

La PERCEPCIÓN rítmica de las configuraciones

língüísticas

Marco Antonio
Calderón Zacaula

El verso siempre recuerda que fue un arte oral
antes de ser un arte escrito, recuerda que fue un canto.

JORGE LUIS BORGES

I. EL MÉTODO DE PARRY Y SU APLICACIÓN POR LORD

En este ensayo pretendemos reconstruir algunos aspectos del trabajo de Albert B. Lord, tal como son expuestos en su libro *The Singer of Tales*, y cuyo sustento teórico fue en gran parte desarrollado por su maestro Milman Parry.¹ Nos apoyaremos también en los planteamientos que hace Walter J. Ong en su libro *Orality and Literacy*.² Como se verá, todo esto resulta de gran utilidad para sustentar las hipótesis referentes a los modos de captación configuracional lingüística. Principalmente, explicaremos cómo las culturas ágrafas, o carentes de escritura alfábética, hacen frente al problema de conservar su conocimiento, sus representaciones de acontecimientos significativos, políticos y litúrgicos, es decir, abordaremos el problema general de cómo está constituida la poesía oral tradicional. Básicamente se trata de la respuesta de Parry a la famosa “pregunta homérica”: “¿Cómo compuso el poeta, o los poetas, de la *Ilíada* y de la *Odisea*, esos dos grandes poemas en el comienzo de la tradición literaria europea?”

Walter J. Ong dice que

[...] más que cualquier otro investigador anterior, el clasicista estadounidense Milman Parry (1902-1935) logró (...) penetrar en la

poesía homérica “primitiva”, en las condiciones propias de la misma, aunque éstas se oponían a la opinión aceptada de lo que debían ser la poesía y los poetas.³

Lord, por su parte, plantea que

[...] antes de Parry, las teorías confrontadas sobre la génesis de la poesía homérica habían sido formuladas sobre todo en términos de “unitarios” y de “analistas”, de opositores y de defensores de la teoría líder.⁴

El mismo autor continúa:

[...] oponiéndose a estos veredictos, Parry intentó sumergirse en las tradiciones orales vivas reales de los compositores de cánticos [*songmaking*] épicos, una idea que él desarrolló en sus días como estudiante doctoral en París.⁵

Lo que distingue a Parry de la mayoría de los clasicistas tempranos que se habían planteado la “pregunta homérica” no es solamente su hipótesis de que la *Iliada* y la *Odisea* eran originalmente los productos de una tradición oral más antigua que cualquier escritura. Lord insiste en que la innovación aportada por la investigación de Parry radica en

[...] su formulación de un método para probar esta hipótesis, un descubrimiento del procedimiento capaz de llevar la discusión desde el contenido de las canciones orales al proceso real a través del cual fueron producidas [...].⁶

Por su parte, Ong en *Orality and Literacy*, plantea que

[...] el descubrimiento de Parry puede expresarse de la siguiente manera: virtualmente todo aspecto característico de la poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Éstos pueden reconstituirse mediante un análisis cuidadoso del verso mismo, una vez que se prescinde de las suposiciones acerca de la expresión y los pensamientos, profundamente arraigados en la psique (...) de la cultura escrita.⁷

Parry y Lord persiguieron vigorosamente la solución de la pregunta homérica examinando una tradición viva de la poesía oral y aprendiendo cómo funcionaba. Lord nos dice que

[...] en la formulación propia de Parry, el problema general es el siguiente: si contraponemos la tradición [oral] a la literatura, entonces tendríamos que contraponer la poesía oral a la poesía escrita, pero los críticos hasta ahora casi nunca lo han hecho, principalmente porque sucede que el mismo hombre raramente sabía sobre ambas poesías y si sabía buscaría sus similitudes. Solamente los estudiantes de los “primeros” poemas fueron puestos en contacto con ambas, con la tradición [oral] y con la literatura.⁸

Por su parte, los investigadores Stephen Mitchell y Gregory Nagy plantean que durante su estancia en París (1925-1928) Milman Parry había hecho contacto con Matija Murko, quien en aquella época era el etnógrafo más eminente trabajando en las tradiciones orales serbocroatas del sur de los Balcanes. No obstante, los eslavos de los Balcanes del sur no eran la primera opción de Parry para su experimento científico. De acuerdo con Albert B. Lord, Parry había esperado conducir su proyecto en la antigua Unión Soviética, siguiendo el trabajo etnográfico que data[ba] de la última parte del siglo diecinueve,⁹ pero esto no sucedió por la situación política de ese momento, que le impidió obtener la visa para poder ingresar a dicho país. Fue así que Parry optó por establecerse en el sur del área eslava para comenzar a diseñar un plan maestro para probar sus hipótesis en las tradiciones vivas de la épica oral de los Balcanes. Parry presentó elegantemente sus resultados en su informe inicial titulado *Proyecto para un estudio de la poesía oral popular de Yugoslavia*. En este reporte Parry menciona los motivos de su investigación:

Mis estudios homéricos desde el principio me habían mostrado que la poesía homérica, y de hecho toda la poesía griega temprana, eran orales, por ello es que se pueden entender, criticar y editar cabalmente solamente cuando tenemos un conocimiento completo de los procesos de oralidad poética; esto es cierto también para las otras poesías tempranas, tales como

la anglosajona, la francesa, la nórdica, que hasta la fecha son orales.¹⁰

Lo anterior requiere especificar cómo puede lograrse tal conocimiento de los procesos de la oralidad poética, por lo que a continuación Parry precisa:

Este conocimiento de los procesos de oralidad poética se puede tener hasta cierto punto por el estudio del carácter del estilo, por ejemplo, de los poemas homéricos, pero un conocimiento completo puede ser obtenido solamente por la acumulación de una poesía viva en un cuerpo de textos experimentales elaborados *a posteriori* de acuerdo con un plan fijo que muestre, por ejemplo:

- a) Hasta qué punto un poeta oral que compone un nuevo poema es dependiente para su fraseología, su esquema de la composición y la idea de su poema, de la poesía tradicional en su totalidad.
- b) Hasta qué punto un poema original o tradicional es estable en las recitaciones sucesivas de un cantante particular.
- c) Cómo cambia un poema en una localidad dada a través de un número de años.
- d) Cómo cambia en el curso de sus viajes o recorridos desde una región a otra.
- f) [Cuáles son] las diferentes fuentes de los materiales con los que se crea un ciclo heroico dado.
- g) [Cuáles son] los factores que determinan la creación, crecimiento y declive del ciclo heroico.
- h) [Cuál es] la relación de eventos de un ciclo histórico con un evento actual (...). Encontré que la poesía yugoslava es ideal para la elaboración de esos textos experimentales (...). La gran mayoría de los hombres de edad no leen, a los hombres más jóvenes les han sido enseñados los elementos más rudimentarios y leen y escriben solamente por oídas; no había libros vendidos en las tres ciudades que yo visité y había pocos periódicos. La influencia de los textos impresos ha sido leve y esporádica y es fácilmente reconocible cuando ha existido alguna [...].¹¹

La poesía oral épica yugoslava era ideal, pues el hecho de ser una tradición viva y vigorosa prácticamente sin contacto con la escritura la hacía un ámbito idóneo para la investigación.

En muchos aspectos el libro de Albert B. Lord es la continuación de la obra de Milman Parry, cuyos estudios sobre Homero lo llevaron a considerar cómo la poesía oral y escrita siguieron modelos diferentes y, correspondientemente, cumplieron funciones igualmente diferentes. Parry estaba convencido de que los poemas homéricos fueron composiciones orales y se impuso la tarea de probarlo incontrovertiblemente. Con este fin emprendió, justamente en compañía de su discípulo Lord, la investigación de la épica balcánica. Lord expone que como resultado de este esfuerzo el estudio de esta épica balcánica contemporánea y al mismo tiempo básicamente oral, permitió fijar con exactitud la forma de la poesía narrativa oral: el método consistió en observar a los recitadores de una vigorosa tradición de cantos no escritos y ver cómo la forma de éstos depende del hecho de que han de aprenderlos y practicar su arte sin leer ni escribir.

2. LA PALABRA ORAL COMO MAGIA, PODER Y ACCIÓN

El antropólogo Lévy-Bruhl realizó una investigación con los huicholes en México e informó, según el reporte de David Olson en su obra *The World on Paper*:

[...] la creencia de los huicholes (...) de que el maíz, el ciervo y el *hikuli* (una planta sagrada) son, de algún modo, una y la misma cosa. Lévy-Bruhl señala que los tres están asociados con emociones religiosas intensas debido a su significación, y por este motivo los huicholes se refieren a ellos como “la misma cosa” o incluso como “idénticos”.¹²

Además, de acuerdo con dicha mitología, el maíz algún día fue un ciervo. Olson reporta que Lévy-Bruhl explica la identidad que los huicholes establecen entre tales elementos diciendo que, puesto que los tres, el maíz, el ciervo y el *hikuli*, son vitales para los huicholes, vienen a ser considerados por éstos de manera analógica como lo mismo; cada uno es un modelo de los otros dos. Por supuesto, “[...] desde el punto de vista del pensamiento lógico esas ‘identidades’ son, y permanecen, ininteligibles”.¹³ Una aplicación interesante de este reporte se hace obvia cuando recordamos una idea en la

cual McLuhan insiste en diferentes lugares de su vasta obra. Él, en efecto, señala que “[...] para el hombre arcaico el lenguaje evoca la realidad directamente, es una forma mágica [...]”,¹⁴ es decir, para dicho hombre no hay una separación entre la palabra y la realidad. Como indica McLuhan,

[...] la noción de las palabras como algo que meramente corresponde a la realidad [es decir, como algo previo o independiente de ella] es algo que caracteriza únicamente a las culturas altamente literatas [...].¹⁵

En otros términos, el poder o “forma mágica” de la palabra consiste en que no es diferente de la realidad, sino que coincide con ella y, de hecho, podemos decir, la efectúa o realiza. Por eso la evoca en el sentido fuerte de convocarla. Así, en el mismo lugar, McLuhan indica que “[...] un esquimal contemporáneo le dijo al profesor E. S. Carpenter, ¿cómo podría yo conocer las piedras si no existiera el sonido ‘piedra’?”¹⁶ Como se ve, el hombre arcaico establece una identidad entre la cosa y la palabra, por lo que el proferir la palabra viene a ser equivalente a una cierta acción con la cosa misma. Esto explica también el fenómeno de las palabras tabú, cuya pronunciación está prohibida porque el pronunciarlas equivale a convocar o efectuar una realidad peligrosa o indeseable.

Esta misma idea es recogida por Walter J. Ong al tratar de dilucidar las diferencias entre la palabra escrita y la palabra meramente oral a partir del hecho de que esta última carece de presencia visual. Sería, justamente, lo que podríamos llamar la presencia puramente sonora de la palabra oral, es decir, su carácter de evento y no de cosa, lo que estaría en la base de la consideración de la palabra hablada como poder. Toda sensación tiene un carácter temporal, pero el sonido guarda una relación especial con el tiempo, distinta de los demás campos de la percepción humana. Ong nos dice que

[...] el sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente perecedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra “permanencia”, para cuando llego a “-nencia”, “perma-” ha dejado de existir y forzadamente se ha perdido.¹⁷

En esta misma línea de argumentación Ong nos dice que

[...] sin la escritura, las palabras como tales no tienen una presencia visual. Las palabras son sonidos. Tal vez se les “llame” a la memoria, se les “evoque”. Pero no hay dónde buscar para “verlas”. (...) Las palabras son acontecimientos, hechos.¹⁸

Esta es la situación que experimentan las culturas orales primarias. Ong nos dice que no

[...] resulta sorprendente que los pueblos orales por lo común, y acaso generalmente, consideren que las palabras poseen un gran poder. El sonido no puede manifestarse sin el ejercicio de poder.¹⁹

La idea sería aquí que las cosas inertes no producen sonidos, mientras que todo aquello que los genera, digamos una cascada, un torrente, una tormenta, un animal, etc., se manifiesta como algo dotado de poder en algún grado: un búfalo muerto tiene una presencia puramente visual mientras que un búfalo vivo emite sonidos y esto coincide con su poder. En este mismo contexto Ong señala que

Malinowski (...) ha comprobado que entre los pueblos “primitivos” (orales) la lengua es por lo general un modo de acción y no sólo una contraseña del pensamiento [...].²¹

El hecho de que los pueblos orales consideren que las palabras entrañan un poder mágico también está vinculado con la percepción de la palabra hablada como hecha resonary, por lo tanto, no sólo como efectuación, sino también como manifestación de un poder. Los pueblos orales consideran que “[...] los nombres [una clase de las palabras] efectivamente dan poder a los seres humanos sobre lo que están nominando”.²²

En el fondo opera aquí una comprensión especial de lo que nosotros llamaríamos “la relación entre la realidad y su representación”. La idea básica sería que para los miembros de las culturas orales no existiría una diferencia esencial, sino más bien una identidad entre la representación (la palabra) y lo representado (la realidad). Ong plantea esta idea al decirnos que para el miembro de una cultura oral

[...] la emisión permanece siempre como un elemento de una situación vital que nunca es remota; por ello provee un tipo de contacto (...) con la realidad y la verdad.²³

Por su parte, Olson refiere a la formulación de una idea semejante por parte de Levy-Bruhl, quien habría sostenido que “[...] la mentalidad [arcaica] no distingue entre el signo y la causa”.²⁴ Un remanente de esto, lo encontramos, según lo recuerda Olson, en el hecho de que “[...] hasta la fecha estamos tentados a creer en la eficacia de (...) los encantamientos, las maldiciones, las bendiciones y las palabras de buen deseo”.²⁵ En las culturas orales estos eventos mágicos provienen de lo que, según Olson, Lévy-Bruhl llama “una lógica de participación”,²⁶ la cual implicaría la participación de la palabra en la realidad o, como lo formula Ong, según vemos, el que la preferencia permanece como un elemento de [la] situación vital.

Refiriéndose al tratamiento que Lévy-Bruhl hace de este fenómeno, Olson nos dice que

[...] dicho en el *argot* moderno, Lévy-Bruhl estaba afirmando que el pensamiento tradicional tenía dificultades para manejar la relación entre la cosa y la representación de la cosa, pues creían [las culturas orales] que la representación era portadora de alguna de las propiedades de la cosa representada, relación a la que llamamos técnicamente metonimia.²⁷

Por tanto, podemos considerar que los signos o símbolos, en estas culturas orales primarias, no sólo representan un objeto o acontecimiento, sino que en realidad, portan o transmiten algunas de las propiedades del referente, es decir, de casos en los que no prevalece un límite estricto entre la representación y lo representado,²⁸ sobre todo en lo relativo a símbolos sagrados, sólo de esta manera no hallaremos esta conducta de las culturas orales primarias como incomprensible.

3. LA FÓRMULA COMO CONFIGURACIÓN LINGÜÍSTICA

En una cultura oral primaria la restricción de la palabra al sonido determina no sólo los modos de expresión, sino también los procesos de pensamiento y, además, como diría Walter J. Ong, “uno sabe aquello que puede

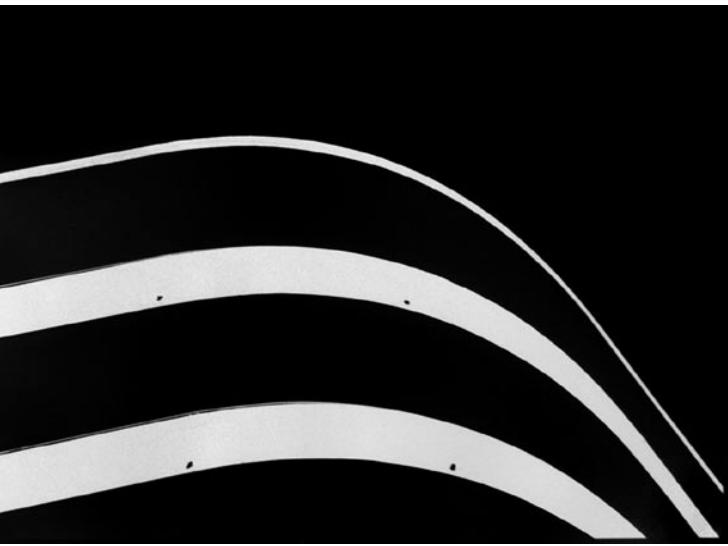


©Daniel Machado, de la serie *Arquigrafías*, 2001-2002.

recordar”.²⁹ Pero, ¿cómo recuerdan los integrantes de la comunidad en una cultura oral primaria? ¿Cómo organizan el material para recordarlo? ¿Cómo se traen a la memoria aquellas instrucciones que constituyen el conocimiento práctico? Ong nos dice que en una cultura oral primaria habrá que seguir las

[...] pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronata repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos [temas o tópicos]³⁰ comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad y que ellos mismos sean moldeados para la retención y la pronta repetición o con otra forma mnemotécnica.³¹

Para Parry, esta investigación arrojó sorprendentes hipótesis concernientes al aspecto económico que impusieron los métodos de composición en la poesía homérica. Este autor se percató de que la construcción de los poemas de Homero en gran parte se basaba en “repeticiones” (...) de ‘epítetos comunes’, ‘de clichés épicos’ y ‘frases estereotipadas’.³² Lord explica que Parry requería de una definición que agrupara las expresiones anteriores,



©Daniel Machado, de la serie *Arquigrafías*, 2001-2002.

[...] el resultado [fue] la definición de “fórmula” como “grupo de palabras que se emplea regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada”.³³

De hecho, las fórmulas son fundamentales para la creación improvisada de nuevos poemas en la tradición oral.³⁴ Lord señala que la definición de Parry resultaba hasta cierto punto ambigua,³⁵ puesto que la fórmula no sólo era una herramienta para los bardos de las culturas orales, sino también un fenómeno presente en la comunicación oral cotidiana, según lo pudo comprobar en sus investigaciones en los Balcanes. Una vez que un poeta dominaba un conjunto de fórmulas, era capaz de cambiar su contenido tan libremente como nosotros cambiamos el contenido de las oraciones para utilizarlas en una conversación.³⁶ Refiriéndose asimismo a los trabajos de Parry, Ong señala que para Parry era conocido el hecho de que

Düntzer había observado que los epítetos homéricos aplicados al vino eran todos métricamente distintos y que el uso de un epíteto dado no estaba determinado tanto por su significado preciso como por las necesidades métricas del pasaje en el cual aparecía.³⁷

Es decir, el poeta o cantante oral contaba con un abundante repertorio de epítetos, lo bastante variados para

proporcionar uno para cualquier necesidad métrica que pudiera surgir conforme desarrollaba su relato. Por su parte, Lord señala que

[...] la tensión en la definición de Parry sobre las condiciones métricas de la fórmula condujo a darse cuenta de que las frases repetidas eran útiles no como algunos han supuesto, meramente a la audiencias si acaso, sino también y aún más al cantante en la composición rápida de su cuento [puesto que los poetas o cantantes normalmente no se concentraban en la retención palabra por palabra de sus versos].³⁸

En el capítulo titulado “La fórmula” de *The Singer of Tales*, Lord intenta dar seguimiento a la carrera de un joven bardo³⁹ yugoslavo que comienza a desarrollar sus habilidades poéticas escuchando cánticos tradicionales sobre su cosmovisión, proporcionando así una perspectiva de la formación que el poeta requiere para continuar componiendo, a partir de fórmulas tradicionales, canciones “nuevas”. Para poder lograr este cometido, se requiere de las piezas claves que fungirán como instructores, tarea que por lo regular llevan a cabo los cantantes más viejos. Lord indica que para ser propuesto como el continuador de los bardos, el nuevo cantante debe poseer características específicas. El hecho de que el joven bardo esté, por decirlo así, destinado a ser un heredero es determinado porque la canción narrativa lo rodea desde su nacimiento. El joven bardo absorbe en sus años tempranos el metro del verso y los ritmos de la música épica, “[...] aprende empíricamente la longitud de la frase, las cadencias parciales, las paradas completas”.⁴⁰ Seguramente la fórmula no tiene el mismo valor para el cantante maduro que el que tiene para el joven aprendiz; también posee distintos valores para el bardo altamente habilidoso que para el menos hábil y menos imaginativo. El poeta oral memoriza las fórmulas de la misma manera en que un niño, en una cultura alfabetizada, memoriza palabras y expresiones. En otros términos, el “aprendiz” de bardo asimila las fórmulas cuando las escucha en otros poetas y cuando se ve obligado a utilizarlas. Es por eso que cuando domina un conjunto suficientemente grande de ellas, es capaz de sustituir improvisadamente su contenido hasta donde el ritmo, la métrica y los demás elementos arriba mencionados se lo permitan. En este contexto, Lord afirma que el elemento significativo

del arte (del poeta oral) consiste en su habilidad de crear nuevas fórmulas.⁴¹ Lord nos dice que

[...] podemos pensar de otra manera en la fórmula⁴² como siendo siempre la misma no importando de qué labios procede. Tal uniformidad es escasamente verdadera en cualquier [otro] elemento de la lengua; pues el lenguaje lleva la marca de su hablante.⁴³

Por ello hubo que descartar el supuesto generalizado, tradicional, de que los términos métricos apropiados de algún modo venían a la imaginación poética del rapsoda de manera fluida e imprevisible. No se esperaba que los poetas, según su idealización por las culturas tipográficas, utilizaran materiales prefabricados: clichés, frases estereotipadas.

El pensamiento extendido con bases orales, aunque en algunos casos no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente.⁴⁴ Por su parte, Ong nos dice que las fórmulas facilitan la aplicación del discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico, por derecho propio,

[...] como expresiones fijas que circulan de boca en boca y de oído en oído: “Divide y vencerás”. “El error es humano, el perdón es divino”. “Mejor es el enojo que la risa: porque con la tristeza del rostro se enmendará el corazón”. (*Eclesiastés*, 7:3); “Fuerte como un roble” [...].⁴⁵

Lord nos dice que en los meses y años iniciales de la infancia,

[...] no mucho después de que haya aprendido a hablar su propia lengua, el cantante futuro desarrollará una conciencia de que las historias cantadas [y] el orden de las palabras a menudo no son el mismo que en el discurso diario. Los verbos pueden ser puestos en posiciones inusuales, los pronombres auxiliares se pueden omitir, los casos pueden ser utilizados de manera extraña.⁴⁶

Lord continúa su explicación mencionado que

[...] en estos años de pre-canto, junto con un sentido de nuevos arreglos de las ideas y de las palabras

que las expresan, el oído del muchacho registra las repeticiones de los sonidos de las palabras. Su asimilación intuitiva de las aliteraciones y de las asonancias se agudiza. Una palabra comienza a sugerir otra por su mismo sonido; una frase sugiere otra no solamente por razón de la idea o por un ordenamiento especial de ideas, sino también por su valor acústico.

Igualmente, incluso antes de que el muchacho comience a cantar, un número de patrones básicos (melódicos, métricos, sintáticos, y acústicos) ha sido asimilado en su experiencia y comienzan a formarse en su mente.^{47,48}

Según Lord, el bardo en ciernes

[...] aprende la métrica siempre en asociación con las frases particulares, esas que expresan las ideas más comunes y más repetidas de la historia tradicional. Incluso en los años del pre-canto, el ritmo y el pensamiento son uno y el concepto que el cantante tiene de la fórmula es moldeado aunque no explícitamente. Está enterado de los acordes sucesivos y de las longitudes variables de pensamientos repetidos, y puede decirse que esto son sus fórmulas. Los patrones básicos del metro, los límites de palabra, la melodía se han convertido en su posesión, y en él la tradición comienza a reproducirse a sí misma.⁴⁹

Lo que se ha descrito hasta ahora ha sido un proceso inconsciente de asimilación. Ong nos dice que las expresiones fijas, fórmulas o configuraciones lingüísticas, que a menudo son rítmicamente equilibradas, en las culturas orales no son ocasionales, sino que

[...] son incesantes. Forman la sustancia del pensamiento mismo. El pensamiento, en cualquier manifestación extensa, es imposible sin ellas, pues consiste en ellas.⁵⁰

Lord nos dice que de manera espontánea el muchacho ha estado pensando en las historias mismas, las cuales son relatadas utilizando las fórmulas rítmicas y temáticas.⁵¹ Ni el joven bardo ni nadie puede estructurar o articular sus ideas más que de esa manera, aunque

el bardo pueda ser innovador en la acuñación de fórmulas específicas:

[...] cuando el muchacho comienza a cantar, durante mucho tiempo la manera de la presentación se convierte para él en lo más importante. Es entonces que para él nace la fórmula y adquiere sus hábitos de formulación.⁵²

Es decir, de “[...] insertar nuevas palabras en viejos patrones”⁵³ Lord continúa diciendo que

[...] al mismo tiempo, el muchacho está intentando cantar palabras. Él recuerda las frases que él ha oído, líneas a veces enteras, a veces solamente partes de líneas.⁵⁴

Cuanto más complicado sea el pensamiento modelado oralmente, más probable será que lo caractericen expresiones fijas, fórmulas o configuraciones lingüísticas, empleadas hábilmente. Ong nos dice que “[...] esto es común en todo el mundo para las culturas orales en general, desde la Grecia homérica hasta las actuales”.⁵⁵

Hemos descrito la manera en que un joven bardo aprende elementos “restrictivos” al escuchar repetidamente las canciones de su tradición para absorber así el mundo imaginativo de la misma. Podemos concluir diciendo que lo importante en las afirmaciones de Lord es el planteamiento en el que sugiere que en las tradiciones orales las fórmulas o configuraciones lingüísticas que dan paso a los temas o tópicos, facilitaban la creación, la repetición y también la variación de los poemas. En efecto, al asociar sonidos rítmicos y melódicos, frases, fórmulas o configuraciones lingüísticas, el bardo estaba ejerciendo una forma de percepción configuracional capaz de ejecutar y memorizar poemas tan largos como la *Iliada* y la *Odisea* sin valerse de un registro permanente como la escritura alfabetica griega. Es decir, la tesis central de este ensayo es que en las culturas orales la articulación del conocimiento se da de una manera “configuracional”, mediante las relaciones de palabras, fórmulas o configuraciones lingüísticas y la “vivencia” rítmica de las mismas.

B I B L I O G R A F Í A

- Lord AB. *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (2001).
- McLuhan M. with Watson W, *From Cliché to Archetype*, Viking Press (1970).
- Olson DR. *El mundo sobre el papel*, Gedisa editorial, España (1999).
- Olson DR. *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge University Press (1998).
- Ong WJ. *Orality and Literacy*, Routledge (1988).
- Ong WJ. *The Presence of the Word*, Yale University Press (1967).
- Parry M. *The Making of Homeric Verse*, Oxford University Press (1987).

R E F E R E N C I A S

¹ “Entre los años 1933 y 1935, con el patrocinio del Consejo Americano de Asociaciones Eruditas y la Universidad de Harvard, Perry realizó dos viajes a Yugoslavia, el primero en el verano de 1933 y el segundo en el año académico 1934-5. Su propósito fue el de verificar y confirmar las conclusiones que había esbozado a partir de su cuidadoso análisis de los textos homéricos por las observaciones de una tradición viviente de poesía heroica” (Parry M. *The Making of Homeric Verse*, Oxford University Press, New York and Oxford (1987) x).

² Walter J. Ong en su libro *Orality and Literacy* nos dice que los que se percataron del contraste entre los modos orales y escritos de pensamiento y expresión no fueron los estudiosos de la lingüística, descriptiva o cultural, sino se desarrolló en los estudios literarios emprendidos por estudiosos como Milman Parry, Albert B. Lord, Erick A. Havelock, entre otros (cfr. Ong W, *Orality and Literacy*, Routledge, London and New York (1988) 6).

³ Ong W. *Orality and Literacy*, Routledge, Londres y New York (1988) 18.

⁴ Lord AB. *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (1960) viii.

⁵ *Idem*.

⁶ *Idem*.

⁷ Ong. *Orality and Literacy*, 21.

⁸ Lord. *The Singer of Tales*, viii.

⁹ Cfr. Lord. *The Singer of Tales*, ix.

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Idem*.

¹² Olson D. *El mundo sobre el papel*, Gedisa Editorial, España (1999) 49.

¹³ *Idem*.

¹⁴ McLuhan M y Wilfred Watson W. *From Cliché to Archetype*, Viking Press, New York (1970) 117.

¹⁵ *Idem*.

¹⁶ *Idem*.

¹⁷ Ong. *Orality and Literacy*, 32.

¹⁸ *Idem*.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Idem*.

²¹ *Idem*.

²² *Ibid.*, 33.

²³ Ong WJ. *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven (1967) 33.

²⁴ Olson D. *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, Cambridge University Press, New York y Cambridge (1998) 28.

²⁵ Olson. *The World on Paper: The Conceptual and Cognitive Implications of Writing and Reading*, 29.



©Daniel Machado, de la serie *Arquigrafías*, 2001-2002.

²⁶ Olson. *El mundo sobre el papel*, 49.

²⁷ *Ibid.*, 50.

²⁸ Olson nos dice que esta hipótesis resulta más plausible cuando notamos que no siempre se ha distinguido entre la metáfora y la metonimia. “Ese límite se encuentra entre la representación y lo representado o, más precisamente, entre la metonimia y la metáfora. En la metonimia, una parte representa el todo; el símbolo es una parte de la cosa simbolizada; en la metáfora, éste representa simplemente algo. Para los letrados modernos, el límite es estricto; para los sujetos tradicionales, al menos en contextos sagrados, no es estricto y, a veces, ni siquiera existe. El resultado es una posición mágica [...]” (Olson. *El mundo sobre el papel*, 54).

²⁹ Lord. *Orality and Literacy*, 33.

³⁰ Albert B. Lord se refiere a los “temas” como “[...] la colección básica de incidentes y descripciones que se repiten una y otra vez, con un estilo formulario, a lo largo de los poemas orales” (Lord. *The Singer of Tales*, 68). Es decir, son tópicos que aún cuando todavía no son dominados por un bardo sólo se utilizan en una canción específica, más tarde se usan y tergiversan en cualquier contexto para crear nuevas canciones (cfr. Lord. *The Singer of Tales*, 71-78). Es por esto que un tema, según Lord, puede tomar diferentes formas en el repertorio de un poeta oral: “Cuando [un poeta] escucha un tema en una nueva canción, tiende a reproducirlo de acuerdo a [las fórmulas] que tenga en mente” (Lord. *The Singer of Tales*, 78). Además, cuando el bardo escucha a otros poetas ejecutar los mismos temas en otras canciones, se apropiá de fórmulas que antes no dominaba, y entonces es capaz de enriquecer sus canciones (Lord. *The Singer of Tales*, 78).

³¹ Ong. *Orality and Literacy*, 34.

³² Lord. *The Singer of Tales*, 30.

³³ *Idem*.

³⁴ Cfr. *Idem*.

³⁵ Lord nos dice: “Al mismo tiempo, la definición de Parry generaliza ‘fórmula’ para incluir dentro de su alcance [mucho] más que los epítetos repetidos. Además, el *opprobrium* unido a los ‘clichés’ y ‘estereotipos’ fue removido” (Lord. *The Singer of Tales*, 30).

³⁶ Cfr. Lord, *The Singer of Tales*, 34.

³⁷ Ong. *Orality and Literacy*, 21.

³⁸ Lord. *The Singer of Tales*, 30.

³⁹ Lord utiliza la expresión “bardo” para denominar al “rapsoda o cantante de cuentos [*singer of tales*]”, quien para sus poemas utiliza cuentos o canciones.

⁴⁰ Lord. *The Singer of Tales*, 32.

⁴¹ Cfr. Lord. *The Singer of Tales*, 35-43.

⁴² Lord dice: “O para utilizar otra figura, la fórmula es la descendiente de la unión del pensamiento y del verso cantado. Mientras que el pensamiento, en teoría por lo menos, puede estar libre, el verso cantado impone restricciones que moldean la forma de pensamiento, variando en grado de rigidez de una cultura a otra. Cualquier estudio de la fórmula debe por tanto comenzar correctamente con una consideración de la métrica y de la música, particularmente cómo es confrontado con ella el cantante joven que apenas empieza a darse cuenta de la demandada de su arte” (Lord. *The Singer of Tales*, 31).

⁴³ Lord. *The Singer of Tales*, 31.

⁴⁴ Ong da cuenta de esto al hacer referencia a Jousse, quien ha señalado “el nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano, en los antiguos Tárgumes arameos y helénicos, por ello también en el hebreo antiguo” (Ong. *Orality and Literacy*, 34).

⁴⁵ Ong, *Orality and Literacy*, 35.

⁴⁶ Lord. *The Singer of Tales*, 32.

⁴⁷ *Ibid.*, 33.

⁴⁸ Lord nos dice que “[...] la razón principal, por supuesto, de que la fórmula no tome forma exacta en esta etapa, es que solamente la necesidad de cantar puede producir una fórmula completamente desarrollada. Solamente funcionando puede existir la fórmula y tener definición clara. Además, no todos los cantantes a quienes el muchacho oye en su familia o comunidad tienen las mismas fórmulas para una idea dada o la misma manera de tratar las fórmulas. No hay rigidez en lo que él oye” (Lord. *The Singer of Tales*, 33).

⁴⁹ Lord. *The Singer of Tales*, 32.

⁵⁰ Ong. *Orality and Literacy*, 35.

⁵¹ Lord explica que “[...] mientras que el [bardo] practica cantar por sí mismo, se da cuenta de la necesidad de las [fórmulas] y las utiliza, a veces ajustándolas más o menos conscientemente a sus propias necesidades, algunas veces torciéndolas inconscientemente” (Lord. *Singer of Tales*, 34).

⁵² Lord. *Singer of Tales*, 33.

⁵³ *Ibid.*, 43.

⁵⁴ *Ibid.*, 33.

⁵⁵ Ong. *Orality and Literacy*, 35.

Marco A. Calderón Zacaña. Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. gayed_lens@hotmail.com