poesía escrita desde el receptor nos queda aún por añadir una distinción importantísima: el lector es el que lleva la iniciativa en el proceso comunicativo; no así el oyente, que tiene ante él no sólo un texto oral, sino además un intérprete o ejecutante que da un tono, un gesto, una voz, y que puede pedir o no la colaboración del oyente, un oyente público, colectivo; el oyente, en suma, se encuentra ante una voz, mientras que el lector se halla, en cambio, ante el silencio; el lector es un ser en soledad, con la única presencia del texto escrito, que puede leer o no; el lector puede iniciar el proceso comunicativo y llevarlo hasta su final o no, interrumpirlo o reiniciarlo, convirtiendo su actividad privada en una aventura personal co-creadora; no podrá prolongar la comunicación ni contradecir al autor, pero del lector depende el

establecimiento de la comunicación poética. Lo dicho puede explicar la trascendencia que el lector ha adquirido en la teoría literaria contemporánea, y explica, de hecho, el interés por lo que se ha llamado la «comunicación poética», un proceso en el que, a través de la lectura, el destinatario individual que es el lector cobra inesperado protagonismo.

OBRAS CITADAS

- Bobes, M^a del Carmen. 1989. *La Semiología*. Madrid: Síntesis.
- Bousoño, Carlos. 1974. «Situación y características de la poesía de Francisco Brines», en F. Brines, *Poesía, 1960-1975. Ensayo de una despedida*, Barcelona: Plaza y Janés, 1974, 9-74.
- 1979. «La poesía de Guillermo Carnero», en G. Carnero, *Ensayo de una teoría de la visión (Poesía 1966-1977)*, Madrid: Hiperión, 11-68.
- Catalán, Diego. 1984. «El Romancero, hoy», en *Boletín Informativo de la Fundación J. March*, 133, 3-14.
- 1991. «El Romancero leonés: descubrimientos y compilaciones», en *Romancero General de León*, I, Seminario Menéndez Pidal y Diputación de León, XI-CII.
- Brioschi, Franco; y Di Girolamo, Costanzo. 1984. *Introducción al estudio de la literatura*. Barcelona: Ariel, 1988.
- Finnegan, Ruth. 1977. *Oral Poetry. Its Nature. Significance and Social Context*. London: Cambridge University Press.
- Lázaro, Fernando. 1980. «La literatura como fenómeno comunicativo», en *Estudios de Lingüística*, Barcelona: Crítica, 173-192.
- Levin, Samuel R. 1962. *Estructuras lingüísticas de la poesía*. Madrid: Cátedra, 1974.
- Lord, Albert B. 1965. «Oral Poetry», en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, 591-93.
- Lotman, Yuri M. 1970. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo. 1978.
- Lledó, Emilio. 1991. *El silencio de la escritura*. Madrid: Centro de Estudios Constitucionales (ed. corregida y aumentada, 1992).
- Martínez García, Francisco. 1990. *Sobre el lirismo*. León: Universidad.
- 1993. «Oralidad y lectura en el Quijote». *Estudios Humanísticos*, 15, 101-115.
- Moreno, Luis Javier. 1993. «Las palabras de la tribu: escritura habla», en VV. AA., 1993.
- Núñez Ramos, Rafael. 1992. *La poesía*. Madrid: Síntesis.
- Paz, octavio. 1971. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid Alianza.
- 1973. *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral.
- 1984. *Hombres en su siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- 1990. *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.
- Seferis, Yorgos. 1989. *Diálogos sobre la poesía y otros ensayos*. Gijón: Júcar.
- 1989a. «Introducción a T. S. Eliot», en Y. Seferis, 1989, 142-165.
- Segre, Cesare. 1985. *Principios de análisis del texto literario* Barcelona: Crítica.
- Senabre, Ricardo. 1978. «Estructuras mnemónicas en la poesía Espronceda», en *Revista de Estudios Extremeños*, XXIV. Incluido en *Escritores de Extremadura*, Badajoz: Diputación Provincial, 1988, 127-146.

- 1986. *Literatura y público*. Madrid: Paraninfo.
- 1991. «Poesía y oralidad», en *Tropelías*, 2, 193-202.
- VV.AA. 1993. *Las palabras de la tribu: escritura y habla*. Madrid: Cátedra, Ministerio de Cultura.
- Zumthor, Paul. 1983. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.
- 1987. *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Madrid: Cátedra.