

Antoni Rossell

Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística

AUTORES: Antoni Rossell (2008)

TÍTULO: "Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: 1. Música, memoria y lingüística (A. Rossell, pp. 1-14). ", en *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*

Ref. X revista : Libro

Clave: A Volumen: Páginas Rossell, inicial: 1- final14 Fecha: 2008

Editorial (si libro): Buske

Lugar de publicación: Hamburg

ISSN 0947-0565.

Resumen

Las repeticiones de elementos tanto poéticos y lingüísticos como de estructuras lingüísticas, literarias y métrico-musicales, y las repeticiones melódicas en los repertorios orales medievales son recursos conscientes. Tienen por objetivo tejer una red de elementos formales fónicos que forman parte de un sistema mnemotécnico interdisciplinario y cuya finalidad es la eficiencia comunicativa. El propósito de estos trabajos es mostrar la posible pervivencia de fenómenos de oralidad concepcional universal (ámbitos pragmático-textual y sintáctico) en los textos trovadorescos occitanos. Para ello partimos de una aproximación lingüística pragmático-interaccionista histórica. El presente estudio tiene la voluntad de contribuir a la 'recontextualización' (en su estructura básica) de dichos textos como eventos discursivo-comunicativos originarios.

1. Música, memoria y lingüística (Antoni Rossell)

En los repertorios épicos y líricos orales, medievales y contemporáneos, encontramos elementos literarios, lingüísticos, métricos y melódicos que se combinan y repiten de manera coherente y preconcebida. El texto (en sentido etimológico) lírico y la melodía con que se difunde son elementos interdependientes, estructurados y unidos por el elemento métrico. Esta interdependencia es constante tanto en el momento de la composición como en el de la difusión, por la capacidad de los dos elementos (texto y música) de matizar y condicionar la recepción, y de interferir con ella. Todos estos elementos y su funcionamiento dependen directamente de lo que ha dado en denominarse "oralidad". Conscientes de la contradicción que supone la utilización de "literatura oral" valoramos positivamente el término *oratura* cuya definición e historia aborda magistralmente Juan José Prat en un reciente artículo (Prat 2007).

La presente reflexión sobre la oralidad nace de una perspectiva interdisciplinaria de la que participan en la misma importancia literatura, lingüística, música y sistemas cognitivos, estos últimos entendidos como la elaboración de procesos

mnemotécnicos mediante los elementos literarios, los lingüísticos y los musicales. El texto medieval, tal y como señala Kabatek (Jacob & Kabatek 2001), precisa, además de la aplicación de conceptos de oralidad y escritura, de nuevas aproximaciones, como la lingüística variacional, de lenguas en contacto, o de los estudios de pragmática. Al mismo tiempo hay que reclamar una nueva perspectiva para los estudios de oralidad. Kabatek apunta a una *Nueva filología*; se trata, en definitiva, de habilitar nuevas vías de acercamiento al texto medieval que, sin duda, tienen como objetivo entender mejor cuál ha sido su proceso de creación, su difusión, y –en suma– su concepción.

Después de muchos años de leer, analizar y disfrutar de literaturas orales, unas medievales, otras clásicas, y las más, modernas y contemporáneas, el marco de estudio de los procedimientos orales continúan sin responder a todas las cuestiones que durante estos años me he planteado. Lo que expondré a continuación es una reflexión motivada por todas esas cuestiones. La primera reflexión, a cuenta de la literatura medieval de difusión oral, es la reivindicación de la consciencia de los métodos utilizados para su composición. Al conocer la Edad Media románica, podemos asegurar que la casualidad en el aspecto creativo de la literatura no existe, ni en el ámbito temático ni en el formal. Todo tiene una razón de ser. Nadie reivindicaría la casualidad para justificar la presencia de una piedra en una construcción medieval. A nadie se le ocurriría argüir que tal o cual pieza de un instrumento, una joya, una construcción responde al azar. Por tanto, debemos analizar la presencia de todos los elementos textuales y musicales de la manera más objetiva posible. Lo que hoy tenemos en un texto medieval existe porque alguien, su creador o un transmisor, consideró que su presencia era necesaria, y nosotros deberíamos averiguar cuál es su función en ese texto o en esa melodía.

El conocimiento tanto de la construcción literaria y lingüística del texto, como de los elementos métricos y musicales, así como de los principios teóricos que conforman la composición de la obra, nos permitiría comprender su funcionamiento oral. A este estudio de tipo arqueológico habría que añadir la comprensión del marco teórico e ideológico en que la obra ha sido creada. Ello implicaría tanto a los que confeccionaron los textos, lo que modernamente llamaríamos autores, como a los “otros” autores ideológicos (Enrique II de Inglaterra, Alfonso X, Jaime I, ...), los transmisores orales, o los copistas de los manuscritos en los que se nos han transmitido los textos.

Mi punto de partida o hipótesis presupone un sistema lingüístico y musical en régimen de interdependencia, cuyo objetivo es la difusión eficiente de todo tipo de informaciones. No entendemos este sistema ni ajeno ni necesariamente dependiente de la escritura, sino coexistente. La presencia de la escritura plantea una modificación del sistema oral, entre otras cosas, por la existencia de una representación gráfica de los sonidos y por su reinterpretación en el momento de la lectura. Contamos con otro tipo de representación gráfica de los sonidos que es la de los neumas, pero existen también otros sistemas de codificación escrita de las melodías (sistema alfabético, notación cuadrada...) que sin duda sería necesario

analizar comparativamente con el texto y desde una perspectiva oral. Si en la Edad Media el público en general no conoce el sistema de representación gráfica, sí que lo conocen los que han redactado los manuscritos que se han conservado, y nuestra misión consiste en valorar el grado de intervención del copista/redactor en un texto que podría haber contado con una composición estrictamente oral. Este planteamiento tiene consecuencias si abordamos, por ejemplo, desde una perspectiva oral la edición de un texto o de una melodía, pues dependiendo del grado de implicación en una perspectiva oralista, conceptos como el de “irregularidad” se verían superados por el de “variabilidad”, y lo mismo sucedería con los conceptos de “error” y “corrección”. Según mi planteamiento, ciertas formas métricas avaladas por estructuras melódicas, así como el anisosilabismo, muestran un texto claramente “oral”, y ciertas regularizaciones en esos textos suponen una intervención artificiosa que lo alejan del original medieval.

La oralidad es un sistema lingüístico y musical que cohesiona texto y música para asegurar su transmisión y recepción (Finnegan 1977, 130-135). Este sistema se sustenta, según la opinión tradicional, en la recurrencia de elementos textuales. Pero no es únicamente un material lírico (texto-música), sino una interacción en la que además intervienen la gestualidad, la tímbrica vocal, la representación escénica, y, sobre todo, el público. Todos estos elementos requieren un análisis interdisciplinario e interdependiente, y ninguno de ellos es hegemónico. Si en la actualidad el que goza de mayor importancia es el textual, es o bien porque los demás factores han perdido prestigio, o bien porque lo que de ellos se ha conservado es insuficiente para ser descifrado, sea por su estado de conservación, por la falta de elementos de análisis y/o comparación para analizarlos en profundidad, o por falta de perspectiva epistemológica de los estudiosos contemporáneos.

Oralidad es sinónimo de memoria, en cuanto que la primera existe para una difusión y conservación eficiente de la información en comunidades en las que la escritura no es el vehículo único o exclusivo de comunicación. Cuando revisamos la bibliografía sobre la memoria en la Edad Media, la perspectiva usual es la de los intelectuales medievales, y, por tanto, la de tradición clásica o retórica, es decir aquella que se organiza a partir de imágenes y teatros, o a partir de relaciones simbólicas o connotativas. No obstante, si estamos de acuerdo en que la tradición oral utiliza de modo prioritario recursos mnemotécnicos ¿hay que pensar que su funcionamiento responde a las estrategias de memorización a partir de representaciones y ubicaciones de tipo connotativo? Quizá deberíamos pensar que estamos ante “otro” teatro de la memoria, sobre todo porque si los elementos que componen esta oralidad son heterogéneos, las interpretaciones que de ella se deriven, generarán necesariamente un nuevo discurso, tanto en su descripción como en su interpretación. La oralidad que nosotros pretendemos presentar sería una “oralidad natural”: la que los individuos desarrollan de forma automática a partir de las estructuras naturales del lenguaje; la que depende de actividades físicas naturales como la respiración, que no requiere una estrategia previa a la comunicación por parte del emisor, y que no precisa de un esfuerzo intelectual de representación por

parte del receptor.

Habría que preguntarse si no hay cierto antagonismo entre los que entienden la oralidad como un medio estrictamente de imitación literaria, y los que ven en ella una estrategia que va más allá de lo literario. La concepción tradicional de la filología positivista se situaría en el primer grupo. Por mi parte, creo que es el momento de plantearse la existencia del segundo grupo que investiga la oralidad como interdisciplina. En realidad los del primer grupo ven o han visto al narrador oral como al responsable de la deturpación de los textos. Asimismo consideran al copista como a un incompetente en potencia, susceptible de serle atribuidos todo tipo de vicios para responsabilizarlo de todo aquello que hoy somos incapaces de explicarnos (anisilabismo, variabilidad textual, etc. ...). Dependiendo de la concepción que tenga un editor respecto a la variabilidad o irregularidad del texto, afectará a su intervención en él, pues sus decisiones pueden alejar el texto editado de lo que fue en su día el texto medieval, sea en el proceso de edición o en el de su transmisión. La perspectiva de la variabilidad presupone valorar el texto conservado como tal y mantener un respeto hacia él, mientras que la de la irregularidad se fundamenta en el presupuesto de la equivocación, el error, o el despiste, por parte del que confeccionó el manuscrito o transmitió la obra. Situarse en la perspectiva de la irregularidad supone un complejo de superioridad que lo único que indica es la falta de comprensión de los procesos de creación y transmisión de las obras medievales.

Se trata de algo que supera lo estrictamente literario para plantear una confrontación entre homogeneidad y heterogeneidad. Cabría preguntarse si la posibilidad de los transmisores de variar la obra oral, ya que gozaban de una herramienta (la oralidad) que les permitía hacerlo de manera eficiente, no suponía una tensión entre el poder responsable de promoción y creación, y los transmisores de la obra. Buena prueba de ello podrían ser las tensiones y disputas entre trovadores y juglares al respecto. La expresión oral es un arte dinámico de intercambio y de contexto, en el que su función hay que entenderla más desde una perspectiva de la comunicación que de transmisión de información.

Para un hombre medieval la voz es inmediata y única, mientras que los manuscritos pueden ser copiados y variados. La voz es garantía de veracidad si la concebimos desde la perspectiva del honor en la nobleza. La alocución oral es personal y consecuentemente identificable, y por tanto conlleva una mención de responsabilidad inmediata. La palabra es el elemento sustancial de la convicción, sea en el contexto religioso, moral o filosófico. La alocución inmediata permite la intervención del público. Desde una perspectiva bíblica, es la palabra la que da vida a los elementos de la creación. La escritura, y continuamos planteándolo desde la óptica medieval, es un accidente necesario y justificado por y para la conservación de la información, mientras que la palabra es capaz de afectar emocionalmente al auditorio, lo que Fernando Bouza denomina la capacidad de conmovir (Bouza 2004). Así mismo el mundo de las imágenes en la Edad Media pertenece al universo de la oralidad, ya que sus enseñanzas se comentan en voz alta, y es mediante la

comunicación oral que sus enseñanzas llegan al individuo.

El sistema oral contiene una serie de técnicas de difusión de contenidos susceptibles de transmitir diferentes mensajes sin que las fórmulas o estructuras empleadas se vean alteradas. Es decir, es un paradigma eficiente y al mismo tiempo dúctil y económico. Eficacia por capacidad de influencia emocional en el público, así como por la capacidad de transmisión de información de modo económico. La narración oral permite la variabilidad del texto, ampliándolo, interrumpiéndolo, sea por estrategia del juglar o por decisión del público. La acción se puede dejar latente mientras se inicia otra nueva creando nuevos espacios y situaciones paralelas, sin que ello produzca interferencias motivadas por la temporalidad de las acciones o por la ubicación de éstas. Es la memoria del público la que mantiene la presencia de esas acciones o de los personajes inmovilizados, y es la voz del juglar la que los recupera en una simultaneidad imposible de conseguir en un texto escrito (Bouza 2004). En último caso es la voluntad del receptor la que decide con su actitud la permanencia o la interrupción del personaje o del episodio.

En una *razo* occitana se cuenta que el famoso trovador Arnaut Daniel, estando en la corte del rey Ricardo de Inglaterra (1157-1199), fue desafiado por un juglar a componer mejores rimas, texto y melodía que él. Se apostaron un palafrén bajo juicio del rey, que los encerró a cada uno de ellos en una habitación. Mientras el juglar, que cantaba día y noche su canción para memorizarla, al cabo de tres días ya la tenía lista, Arnaut era incapaz de componer ni un solo verso, ni una sola melodía. Llegado el quinto día, el plazo que el rey les había fijado, Arnaut pidió cantar el primero, y empezó a cantar la canción que el juglar había compuesto. Ante el enfado de éste el rey descubrió la verdad, lo que le provocó la risa, pues el monarca lo interpretó como una muestra de la gran inteligencia de Arnaut Daniel (*Razo de Lancan son passat li giure*, BdT 29,2, d'Arnaut Daniel; J. Boutiere 1973). En esta *razo* se presenta el proceso de composición lírica, su eficiencia comunicativa y un receptor involuntario que se convierte en protagonista emisor por un ardid, motivado a su vez por la falta de inspiración. La composición del juglar debía cumplir todos los requisitos líricos de una poesía trovadoresca, pues se demostró doblemente eficiente. Música, texto, métrica, voz y canto se combinan para difundirse y ser recordados en la memoria. No parece que Arnaut Daniel tuviera que hacer un gran esfuerzo para memorizarla, y más bien destaca su pasividad. La obra del juglar es simplemente eficiente, incluso para voluntades apáticas o poco inspiradas. La oralidad a la que nosotros nos referimos es la que vehicula obras para públicos no necesariamente activos o receptivos. Son las obras que se alojan y residen en la memoria del auditorio, sin que éste haya decidido recordarla o aplicarse en su memorización. Y para ello comentaremos los recursos de esta oralidad.

A diferencia de lo que se postula en algunas obras de creación literaria contemporánea, en el medioevo es difícil pensar en una creación dependiente de “procesos anárquicos”. La creación literaria medieval es fruto no sólo de una estrategia sino de una reflexión, y lo mismo sucede con las técnicas de composición textual y musical utilizadas. Es por ello por lo que si el promotor de un texto decidió

utilizar una técnica de composición oral, lo hizo para divulgar mejor ese texto, y sobre todo para que el texto fuera mejor asimilado y memorizado. Quizá la diferencia entre los esquemas textuales para la memorización de la Edad Media y los actuales es que en el medioevo se prima la estructura física de los textos, mientras que en la actualidad, así como en la literatura clásica, son prioritarios los contenidos.

Los procesos cognitivos en la Edad Media eran considerados fruto de una *virtus*, que a través de los cinco sentidos aprehendía la realidad. El cerebro se dividía en tres partes: una anterior y más húmeda que las otras dos en la que estaría situada la imaginación, y cuyas funciones eran la captación, la combinación y el almacenamiento temporal. Una parte media, en la que se ubicaba la razón, de menor tamaño e intermedia a las otras dos, y una parte posterior, en la que residiría la memoria, una zona más seca, y que permitiría fijar mejor los recuerdos y la información aprehendida. Esta ubicación física generaba una gestualidad para la memorización, con lo que el acto de memorizar integraba, además del texto y la melodía en las composiciones orales, la voz y el gesto. La memoria medieval está corporeizada. En el proceso de aprehensión de información contamos, pues, con códigos mnemotécnicos acústicos (CMA), códigos mnemotécnicos semánticos (CMS), y códigos mnemotécnicos gestuales (CMG). A pesar de que en los repertorios orales la música interviene de una manera decisiva – sea por factores de articulación, prosodia, entonación, melodía, y ritmo –, tradicionalmente se reducen los CMA exclusivamente a elementos verbalizados, y se considera que éstos tienen una mayor influencia en la memoria a corto plazo (MCP), mientras que los CMS, basados en el significado de un estímulo, serían la base de la memoria a largo plazo (MLP). También existe la idea de que los códigos acústicos son más utilizados que los semánticos en la MCP, y que la repetición mental es la utilizada normalmente por los individuos para mantener información en la MCP. No obstante el registro de los CMA son connaturales al hombre medieval, que en la Edad Media no concebía la lectura en voz callada. En la transmisión oral y en el proceso mnemotécnico oral – no sólo en la Edad Media –, la música es fundamental porque permite la omisión u olvido de los CMS, pero manteniendo la estructura sobre la que la mente rápidamente reconstruye los CMS, de ahí que la variabilidad textual en los textos medievales pueda ser interpretada como fruto de una interacción entre memoria, escritura y oralidad. Se afirma tradicionalmente que el modo en que un *item* es codificado, la profundidad del tratamiento, determina la duración de la retención en la memoria (Craik y Lockhart 1972). No obstante, la duda nos acecha cuando somos conscientes de que recordamos algo memorizado involuntariamente, de lo que no recordamos los estímulos contextuales que provocaron su ubicación y residencia involuntaria en nuestra memoria. En 1979 Hasher y Zacks propusieron una teoría para la codificación automática que distinguía entre dos tipos de actividades de la memoria: las que necesitan un esfuerzo considerable y exigirían una estrategia para mejorarla (imágenes mentales, elaboración, organización y repetición verbal), y otras que asegurarían aprendizajes involuntarios, o sea que podríamos aprender sin ser conscientes de que lo estamos haciendo, y sin hacer esfuerzo alguno. Éstas

últimas tratarían de la información sobre la frecuencia de aparición de diferentes estímulos, de la información espacial o ubicación en que aparecen los objetos en el entorno -desde la ubicación geográfica hasta la situación de los personajes-, y de la información temporal, o sea acerca del momento de aparición de un suceso y su duración. De hecho los tres elementos se refieren a CMS, pero nosotros apuntamos, a partir de la experiencia en los textos medievales, otro tipo de elementos de naturaleza textual sin contenido semántico específico, y elementos musicales. La utilización de unos y otros favorecerían, según mi hipótesis, la memorización.

En las comunidades de oralidad primaria la repetición es sinónimo de memoria. La memoria permite elaborar un tejido lingüístico basado en la repetición, cuya estructura permite, con un léxico común, transmitir contenidos diferentes. Es ese léxico común el que mantiene tanto la atención del público como la memoria del narrador/cantante. Y es ese léxico común el que interesa investigar, definir y analizar qué funciones cumple en el lenguaje, de modo que comprendamos, con ello, el funcionamiento de los sistemas mnemotécnicos. Para Levin (1962) lo lingüísticamente específico de la poesía se fundamenta en el *coupling*, es decir, la relación fónica, rítmica, semántica, sintáctica, métrica, etc., que se establece entre los diversos elementos de la obra. La idea de *coupling* aparece larvada en el concepto de función poética expuesto por Jakobson, por la que la iteración de elementos similares es el factor constitutivo principal de la frase lírica. El *coupling* se presenta en la poesía como una estructura – a la vez sistema y mensaje – en la que los elementos lingüísticos de naturaleza semejante (en el nivel fónico, morfosintáctico o semántico) están planteados en una relación de equivalencia o, por lo menos, se aproximan o se enfrentan en una única isotopía, es decir según un determinado nivel de sentido.

El término isotopía fue introducido por Greimas (1966), en el campo del análisis semántico, sufriendo – como es habitual en la terminología acuñada por este filólogo – diversas reformulaciones. En una primera fase isotopía comenzó designando la iteración, a lo largo de la cadena sintagmática de clasemas (semas actualizados por un contexto verbal particular), iteración susceptible de asegurar la homogeneidad semántica del texto.

En una fase posterior de la elaboración teórica greimasiana, isotopía pasó a designar la recurrencia, a lo largo del texto, de categorías sémicas abstractas o figurativas, siendo introducida entonces una distinción suplementaria entre isotopías temáticas e isotopías figurativas.

Si la isotopía consiste fundamentalmente en la reiteración sintagmática de elementos semánticos idénticos, contiguos o equivalentes, facultando un plano homogéneo de lectura de un texto, la isotopía se reviste de una importancia decisiva en la construcción de la coherencia semántica intratextual.

En Greimas el concepto de isotopía se aplica exclusivamente al análisis del plano del contenido. Rastier (1972) propone una definición más amplia que abarca también el plano de la expresión: isotopía designará entonces la recurrencia o iteración, asonancia, rima, etc., constituyendo isotopías fónicas, eventualmente

relevantes desde el punto de vista semántico. Mientras los teóricos como Eco (1979, 101), interpretan las isotopías como el resultado de un proceso de lectura, nosotros lo abordaremos desde el del receptor oral. Para Eco “isotopía se refiere siempre a la constancia de un trayecto de sentido que exhibe un texto cuando está sometido a reglas de coherencia interpretativa”. Y esta cooperación interpretativa está determinada simultáneamente por la competencia enciclopédica del lector y por la propia naturaleza de la manifestación textual lineal. ¿Qué supone la adopción de la noción de isotopía como instrumento de análisis? Sin ninguna duda una disciplina en el acto de interpretación. Se parte del principio de que el texto es un objeto lingüístico globalmente coherente y no un mero estímulo imaginativo susceptible de dar rienda suelta a la creatividad ilimitada (la del autor y la del lector). Contamos con isotopías semánticas, fonéticas (en la que estaría integrada la rima), prosódicas (recurrencia de un mismo ritmo), sintácticas, narrativas (*lunsdi al vespre*), enunciativas (*escoutatz*), e incluso melódicas. Se trata de repeticiones organizadas en el interior de un sistema. La repetición tiene sus consecuencias en la MLP (Baddeley 1997). El bucle fonológico o bucle articulatorio (asegurando el mantenimiento de la información verbal en la memoria) juega un papel esencial en la memoria del lenguaje. Además, según Ong (1982), la repetición tiene la capacidad de mantener la atención tanto del oyente como del narrador. La repetición en la oralidad no es exclusiva del texto literario, también está presente en el discurso conversacional, en el que cumple una serie de funciones analizadas por diferentes autores desde la perspectiva del significado, la organización, la producción y la conexión (Tannen 1992). Pero también en el tejido melódico, y por tanto podríamos hablar de isotopías melódicas. Las repeticiones isotópicas que forman parte de esta estrategia oral confieren una cohesión textual de colaboración e interdependencia pragmática. El sistema oral prefiere la acumulación a la subordinación, entendiendo por acumulación el sistema de coordinación y yuxtaposición de mensajes. La subordinación formaría parte de una estrategia de tipo retórico, mucho más elaborada desde la perspectiva de la composición del texto, en cuanto a estrategias analíticas, ideológicas y/o narrativas (Ong 1982).

Unas estructuras acústicamente idénticas permiten variar el contenido, mediante un sistema de conmutación léxica. Sea la repetición melódica o la fónica, ambas predisponen a una audición abierta y participativa. Lo que desde la crítica literaria positivista y desde una concepción escritural se ha interpretado como impericia o incompetencia literaria del autor o juglar, desde una concepción oral y de sistemas cognitivos, es la clave del éxito de la difusión y divulgación del mismo. Dado que es un elemento que participa tanto del elemento fónico, como del estructural sintáctico y morfológico, la aportación de la lingüística en sus numerosas y distintas vertientes de análisis e interpretación es indispensable. Una repetición organizada estructuralmente, es decir cuando la palabra que nos interesa repetir se acompaña de un léxico estructural que depende de una organización que podríamos llamar pragmática, es mucho más fácil de recordar que otra que se presenta arbitrariamente y fuera de un contexto estructural. La organización oral-pragmática facilita el

reconocimiento y su memorización. Canettieri (2005) añade a esta proposición la adjunción del elemento métrico como un factor definitivo para el desarrollo de la memorización.

Las repeticiones estructurales léxicas pueden ser interpretadas, desde una perspectiva pragmática, como intensificadores (Briz 1996), no sólo como modificadores semánticos, sino también pragmáticos, es decir, como estrategias conversacionales, modos retóricos de dar a entender más de lo que realmente se dice, de manipular realizando los enunciados con finalidades diferentes. La alta frecuencia de uso de muchas de estas construcciones intensificadoras favorece los procesos de lexicalización. De hecho, muchas de estas formas elativas (estructuras complejas fijas que se encargan de actuar como intensificadores) se han convertido en unidades fraseológicas (González 1984-1988 y García Page 1990). La pregunta que se plantea es qué se intensifica. Según Beinhauer (1985), estos intensificadores lo son de la cantidad y de la cualidad. No obstante, la modificación de la cualidad y de la cantidad, por un lado, no deja de ser una simple modificación semántica, que no explica la función del intensificador en el proceso interactivo. Y por otro, esta modificación semántica es sólo uno de los valores del intensificador en el enunciado, es decir en el ámbito monológico, en cuanto que aparece en la intervención de un solo hablante. Nada nos informa de esos otros valores derivados de su funcionamiento en otras unidades orales, como el intercambio o la unidad dialógica mínima. Y el intensificador puede también presentar valores dialógicos en unidades conversacionales superiores, como el intercambio, realzando el acuerdo o desacuerdo con lo dicho por un interlocutor (*tenso*). Los intensificadores son reales pragmáticos que refuerzan lo afirmado, a la vez que dialógicamente expresan el acuerdo o el desacuerdo. La intensificación llega a constituir un soporte del texto, no sólo en la actuación como refuerzo con frecuencia de una actitud que se manifiesta con un propósito concreto a lo largo de éste, sino en el mismo proceso de producción del mismo texto.

A continuación presentamos, como muestra de las repeticiones léxicas y melódicas, un gráfico de la composición *De la gensor qu'om vey' , al mieu semblan* (BdT 47,5; Ms. R 37^a) del trovador Berenguer de Palou (siglo XII), y analizado en un artículo sobre oralidad y lírica trovadoresca (Rossell 2006b), metodología ya utilizada anteriormente en repertorios trovadorescos occitanos y gallegos medievales (Rossell 1988, y Rossell 2004b). Las repeticiones léxicas y grupos fraseológicos destacados (*a/ab; que; quar/e quar; vos; no; plus; tan no; puesc/a*) no tienen una incidencia directa en el contenido poético-temático de la composición. En cuanto a las repeticiones melódicas, hemos destacado las más evidentes que son independientes de la forma musical que Gennrich (1958-1960) describía (vv. 1/3, 2/4 y 5/6). El presente análisis muestra que los vv. 1/3/5 también están relacionados con repeticiones melódicas: 1 y 3 con 5, 1 y 3 con 7, y 2 y 4 con 7:

La composición musical de un texto oral funciona de modo estructural y no lineal, es decir paradigmático y no sintagmático. La adaptación y, por tanto, transformación

puede afectar tanto al texto como a la música. Existen, al menos, dos modos tradicionales de construcción lírica a partir de un concepto de variabilidad: aquel en que la música se adapta a un texto anisosilábico, y por tanto la melodía se adapta a la variabilidad del texto mediante un funcionamiento salmódico; y aquel en que el texto, mediante glosolalias, se adapta a un esquema melódico fijo. Ni uno ni otro son excluyentes, y ambos están regidos por la prosodia del texto.

Las técnicas de la oralidad, basadas en la repetición léxica y melódica, suponen unas herramientas eficientes de la intensificación, es decir un sistema de combinación y conmutación con el que se garantiza la difusión y la eficiencia en la recepción. Estaríamos ante un sistema paradigmático. Este sistema garantizaría una comunicación diferente de la utilizada por una comunicación de tipo narrativo.

En la literatura oral, las estrategias de recuperación son inherentes al mismo texto que se recupera, ya que las diferentes estructuras (estrófica, prosódica, melódica, rítmica léxica ...) conforman un armazón eficiente de elementos connotativos e interdependientes. La experiencia oral nos demuestra que cuando una misma fórmula, (mediante los estímulos visuales y fónicos) o combinación de diferentes elementos (léxico, melódico, gestual, ...) se repite, ésta se fija en la memoria del receptor.

Todo ello nos lleva a deducir que la transmisión oral no se situaría ni en la MLP ni en la MCP, sino entre ambas, ya que la oralidad no sólo es un elemento dinámico en el que cada reproductor es al mismo tiempo creador, sino que la reproducción del texto es estructural y variable, y no fija e invariable. Esta creatividad del receptor generaría en su subconsciente un interés activo, a pesar de su aparente inactividad en la recepción. Es en la actitud de reposo, junto con la eficiencia del sistema en cuanto a la variabilidad estructural y la activación en el receptor de un estímulo de conmutación, donde residiría la eficiencia del sistema.

Aunque mi interés se centra en los repertorios orales medievales, cabría pensar que los procesos comentados no son únicamente patrimonio de una época de la historia literaria, ni mucho menos de una cultura en particular. Estudios comparados sobre las estructuras léxicas y melódicas de repertorios épicos contemporáneos nos indican que estamos ante procesos comunes independientes de una u otra cultura, y propios de los procesos cognitivos humanos. Plantear postulados universales (Berlin y Kay 1969; Kay y McDaniel 1978) referidos a la oralidad cuenta con defensores (los estudios antropológicos en la línea de la etnociencia: Scheps 1993), pero también detractores, sobre todo desde la relatividad lingüística. Quizá mi perspectiva de combinatoria léxico-melódica, aporta a la discusión un elemento, el musical, que supone un lenguaje independiente de la lengua y común a todas las culturas. Los análisis melódicos comparados de repertorios orales de diferentes culturas podrían proveer de argumentos que refuercen una u otra hipótesis. Es indiscutible que una reflexión sobre la oralidad que no atienda a la música de los repertorios orales, estará siempre limitada y será incompleta.

Mi reflexión concluye con la necesidad del estudio de los procesos orales de la comunicación y de la transmisión literaria, y de la función de la música, en

particular, en su divulgación. Para comprender mejor el funcionamiento de la oralidad medieval es necesario, en todo caso, realizar estudios comparados con los repertorios orales contemporáneos con el objetivo de establecer un marco teórico a partir de las diferentes experiencias que nos permita por una parte delimitar el término oralidad en su vertiente musical y, por otra, una redefinición de los géneros orales tanto líricos como narrativos medievales y contemporáneos. La hipótesis fruto de los estudios comparativos ya realizados en épicas contemporáneas, en repertorios orales medievales y renacentistas entre otros, apunta a un sistema lingüístico y musical que estuvo presente en la Edad Media europea y en las tradiciones orales posteriores occidentales, y también en repertorios orales no europeos de diferentes culturas del mundo sin contactos evidentes con la tradición occidental.

Bibliografía

- Almqvist, Kurt. 1951. *Poésies du troubadour Guilhem Adémar*. Uppsala: Almqvist & Wiksells Boktryckeri AB.
- Anglade, Joseph. 1919. *Leys d'Amors*. Toulouse: Privat. Réed. New York & London: Johnson Reprint Corporation, 1971.
- Anglade, Joseph. 1921. *Grammaire de l'ancien provençal*. Réed., Paris: Klincksieck, 1977.
- Anglade, Joseph. 1966. *Les poesies de Peire Vidal*. Paris: Honoré Champion.
- Arrivé, Michel. 1973. «Pour une théorie des textes polyisotopiques», *Langages*, sept. n°31, 53-63.
- Baddeley, Alan. 1997. *Human Memory: Theory and Practice*. Exeter, UK: Psychology Press.
- Beinhauer, Werner. 1985. *El español coloquial*. Madrid: Gredos.
- Brent Berlin & Kay, Paul. 1969. *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley: University of California Press.
- Boutière, Jean & Schutz, Alexander Herman & Cluzel, Irénée. 1973. *Biographies des Troubadours*, Paris: A. G. Nizet.
- Briz, Antonio. 1996. “Los intensificadores en la conversación coloquial”, en *Pragmática y gramática del español hablado*, 13-36. Valencia: Pórtico.
- Bouza Álvarez, Fernando. 2001. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons.
- Bouza Álvarez, Fernando. 2004. *Communication. Knowledge, and memory in early modern Spain*. Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press & Bristol: University Presses.
- Bustos Tovar, José Jesús (de). 1993. “L’oralité dans les anciens textes castillans”, en *Le passage à l’écrit des langues romanes*, ed. par Selig, Maria & Frank, B. & Hartmann, J. (= *ScriptOralia*, 46), 247-262. Tübingen: Gunter Narr.
- Canettieri, Paolo. 2005. “Metrica e memoria”, en *Rivista di Filologia Cognitiva* (24 maggio 2005) (Edición electrónica: <http://w3.uniroma1.it/cogfil/metrica.html>)
- Cermak, Laird & Craik, Fergus. 1979. *Levels of Processing in Human Memory*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Cerquiglini, Bernard. 1981. *La parole médiévale: Discours, Syntaxe, Texte*. Paris: Minuit.
- Cerquiglini, Bernard. 1989. *Éloge de la variante: Histoire critique de la philologie*, Paris: Seuil.
- Craik, Fergus & Lockhart, Robert Douglas. 1972. “Levels of processing: A framework for memory research”, en *Journal of Verbal Learning & Verbal Behavior* 11, 671-684.

- Dejeanne, Jean-Marie-Lucien. *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, en “Bibliothèque Méridionale”. Toulouse: Privat, 1909. (Reproducción anastática N. York-London: Slatkine Reprints, 1971).
- Ducrot, Oswald et al. 1980. *Les mots du discours*. Paris: Minuit.
- Eco, Umberto. 1979. *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Fernandez-Vest., Jocelyne. 2005. *Oralité et Cognition - Incarnée ou Située ? Orality and cognition - embodied or situated ?*, en *Grammaire et cognition 3*. Paris: L’Harmattan.
- Finnegan, Ruth. 1977. *Oral Poetry*. Cambridge: Harvard University Press.
- Fleischman, Suzanne. 1990. “Philology, Linguistics and the Discourse of the Medieval Text”, *Speculum* 65, 19-37.
- García Page, Mario. 1990. “Frasas elativas”, en *Actas de la Sociedad Española de Lingüística. XX Aniversario*, pp. 485-496. Tenerife, 2-6 de abril de 1990). Madrid: Gredos.
- Gaunt, Simon. 1989. *Troubadours and Irony*. Cambridge: Cambridge University Press.
- González Calvo, José Manuel. 1984-1988. ”Sobre la expresión de los superlativos en español”, en *Anuario de Estudios Filológicos* VII, 173-205; VIII. 113-146; IX. 129-153; X. 101-131; XI. 1159-1173. 193-205; 1985. 113-123; 129-137.
- Gennrich Friedrich. 1958-1960. *Der musikalische Nachlass der Troubadours*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Greenberg, Joseph, ed. 1966. *Universals of Language*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 21 ed.
- Greimas, Algirdas Julien. 1966. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse.
- Guiette, Robert. 1960. “D’une poésie formelle au Moyen Âge”, en *Questions de Littérature, Romanica Gandensia*, VIII, 1-23.
- Guiette, Robert. 1972. *D’une poésie formelle en France au Moyen Âge*. Paris: A. G. Nizet.
- Hasher, Louis & Zacks, Rose T. 1979. “Automatic and effortful processes in memory”, en *Journal of Experimental Psychology: General* 108, 356-388.
- Jacob, Daniel & Kabatek, Johannes, eds. 2001. “Lengua, texto y cambio lingüístico en la Edad Media iberorrománica”, en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical-pragmática histórica-metodología*, VII-XVIII. Frankfurt am Main: Vervuert & Madrid: Iberoamericana.
- Jensen, Frede. 1986. *The Syntax of Medieval Occitan*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Jensen, Frede. 1990. *Old French and Comparative Gallo-Romance Syntax*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Johnston, Ronald. C. 1935. *Les poésies lyriques du troubadour Arnaut de Mareuil*. Paris. (Reproducción anastática Genève: Slatkine Reprints, 1973).
- Kay, Paul & McDaniel, Chad. 1978. “The Linguistic Significance of the Meanings of Basic Color Terms”, en *Language* 54 (3), 610-646.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1976. «Problématique de l’isotopie», en *Linguistique et sémiologie* 1, 11-34.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. 1990. *Les interactions verbales*, I. Paris: Armand-Colin.
- Koch, Peter & Oesterreicher, Wulf. 2007. *Lengua hablada en la Romania: Español, Francés, Italiano*. Madrid: Gredos. (1ª ed. 1990, Tübingen: Max Niemeyer Verlag).
- Lévy, Émile. 1894. *Provenzalisches Supplement-Wörterbuch*. I-VIII. Leipzig: Reisland. (Red. Hildesheim: G. Olms, 1973).
- Lévi-Strauss, Claude. 1962. *La Pensée Sauvage*, Paris: Plon.
- Levin, Samuel R. 1962. *Linguistic structures in poetry*. The Hague: Mouton
- Linskill, Joseph. 1964. *The Poems of the Troubadour Raimbaut de Vaqueiras*. The Hague: Mouton & Co.
- Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture*. Washinton, D. C.: American Association for the

Advancement of Science.

- Lord, Albert B. 1960. *The singer of tales*. (= Harvard Studies in Comparative Literature, XXIV). Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Rpt. New York: Atheneum, 1965 et seq.
- McLuhan, Marshall. 1962. *The Gutenberg Galaxy: The Making of Topographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- Magán, Fernando. 1994. "Algunas consideraciones sobre 'u non jaz al' y otros grupos fraseológicos análogos en gallego medieval", en *Estudios galegos en homenaxe ó profesor Giuseppe Tavani*, 107-116. Santiago de Compostela: Publicaciones do Centro de investigacións lingüísticas y literarias Ramón Piñeiro.
- Marchello-Nizia, Christiane. 1985. "Question de méthode", *Romania* 106, 481-492.
- Medina Granda, Rosa M^a. 1999. *Polaridad negativa en occitano antiguo. Elementos de comparación con otros romances medievales*. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Mouzat, Jean. 1965. *Les poèmes de Gaucelm Faidit*. Paris: Nizet.
- Noy, Francesc. 1975-1976. "El trovador Berenguer de Palou. Estudio histórico", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 36.
- Oesterreicher, Wulf. 2001. "La 'recontextualización' de los géneros medievales como tarea hermenéutica", en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. Descripción gramatical-pragmática histórica-metodología*, ed. por D. Jacob y J. Kabatek, 199-231. Frankfurt am Main: Vervuert & Madrid: Iberoamericana.
- Ong, Walter J. 1987 [1982]. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Perret, Michèle. 1988. *Le signe et la mention: Adverbes embrayeurs "ci", "ça", "la", "iluec" en moyen français. XIVe-XVe siècles*. Genève: Droz.
- BdT = Pillet, Alfred & Carstens, Henry. 1968 [1933]. *Bibliographie der Troubadours*, Nueva York: Kraus Reprints.
- Prat Ferrer, Juan José. 2007. "Las culturas subalternas y el concepto de *oratura*" en *Revista del folklore*, N° 316, 111-119.
- Rastier, François. 1972. «Systématique des isotopies», en *Essais de sémiotique poétique*, ed. por A.-J. Greimas, 80-105. Paris: Larousse.
- Rastier, François. 1981. "Le développement du concept d'isotopie", en *Documents du G.R.S.L.*, III, N° 29. Besançon: Centre National de la Recherche Scientifique.
- Reed, Stephen K. 2006. *Cognition: Theory and Applications* (7th ed.). Belmont, CA: Wadsworth.
- Riquer, Martín (de). 1992. *Los trovadores. Historia literaria y textos* (3^a ed.), I. Barcelona: Ariel.
- Rossell, Antoni. 1998. "Le répertoire médiévale Galicien-Portugais: Un système mnémotechnique. Structures formelles de répétition lexicale et mélodique". *Les voies de la mémoire* 43, 113-130. Paris: Cahiers de Littérature Orale.
- Rossell, Antoni. 2000. "Intertextualidad e intermelodicidad en la lírica medieval", en *La Lingüística Española en la Época de los Descubrimientos*, 149-156. Hamburg: Buske.
- Rossell, Antoni. 2004. *Literatura i Música a l'Edat Mitjana: lírica*. Barcelona: Dinsic.
- Rossell, Antoni. 2004. *Literatura i Música a l'Edat Mitjana: èpica*. Barcelona: Dinsic.
- Rossell, Antoni. 2006a. "L'intermelodicité comme mémoire dans le répertoire de la lyrique médiévale", en *Mémoire & Culture*, 349-360. Université de Limoges, Collection Francophonie, Pulim.
- Rossell, Antoni. 2006b. "Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La oralidad, un paradigma eficiente", en *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, 36-65. Urueña: Fundación Joaquín Díaz.
- Rychner, Jean. 1957. *La chanson de geste. Essai sur l'art épique des jongleurs*. Genève: Honoré Champion.
- Scheps Ruth, ed. 1993. *La science sauvage. Des savoirs populaires aux ethnosciences*. Paris: Seuil.

- Spampinato, Margherita Beretta. 1978. *Berenguer de Palol*. Modena: S.T.E.M.-Mucchi.
- Stroński, Stanislas. 1906. *Le troubadour Elias de Barjols*, en “Bibliothèque Méridionale”. Toulouse: Privat. (Reproducción anastática N. York-London: Johnson Reprint Corporation, 1971).
- Véron, Élysée. 1987. *La sémiologie sociale*. Saint-Denis: PUV.
- Wenzel, Siegfried. 1990. “Reflections on (New) Philology”, en *Speculum* 65, 11-18.
- Zumthor, Paul. 1991. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil.
- Zumthor, Paul. 1979. “Pour une poétique de la voix”, *Poétique* 40, 514-524.

Barcelona

Antoni Rossell

Universitat Autònoma de Barcelona. [antoni.rossell@uab.cat]

Oviedo

Rosa M^a Medina Granda.

Universidad de Oviedo. [rmedina@uniovi.es]