

La enunciación, la literalidad y los géneros de la literatura oral

Aldo DAPARTE JORGE

Las tres cuestiones teóricas básicas sobre las que un estudioso de la literatura creada y transmitida en un ámbito de oralidad dominante (en nuestro contexto cultural, la Edad Media) se ve obligado a reflexionar antes de iniciar el estudio de los textos son, sin duda, las especiales condiciones de creación y transmisión de las obras, la naturaleza literaria de éstas y las imprescindibles clasificaciones genéricas, aunque sólo sea por razones metodológicas. Se trata de una reflexión estimulada, en primer lugar, por el auge de unas tendencias teóricas que Darío Villanueva considera que constituyen una “poderosa línea de desarrollo en el ámbito de la Ciencia de la Literatura contemporánea”¹ (se refiere a las propuestas que insisten en el carácter comunicativo de la literatura y en el papel cooperativo y hermenéutico del receptor, determinado por las convenciones sociales históricas) y, en segundo término, por la revalorización de los estudios culturales, empeñados en prestigiar las producciones populares, que comparten múltiples técnicas, temas y condicionantes con las obras creadas en los contextos en que predomina la oralidad².

En la introducción a su libro sobre la letra y la voz en la literatura medieval, Paul Zumthor plantea, en relación con el primero de los temas, la siguiente tesis, que podemos recoger como punto de partida:

el conjunto de los textos que nos han sido legados por los siglos X, XI y XII, y quizá, en menor medida, por el XIII y el XIV, ha pasado por la voz no de forma aleatoria, sino en virtud de una situación histórica que hace de este tránsito vocal el único modo posible de interpretación –de socialización– de estos textos³.

¹ En el Prólogo a Darío Villanueva, comp., *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, Universidad de Santiago de Compostela, 1994, págs. 7-9, pág. 7.

² Dos valoraciones sobre los estudios de cultura y literatura popular recientes se han publicado en los dos primeros números de la revista *Garoz*, órgano de expresión de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular (SELICUP): José Manuel Estévez Saá, “Los estudios literarios de cultura popular: una forma de (re)escribir nuestra historia común”, *Garoz*, 1, septiembre de 2001, págs. 89-106; Julio Cañero Serrano, “Del culturalismo a SELICUP: breve introducción a la teoría cultural”, *Garoz*, 2, septiembre de 2002, págs. 89-108.

³ *La letra y la voz. De la “literatura” medieval* (traducción de Julián Presa), Madrid, Cátedra, 1989. Original: *La lettre et la voix. De la littérature médiévale*, París, Éditions du Seuil, 1989.

Esta consideración implica la necesidad de desplazar buena parte de la atención del investigador hacia la comprensión de la recepción originaria, es decir, dar prioridad a la *estética del efecto* frente a la *estética de la producción*⁴.

Hace mucho tiempo que tiene carta de naturaleza el prejuicio consistente en identificar el arte del lenguaje con la escritura, tendencia que se agudizó con las teorías de los años sesenta y setenta del siglo pasado sobre la naturaleza y el funcionamiento de los textos⁵. No obstante, una larga serie de investigaciones, especialmente las enmarcadas en la denominada *estética de la recepción*, se han ido centrando, en la segunda mitad del siglo XX, en un aspecto importante de estas manifestaciones culturales: en la comunicación oral, el locutor se dirige a mí, oyente, no sólo con la intención de comunicar información, sino que también pretende lograrlo “provocándome a reconocer esa intención y someterme a la fuerza ilocutiva de su voz”⁶. Por ello, Paul Zumthor basa su análisis en el concepto de *performance* – “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora”⁷ –, un momento importante en las operaciones o fases de la existencia del poema (producción, recepción, conservación y repetición). La *performance* abarca la transmisión y la recepción. Si todas las fases son orales-auriculares (excepto la cuarta: memorística) habrá oralidad perfecta, pero si se incluye la inscripción como última operación, será un proceso de escritura. Zumthor considerará oral “toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído”⁸.

⁴ Paul Zumthor, *op. cit.*, págs. 26-27.

⁵ “La historia literaria en general todavía procede con poca conciencia, si acaso la tiene, de las polaridades entre oralidad y conocimiento de la escritura, pese a su importancia para el desarrollo de los géneros, la trama, la caracterización, las relaciones entre escritor y lector (véase Iser, 1978) y la relación entre la literatura y las estructuras sociales, intelectuales y psíquicas” (W. J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, págs. 152-53). No obstante, autores como Paul Zumthor han ido haciendo aportaciones fundamentales a la investigación del tema: *op. cit.* e *Introducción a la poesía oral* (traducción de María Concepción García-Lomas), Madrid, Taurus, 1991. Original: *Introduction à la poésie orale*, París, Éditions du Seuil, 1983.

⁶ Zumthor, *Introducción a la poesía oral, op. cit.*, pág. 33.

Si se atiende a la recepción del texto, es preciso considerar que la relación especial del oído con la interioridad de la persona influye en la psicodinámica de la oralidad: el sonido une, envuelve al oyente, mientras la vista aísla al observador (pensemos en la lectura silenciosa e individual), lo sitúa fuera de lo que mira. Los oyentes de una recitación constituyen una unidad, tanto con el orador, como ellos entre sí.

⁷ *Ibid.* Para una exposición amplia de los conceptos de *locución, ilocución, perlocución y performatividad* puede verse el capítulo IV del libro de Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín y Gonzalo Abril, *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra, 1986, págs. 170-246.

⁸ *Introducción a la poesía oral, op. cit.*, pág. 34.

Teniendo presentes estas operaciones, se podrá hablar de *transmisión* oral (concerniente a la *recepción y conservación*) y *tradición* oral de la poesía (relativa a la *producción, repetición e inscripción*). Por otra parte, hay que distinguir, dentro de la comunicación oral, lo *hablado* como toda enunciación articulada, y lo *oral* como enunciación formalizada según criterios específicos; o, dicho de otro modo, de dos oralidades: “una de ellas, inserta en la experiencia inmediata de cada uno; la otra, en un conocimiento, en parte al menos, mediatizado por una tradición...”⁹. Las obras de la oralidad están insertas en la experiencia tradicional y en ella tienen sentido. La enunciación, en vez de transmitir un conocimiento, produce un *reconocimiento*, como testimonio social plenamente significativo.

La oralidad de los textos medievales se correspondería con el segundo de los tres tipos que señala Zumthor¹⁰: oralidad coexistente con la escritura, que, a su vez, divide en dos subtipos: *mixta* y *segunda*. La influencia, por contacto, de la poesía escrita en la comunicación poética oral se puede referir a la producción, la conservación o la repetición de la misma. Por tanto, “la oralidad mixta y segunda se dividen en tantos matices como grados puede haber en la difusión y el uso de la escritura: una infinitud”¹¹.

Los cambios de registro que provoca la adaptación de un texto oral a un soporte escrito producen mutaciones en la obra difíciles de precisar¹², hasta el punto de que se ha llegado a afirmar que las obras de la oralidad no se pueden incluir en el contexto de la literatura y que hablar de *literatura oral* y *literatura escrita* es una contradicción, una especie de tautología. Se plantea, así, el problema de la *literalidad* de la poesía oral. Paul Zumthor opina, a este respecto, que “existe un discurso señalado, socialmente reconocible como tal y de forma inmediata”. Y, dejando de lado el criterio de calidad, considera poesía o literatura “lo que el público, lectores y oyentes, recibe como tal, percibiendo en ello una intención no exclusivamente

⁹ *Id.*, págs. 34-35.

¹⁰ *Id.*, pág. 37.

¹¹ *Id.*, pág. 38.

¹² No debe de perderse de vista, no obstante, que “el texto siempre alberga lo que ha dejado atrás, contiene la tradición oral (aunque sólo sea como reflejo en negativo), porque está en relación ‘intertextual’ con ella. Es más, el sentido del texto se establece precisamente en este cambio, en este paso de una forma a otra, de lo conocido a lo nuevo, en esta grieta que abre el autor y por la cual el lector penetra en el proceso de interpretación” (V. Millet, “Oralidad *versus* escritura: teoría de una incompatibilidad y el ejemplo del romance de Gaiferos”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de Salamanca, tomo II, 651-657, págs. 655-656).

pragmática”¹³. Prima, pues, en la definición de *literalidad* de Zumthor, el que Genette llama criterio *condicionalista*: según el autor de *Ficción y dicción*, hay una

oposición entre los dos regímenes de la literaridad: el *constitutivo*, garantizado por un complejo de intenciones, convenciones genéricas y tradiciones culturales de todas clases, y el *condicional*, que corresponde a una apreciación estética subjetiva y siempre revocable¹⁴

Sea o no reconocido como literario, el discurso del texto es obvio que sí sería percibido como un *tropo* de los discursos ordinarios y ciertos signos presentes en el mismo manifestarían su condición de *figura*¹⁵, concepto muy específico, sólo aplicable al período medieval, y que también determina la concepción de la *literalidad*.

Según esto, aun dando prioridad a una concepción histórica y comunicativa de la *literalidad*, hay rasgos y componentes textuales característicos de la enunciación tradicional, que suponen para el receptor una modificación o reorganización del lenguaje ordinario y de la situación de comunicación cotidiana, reconocibles en los textos escritos¹⁶, que se pueden equiparar a los que Fernando Lázaro Carreter¹⁷ observa en los textos literarios, en general. Después de desechar la entelequia perjudicial consistente en identificar literatura con valor literario¹⁸ y de juzgar positiva, pero insuficiente, la caracterización que de aquella hace Jakobson (el dominio de la función poética en el mensaje), como incompleto es también, a su parecer, el método de Käte Hamburger¹⁹, este autor propone buscar otros rasgos diferenciadores de lo literario y lo no literario. En primer lugar, en la obra literaria

¹³ *Introducción a la literatura oral*, op. cit., pág. 40. En las últimas décadas, según las poéticas estructurales iban dejando paso a la pragmática literaria, se ha ido percibiendo que la *literalidad* o *literariedad* no era el fundamento de la lengua literaria, sino una modalidad de producción y recepción comunicativa. Un texto es literario por su uso o función en la vida social, no por unas propiedades lingüísticas determinadas. Para que un texto se pueda considerar literario, necesita una sanción histórica y una sanción social (vid. J. M. Pozuelo Yvancos, *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, págs. 64-65).

¹⁴ *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen, 1993, pág. 14. Original francés: *Fiction e diction*, París, Éditions du Seuil, 1991.

¹⁵ En sentido amplio, E. Auerbach (*Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950) denomina *figura* a una persona o cosa real e histórica que anuncia otra también real e histórica por medio de la concordancia o semejanza.

¹⁶ La reacción de la teoría de la recepción contra el sustancialismo atemporal del estructuralismo a la hora de definir la lengua literaria, insistiendo en su valor de uso y consumo “ha producido no pocos extremismos hasta llegar a una peligrosa relativización de cualquier marca textual”, como advierte José María Pozuelo Yvancos (*Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989, pág. 108)

¹⁷ “La literatura como fenómeno comunicativo”, en José Antonio Mayoral, comp., *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libros, 1987, 151-170 [Publicado originalmente en F. Lázaro Carreter, *Estudios de Lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, págs. 173-192].

¹⁸ Fernando Lázaro Carreter, op. cit., págs. 153-154.

¹⁹ Se refiere a su famoso libro titulado *Die Logik der Dichtung*, que cita por la traducción inglesa: *The Logic of Literature*, Indiana University Press, 1973.

enfocada como mensaje, hay un emisor cualificado que no puede identificarse con el hablante común, imprescindible hasta en la literatura más *informativa*, que crea un enunciado centrífugo y pluridireccional, así como un mensaje utópico y ucrónico para un receptor universal, cuyo papel elabora con esmero. Es a éste a quien corresponde la iniciativa del contacto, en un contexto que pueden compartir o no, por lo que hay que buscarlo en la obra, en el mensaje, no en un referente externo. En segundo lugar, la obra literaria también es un sistema signifiante, en que el mensaje es intangible, es decir, la expresión es inseparable del contenido, la *forma del fondo*, y el lenguaje, proyectado antes de la composición, está notablemente estructurado.

Los enunciados orales que entran a formar parte de los géneros de la tradición se alejan, al igual que los escritos, del discurso común: “son más eficaces, tienen más peso que el discurso ordinario, lo que equivale a decir que su enunciación es más *opaca* que la del discurso ordinario”²⁰. El emisor tiene que ser, por tanto, cualificado, al igual que el receptor, presente físicamente en el acto de recreación de la obra y adoptar un papel muy activo en el rellenado de las lagunas de indeterminación de unos textos especialmente esquemáticos y típicos. En las obras narrativas conservadas, resultado de la intervención, no se sabe hasta qué punto, de una mano culta, hay que distinguir a un autor implícito de la voz del narrador. Y los textos conservan, como testimonio de la oralidad originaria, los que José Luis Girón Alconchel denomina *indicios internos de la reproducción* o *huellas de la enunciación*²¹. El mensaje, que no tendría carácter utópico ni ucrónico, con el fin de que fuese especialmente significativo para unos receptores presentes físicamente en el acto comunicativo, lo iría adquiriendo en la medida en que el texto, ya fijado en la escritura, fuera originando, a lo largo de la historia, nuevas respuestas²².

En cuanto a la actitud del receptor, hay que precisar que el arte anterior al moderno, carente de la autonomía de éste, tenía, entre otras, unas funciones prácticas

²⁰ P. Boyer, “La tradition comme genre énonciatif”, *Poétique*, 40 (1979), 233-251, pág. 247 [la traducción es mía].

²¹ Se pueden ver especialmente los siguientes estudios del autor citado: “El discurso directo como modelo semiótico de la lengua medieval”, *Investigaciones semióticas*, I, Madrid, CSIC, 1986, 233-256 y *Las formas del discurso referido en el “Cantar de mio Cid”*, Madrid, Real Academia Española, 1989.

²² Es ilustrativa la opinión de Hans Robert Jauss al respecto: “La obra del pasado *nos habla* todavía porque su *forma*, entendida como su carácter artístico, que trasciende la función práctica del lenguaje en cuanto testimonio de una época determinada, mantiene abierta y presente, pese al tiempo que pasa y cambia, la *significación*, entendida como la respuesta implícita que nos habla en la obra” (“La Ifigenia de Goethe y la de Racine. Con un epílogo sobre el carácter parcial de la estética de la recepción”, en Rainer Warning, ed., *Estética de la recepción*, Madrid, Visor, 1989, pág. 241 [original alemán de 1979]).

de tipo religioso, social y didáctico y el comportamiento suscitado por él mostraba muy claramente “identificaciones primarias con el objeto estético tales como admiración, conmoción, emoción, llanto o risa compartidos...”²³, es decir, que en el proceso de comunicación medieval, los individuos que formaban la colectividad poseían una cosmovisión homogénea, a la que el autor-transmisor adaptaba un discurso, que recibiría, por parte de aquel, una respuesta dinámica²⁴.

Es obvio, pues, que los métodos de investigación originados en el formalismo, pensados para ser aplicados a obras escritas, cuando son utilizados en los dominios de la oralidad, imprimen a los textos la marca de la escritura y tergiversan el objeto, siempre que el enfoque inmanentista de inspiración estructuralista no se matice con las principales aportaciones de la Pragmática. El método más equilibrado para afrontar el estudio de unos textos que, aun conservando inconfundibles indicios de su reproducción oral, han ido adquiriendo, a lo largo del tiempo, la dimensión ucrónica y utópica propia de las obras de la escritura, es un cierto eclecticismo teórico y crítico.

Por último, la intangibilidad del mensaje literario o *literalidad* de los signos, que Lázaro Carreter señalaba como rasgo diferenciador de este tipo de textos, no puede ser propia de una literatura destinada a la transmisión oral²⁵. Ahora bien, también en ésta hay cierta inalterabilidad en los signos combinados, porque, indica el mismo autor, contradiciendo la idea chomskyana de que el saber lingüístico está formado por signos y reglas de combinación de los mismos, en nuestro conocimiento idiomático entran, asimismo, los signos ya combinados como bloques compactos²⁶ o formalizaciones específicas, que se pueden interpretar como tropos del discurso

²³ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral, comp., *op. cit.*, págs. 59-85, pág. 63 [original alemán publicado en *Poetica*, 7, 1975, 325-344]. Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro (*Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza, 1997, pág. 8) afirman que “solamente desde la época romántica entendemos por literatura algo relacionado con la inspiración, la imaginación y, a fin de cuentas, cierta gratuidad: hasta entonces, sus diferencias con la erudición o el simple ejercicio profesional de la escritura no existen, como sabe muy bien quien piense en el alcance del término *letrado* o *clérigo* en la Edad Media y de *literato* en el siglo XVIII”.

²⁴ Sobre la actividad de los juglares, su arte y sus representaciones siguen siendo esenciales los estudios de Edmond Faral (*Les jongleurs en France au Moyen-Âge*, París, Champion, 1910), Ramón Menéndez Pidal (*Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991) y Jean Rychner (*La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra-Lille, Droz-Giard, 1955).

²⁵ En las conclusiones de su estudio, Lázaro Carreter (*op. cit.*, pág. 168) reconoce que ha dejado al margen intencionadamente los problemas que en algunos puntos plantea la literatura folklórica (semejantes, seguramente, a los que se presentan con la literatura oral o tradicional).

²⁶ Fernando Lázaro Carreter, *op. cit.*, pág. 165.

ordinario, al referirse a la enunciación tradicional²⁷. En ella, la cointencionalidad se produce porque se trata de una poética del efecto, es decir, su finalidad es la de satisfacer una expectativa modelada por un juego de constantes conocidas, descartando la originalidad como valor. En las culturas orales, o con un componente muy fuerte de oralidad, la originalidad de la obra *recreada* consiste, según W. J. Ong, “en lograr una reciprocidad particular con este público en este momento”²⁸.

El concepto más importante para clasificar las obras, el género, se ve muy directamente condicionado por la oralidad. Tanto la poesía como la prosa tienen su genuina comunicación en la recitación, son formas orales de la *escritura*; los textos alcanzan su plenitud de connotaciones al ser comunicados oralmente. Ya en 1972, había advertido Paul Zumthor²⁹ a este respecto que la única clasificación adecuada para sustituir a la empírica de los géneros literarios sería aquella que tuviese en consideración que la gran frontera tipológica es la existente entre *canto* y *no-canto*. La forma más representativa del *canto* puro sería la canción cortés y del *no-canto* puro el relato largo o breve (*romance* y *novella*). Y entre ellas estarían las formas impuras: cantar de gesta (narración cantada), pastorela (una especie de canto narrado), poesía didáctica pura (descriptiva y no cantada), etc.

La terminología genérica en castellano medieval parece haber sido aún más exigua e imprecisa que en francés o inglés, según declara Alan Deyermond³⁰. Esto no quiere decir que no existiese cierta conciencia genérica en los autores y el público de esa época³¹. Gómez Redondo³² cree que se puede rastrear la autoconciencia conceptual y literaria de la Edad Media en obras que por su constitución a lo largo de una línea temporal lo suficientemente extensa, permitan observar una evolución textual. Es el caso de la *Estoria de España*, que presenta una amplia perspectiva diacrónica. En ella, los títulos que aparecen manifiestan una importante imprecisión en cuanto formas sistemáticas de reconocimiento genérico. Pero, pueden localizarse ciertos elementos repetitivos que permiten ver la transmisión de

²⁷ Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, *op. cit.*, págs. 34-35 y 40.

²⁸ *Op. cit.*, pág. 48.

²⁹ *Éssai de poétique médiévale*, París, Éditions du Seuil, 1972.

³⁰ “De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, *op. cit.*, tomo I, págs. 15-39, pág. 22.

³¹ *Vid.* Juan Paredes Núñez, “En torno a la problemática de la narrativa breve románica medieval”, en Jesús Montoya Martínez, Aurora Juárez Blanquer y Juan Paredes Núñez, eds., *Narrativa breve medieval románica*, Granada, Ediciones TAT, 1988, págs. 11-29, pág. 13.

³² “Terminología genérica en la *Estoria de España*”, *Revista de literatura medieval*, I, 1989, págs. 53-76.

características genéricas: se utilizan denominaciones recurrentes para referirse a un tipo de textos concreto, por lo que hay implícita una clasificación rudimentaria. Así, entre los términos *estoria* y *crónica*, que indican los dos límites de la representación literaria de la realidad (el primero aplicado predominantemente al discurso narrativo o libro creado con voluntad de ficción y el segundo al historiográfico), se pueden situar las demás realizaciones genéricas creadas entre 1270 y 1340. Este autor traza tres líneas de clasificación de los modelos atestiguados en la *Estoria de España*: denominaciones genéricas asumidas de las fuentes historiográficas, discursos genéricos transformados por la historiografía y menciones genéricas no usadas como fuentes de esta obra.

En las conclusiones a su artículo, Gómez Redondo hace notar que sólo algunos de los conceptos hallados en la *Estoria de España* son usados actualmente por la crítica para designar géneros de la época, con lo que se constata “que la literatura medieval no ha perdido sólo obras y textos, sino también géneros literarios”³³ y se pregunta si no se podrían catalogar éstos como Alan Deyermond estaba haciendo en ese momento con las obras extraviadas de dicho período. El hispanista británico publicó el primer volumen de dicho elenco, dedicado a dos de los principales géneros de la oralidad, la épica y los romances, en 1995³⁴, pero utilizaba una terminología genérica actual para agrupar las obras, fiel a sus convicciones, expuestas en 1994³⁵ y contradiciendo la opinión de los que rechazan –entre ellos, Gómez Redondo³⁶– la aplicación de términos desconocidos por los autores medievales para la clasificación genérica: épica (tradicional y culta) y romances, en el caso que le ocupaba.

Un criterio similar al de Deyermond es el que se sigue en el volumen dedicado a la ordenación cronológica de la literatura medieval española, preparado, hace unos años, en la Universidad de Santiago: renunciando a posturas hipercríticas, utilizando criterios formales y temáticos, apoyándose en las propuestas de Zumthor, Tomachevski o Jauss y, sobre todo, por razones didácticas, se elabora un elenco

³³ *Id.*, pág. 75.

³⁴ *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio: I. Épica y romances*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

³⁵ “De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española”, *op. cit.*

³⁶ El propio Deyermond (*id.*, pág. 25) citaba la siguiente frase del autor aludido: “la Edad Media [...] no tiene por qué sufrir ni soportar corrientes críticas modernas, atrapadas en su propia fraseología” (Gómez Redondo, *op. cit.*, pág. 54).

sin-tético de géneros y movimientos, con denominaciones descriptivas y funcionales a los que se van a ir adscribiendo las obras³⁷.

El criterio más razonable a este respecto parece ser, en vista de la selección de ejemplos representativos antes citada, el de no renunciar a las posibilidades de clasificación y análisis que ofrece la crítica moderna, como hacen las demás ciencias, sin desconocer, por ello, “el interés ni la importancia de saber (si conseguimos saberlo) cómo veían los autores medievales el género de sus obras, y qué palabras utilizaban para describirlas”³⁸. La poesía oral (denominación que prefiere Zumthor a la de literatura oral) se podría definir, inicialmente, en relación con los *géneros* que engloba y con aquellos a los que se opone. La mayoría de ellos debe suponerse que existen, al menos en germen, en los actos de lenguaje ordinarios, pequeña concesión a la teoría de la existencia de los géneros naturales o teóricos, sin desechar su condición histórica y comunicativa, en la medida en que responden a criterios convencionales de nuestra cultura. Tomando estos presupuestos como punto de partida, ha de darse prioridad a la recepción contemporánea de los textos, al horizonte de expectativas del público y a los conocimientos previos de éste. Para el destinatario, la *representación* o enunciación de un texto es un acto significativo (el concepto de literalidad no está tan centrado en el carácter ficcional como en la fruición provocada por el acto de comunicación). No obstante, el crítico no debe olvidar la importancia que tiene el autor en la semiosis del mensaje poético, siguiendo la teoría de Lázaro Carreter.

En los últimos años se ha intentado poner orden en el desorden terminológico utilizado en la designación de los géneros orales, usando varios criterios de sistematización: la asociación temática, la estructural, la agrupación arquetípica, la función sociológica o la *modelización cultural*³⁹. Por otra parte, la existencia de denominaciones concretas de los diferentes tipos de obras en cada lengua es indicio,

³⁷ José María Viña Liste, *Cronología de la literatura española: I. Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1991.

³⁸ Alan Deyermond, “De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española”, *op. cit.*, pág. 26. Pueden verse también las páginas 139-142 de *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio: I.: épica y romances*, *op. cit.*, en las que se justifica la distinción entre épica tradicional y épica culta.

³⁹ D. Ben-Amos, “Catégories analytiques et genres populaires”, *Poétique*, XIX, 1974, Págs. 265-296 [original inglés de 1969] y *Folklore Genres*, Austin, University of Texas Press, 1976.

cuando los rasgos no sean argumentos de peso en contra, de la existencia de géneros en el sentir del momento⁴⁰.

Una primera gran división que se puede establecer, según Zumthor, en las obras susceptibles de ser englobadas bajo una denominación tan amplia como la de poesía oral sería la que hay entre una poesía del pasado y otra con duración hasta el presente. Y, en todo caso, “clasificar los hechos-de-poesía-oral-en-el-pasado según la naturaleza de los indicios de oralidad que permiten su identificación”⁴¹. Por otra parte, hay que distinguir si se posee un texto escrito o, por el contrario, sólo una ausencia demostrada⁴². En el primer caso hay que interpretar, en el segundo reconstruir.

Por otro lado, dada la mayor complejidad y elaboración que tienen los productos de la oralidad, con respecto a los escritos, Zumthor (1991: 83) utiliza tres conceptos para su análisis: *obra*, *poema* y *texto*. La *obra* es la comunicación poética en conjunto y abarca, por tanto, todos los factores de la *performance*, pero sólo nos han llegado *textos*, por lo que debemos tratar de recuperar la *obra* en la medida de lo posible, teniendo presentes los límites de todo intento de reconstruir la recepción.

Las formas del texto se clasifican en lingüísticas y no lingüísticas. Las primeras se subdividen en *macroformas* y *microformas* y a las segundas las reagrupa bajo el nombre de *sociocorporales*, tendencias formales derivadas de la existencia de un grupo humano y de su condición social⁴³. Cada forma del poema es única e irreplicable, no obstante, se pueden precisar unos componentes mínimos y esenciales, incluso en los textos de los que tenemos una ausencia probada, que se pueden tratar de reproducir.

⁴⁰ A. Deyermond ofrece en su ponencia, citada con anterioridad (“De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española”, *op. cit.*, págs. 20-30), un comentario sobre la terminología genérica medieval, las opiniones de la crítica reciente sobre la misma, en el ámbito hispánico (Ian Michael, 1985-86; Paredes Núñez, 1988; Gómez Redondo, 1989) y unas propuestas metodológicas para afrontar el estudio de este tema.

⁴¹ Zumthor (*Introducción a la poesía oral*, *op. cit.*, pág. 63) menciona los siguientes: 1. anecdóticos (citas de textos de la tradición oral), 2. formales (procedimientos estilísticos o indicios léxicos, como la designación que el texto hace de sí mismo: *cantar* de gesta, por ejemplo), 3. “las alusiones que se considera que contiene el texto a los diversos acontecimientos y que nos remitirían a unas circunstancias que implican una transmisión oral”.

Un ejemplo reciente del estudio de los indicios de oralidad en el *Cantar de Mio Cid* en Girón Alconchel, *Las formas del discurso referido en el “Cantar del mio Cid”*, Madrid, Real Academia Española, 1989: *passim* y, especialmente, pág. 172.

⁴² Para la épica tradicional o literaria y romances castellanos perdidos, es de obligada mención el libro de Deyermond: *La literatura perdida de la Edad Media castellana. Catálogo y estudio: I. Épica y romances*, *op. cit.*

⁴³ *Introducción a la poesía oral*, *op. cit.*, pág. 85.

Una macroforma, tal como la entiende Zumthor⁴⁴ determina un modo de programación, en la que hay unas variaciones que se pueden englobar entre dos tipos de oposiciones: *sagrado versus profano* y *lírico* frente a *narrativo*. El *dramático* ha de asociarse al *narrativo* y el *gnómico* al *lírico*. A éstas hay que añadir otro tipo de variaciones, concernientes al *volumen* del discurso y, por último, las que el autor denomina contextuales. Se incide, así, en el enfoque pragmático de la comunicación literaria oral, perspectiva ineludible para afrontar el estudio de este tipo de textos, lo que no obsta para que se recurra a una metodología de análisis que tenga en cuenta que la obra no sólo es mensaje, sino también sistema signifiante. Dicho de otro modo, toda la literatura tiene una dimensión sociológica, que debe tenerse en cuenta para evitar un inmanentismo extremo como método de análisis de la misma.

La *estética de la recepción* puede proporcionar al investigador los criterios más útiles para encontrar, en palabras de Jesús Menéndez Peláez, “el justo medio entre un inmanentismo radical y un burdo sociologismo”⁴⁵ porque asume dos direcciones de la crítica tradicional: la filológica y la que atiende a la dimensión ideológica inherente a la obra literaria. Además, incorpora a estas dos orientaciones las aportaciones de los métodos inmanentistas, sean éstos de corte estructural o semiológico. Como resultado de este eclecticismo teórico y crítico, que también reclamaba hace poco Darío Villanueva⁴⁶, y del proceso de apertura hacia el contexto comunicativo, que se ha producido entre los teóricos y críticos de la literatura, han ido surgiendo el interés por los aspectos previos al acto de lectura, en el caso de la literatura escrita (el libro, el entorno físico del lector y sus circunstancias personales)⁴⁷ y el interés por reconstruir las condiciones de la producción y transmisión de las obras de la oralidad. Porque, en el caso de la literatura tradicional, es una labor prioritaria del investigador reconstruir el horizonte de expectativas intraliterario, así como analizar los referentes, opciones, normas y funciones

⁴⁴ *Id.* págs. 85-86.

⁴⁵ Jesús Menéndez Peláez, coord., *Historia de la literatura española: I. Edad Media*, León, Everest, 1993, pág. 34.

⁴⁶ “Pluralismo crítico y recepción literaria”, en Darío Villanueva, comp., *Avances en Teoría de la Literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*, *op. cit.*, págs. 11-34.

⁴⁷ Fernando Poyatos, “El acto de lectura: su realidad verbal – no verbal”, *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, otoño de 1997, págs. 10-60.

extraliterarias que proporciona el mundo real para saber por qué cada época entendió de forma diferente un texto⁴⁸.

⁴⁸ Hans Robert Jauss, “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral, comp., *op. cit.*, págs. 59-85, pág. 62.