

- Tinnell, Roger D., *An Annotated Discography of Music in Spain before 1650*, HSMS (BS, II), Madison, 1980.
- Vaquero, Mercedes, «Contexto literario de las crónicas rimadas medievales», *Dispositio*, 27 (1985 [1987]), pp. 45-63.
- Vàrvaro, Alberto, «Forme di intertestualità: la narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente», *AIONSR*, XXVII (1985), pp. 49-65.
- Vernet, Juan, *Estudios sobre historia de la ciencia medieval*, Universidad de Barcelona; Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 1979.
- Vries, Henk de, «Zahlenbau in spanischer Dichtung», *Miscellanea Medievalia; Veröffentlichungen des Thomas-Instituts der Universität zu Köln*, XVI, 2 (1984: *Mensura: Mas, Zahl, Zahlensymbolik im Mittelalter*), pp. 407-434.
- Wagner, David L., ed., *The Seven Liberal Arts in the Middle Ages*, Indiana University Press, Bloomington, 1983.
- Walsh, Thomas J., «Latin and Romance in the Early Middle Ages», *RPh*, XL (1986-1987), pp. 199-214.
- Wardropper, Bruce W., «An Apology for Philology», *MLN*, CII (1987), pp. 176-190.
- Webber, Ruth House, «La narrativa medieval: consideraciones estructurales», en *Actas VIII AIH* (1986), II, pp. 715-722.
- Weiss, Julian, y Joseph T. Snow, «Hispano-medievalismo», *Revista de la Universidad Complutense*, II, 4 (1984 [1988]), pp. 171-194.
- Whinnom, Keith, «La littérature exemplaire du Moyen-Âge castillan et l'hispanisme britannique», *MCV*, XV (1979), pp. 594-601.
- Wright, Roger, *Late Latin and Early Romance in Spain and Carolingian France*, Francis Cairns, Liverpool, 1982.
- Zumthor, Paul, *Parler du Moyen Âge*, Minuit, Paris, 1980.

PAUL ZUMTHOR

LA POESÍA Y LA VOZ EN LA CIVILIZACIÓN MEDIEVAL

El conjunto de textos que nos han legado los siglos X, XI y XII (y en menor medida los siglos XIII y XIV) tuvo una fase oral transitoria; este postulado supone un importante corolario: ese tránsito vocal no fue aleatorio, sino que constituía una de las finalidades de los textos.

Cualesquiera que sean las circunstancias o los procesos que la precedan, acompañen o sigan, designaré con la palabra *performance* a la acción vocal en virtud de la cual el texto poético se transmite a sus destinatarios. La transmisión de boca a oído *opera* literalmente sobre el texto, lo configura. La *performance* es precisamente la que convierete una comunicación oral en objeto poético, confiriéndole la identidad social que hace que se la perciba y considere como tal. La *performance*, por ello, es constitutiva de la forma. Frente al texto en sí actúa como efecto sonoro; sin embargo, ante este efecto sonoro el texto reacciona y se adapta, se modifica para superar la inhibición que esta situación entrafía. Por ello distingo, en toda obra poética medieval, entre su superficie lingüística y su forma: la segunda incluye a la primera, superándola en todo lo que concierne a la respiración, al sonido, a los gestos, a la instrumentación, al decorado. En adelante designaré precisamente como *obra* a la totalidad de factores de la *performance* —todo lo que se comunica poéticamente, *hic et nunc*: palabras y oraciones, sonoridades, ritmos, elementos visuales— y como *texto* a la secuencia lingüística, palabras y oraciones, que constituye uno de estos factores.

Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, PUF, Paris, 1985, pp. 37-40, 42-45, 49, 89, donde se presentan cuestiones luego desarrolladas en *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*, Seuil, Paris, 1987 (trad. cast. en Castalia, Madrid, 1989).

Desde la perspectiva de *performance*, el texto declamado constituye en primer lugar una señal sonora, como tal activa; sólo en segundo término es mensaje articulado. De ello se deriva una aporía crítica para el medievalista, puesto que no le es dado aprehender *in situ* la *performance*. Sin embargo, esta imposibilidad no justifica en nada la negligencia con la que se tiende a soslayar el problema, cuando no a ignorarlo soberanamente. Con todo, los factores que integran la operación de la *performance* (tiempo, lugar, circunstancias, contexto histórico, actantes) pueden ser reconstruidos (en varios casos particulares que consideraremos ejemplares, con la ayuda prudente de trabajos etnológicos), con lo que resulta posible percibir, cuando menos globalmente, la naturaleza de los valores detectados —entre ellos, los que vehicula o produce el texto. Podría citar los trabajos de Jean-Claude Schmitt sobre la mímica gestual como un buen ejemplo de lo que podemos esperar de tales investigaciones. En óptimas condiciones de información nos llevan hasta el punto máximo al que la imaginación crítica pretende conducirlos: al punto en que me es dado oír repentinamente, sofocado pero audible, *ese* texto; en que percibo, ya con bastante claridad, *esa* obra; yo, individuo singular, a quien una erudición previa (¡sería de desear!) ha despojado de los más opacos prejuicios vinculados a *mi* historicidad, a *mi* arraigo en esta otra cultura, la nuestra... Ciertamente es que en tal caso la reconstrucción no saldría del ámbito del folklore y, por tanto, no conseguiría realmente fundamentar un conocimiento por más que contribuyera a ello. No obstante, me parece necesario creer que la posibilidad y, si puedo decirlo así, la esperanza de que se lleve a efecto sean interiorizadas, semantizadas, integradas en nuestros juicios y en nuestras opciones metodológicas. [...]

La *performance* tiene lugar en el momento crucial de una serie de cinco operaciones que constituyen la historia de toda obra:

- su producción,
- su transmisión (o comunicación),
- su recepción,
- su conservación,
- su repetición.

La *performance* abarca y funde en un solo acto la transmisión y la recepción; si la obra es improvisada, este acto comporta también, indisolublemente, la producción.

En toda sociedad que posee una escritura, cada una de estas cinco operaciones se realiza

- bien por vía sensoria oral-auditiva;
- bien por medio de una inscripción, ofrecida a la percepción visual;
- más raramente, por el concurso de ambas vías.

El número de combinaciones posibles diversifica la problemática. Mi hipótesis de partida se reduce a excluir una sola de estas combinaciones como atípica en el modelo medieval: aquella en la que cada una de las cinco operaciones pasa exclusivamente por la mediación de la escritura. Por el contrario, no faltan ejemplos de obras (¡aunque necesariamente falten textos!) cuya historia íntegra, desde su producción a su repetición, fue exclusivamente oral. [...]

Hablaré al respecto de *tiempo integrado* de la *performance* (o de la «obra»), distinto de la duración textual propiamente dicha, la cual resulta de la adición de un cierto número de sílabas y de secuencias silábicas encadenadas linealmente según las normas prosódicas de una lengua. El «tiempo integrado» no se corresponde necesariamente con el *tiempo de integración*, es decir, con el momento cronológico en que tiene lugar la *performance*. No obstante, el tiempo de integración nos resulta conocido con mucha frecuencia, lo que reviste gran importancia para nuestra comprensión de la *performance*. Este tiempo, tomado de la duración sociohistórica, no es nunca indiferente, y la relación que mantiene con esta duración resulta, en el seno de la *performance*, generadora de valores. Entiéndase: no me estoy refiriendo (o no necesariamente) al tema de la obra, sino más bien a su ocasión. A veces, el tiempo de integración se sitúa en un punto determinado

— de algún ciclo cósmico; así, las canciones sobre la llegada del verano, que han dejado las huellas que sabemos en la *canço* trovadoresca, a las que Bédier consideró antaño el prototipo del lirismo «popular», mientras Scheludko veía en ellas un género ampliamente difundido;

— del ciclo de la existencia humana; así, los cantos o narraciones vinculados a la muerte de un miembro del grupo, como el *planctus*, el *planh* y otras lamentaciones;

— de un ciclo ritual, como la mayor parte de la poesía litúrgica, tanto en latín como en las lenguas vulgares, incluidas las formas antiguas del «teatro»; así como los villancicos navideños, que asoman en nuestros textos, por toda Europa, entre los siglos XV y XVII, pero cuya tradición debe remontarse mucho más atrás; como acaso las canciones de Pascua, algunas de cuyas huellas descubro por entre los *Ro-manzen* de Bartsch;

— por último, de la duración social, que mide acontecimientos recurrentes públicos o privados, pero de frecuencia imprevisible: el encuentro amoroso, el combate, la victoria; o, más específicamente, tal celebración, tal coronación o tal acontecimiento político. Los ejemplos son numerosos, aunque poco individualizables, pues esta clase de textos, sin duda poco ritualizada, se distingue mal de la *performance* «libre», o sea, aquella que no puede situarse si no es en relación con la duración personal e íntima del intérprete o de su auditorio. El vínculo por el que el poema se liga a esta duración escapa de nuevo a nuestra percepción, lo que no implica que no se diera menos por ello; eso es algo ya sabido. Esa vida de santo que se escogía para el aniversario de un oyente del mismo nombre; ese *fabliau* que se explicaba por alusión a un suceso reciente; esa canción de cruzada que se cantaba en la partida de un caballero: la ocasión, por más huidiza y discreta que fuera, se integraba en la *performance* y contribuía a llenarla de sentido. Es una regla absolutamente general que se debe a la naturaleza misma de la comunicación oral: el tiempo de integración connota cualquier *performance*. ¿Acaso el *Roland* que se cantó (admitámoslo) a las primeras filas de los combatientes de Hastings era el mismo *Roland* (aun reconociendo los demás factores de cambio) que se cantó ante quién sabe? [...]

Para nosotros, lo que resulta más difícil de percibir es el decorado de la *performance*, las circunstancias concretas que la rodean, su aspecto visual y táctil. Aquí y allá, en verdad, algún texto nos las evoca. [En otra ocasión] mencioné la existencia de documentos narrativos que sacan a escena a intérpretes de textos poéticos. La escena en cuestión, por lo general, no es otra que la misma *performance*, descrita a veces con una precisión que en otro tiempo hubiéramos considerado realista: así, al principio del largo prólogo de *Doon de Nanteuil*, vv. 1-18 y 83-117. La evocación, a base de retazos sucesivos, es impresionante. Se dirá acaso que se trata solamente de una serie de tópicos: un tema literario, sin valor descriptivo. ¿Quién sabe? Podemos admitir, me parece, que en las civilizaciones con tradiciones largas y sólidas la distancia entre el tema literario y la experiencia vivida (salvo si el primero se remonta a una lejana antigüedad) es menos considerable que en nuestras culturas de la moda. El texto del siglo XII, del XIII (a falta de una visión fotográfica de los hechos) propone lo que yo llamaría un *orden de imágenes*, una «idea del tamaño», como suele decirse. En efecto, lo poco que aprehendemos así nos devuelve a un género,

mientras que el objeto final de nuestro estudio es un texto. La interpretación, al menos, de la obra de la que este último formó parte se encuentra así orientada hacia un cierto sector de lo imaginario. En otras palabras, la anécdota relatada (y sin duda narrativamente fantástica) no puede dejar de comportar, como decía Roland Barthes, unos «efectos de realidad» aptos para lanzar la operación de imaginación crítica: operación que a su vez condicionará la labor filológica. Ésta (en la perspectiva en que me sitúo) integrará el resultado, aunque sólo sea como factor de indecisión, es decir, desde el punto de vista de la obra inmersa en ese profundo pasado, en tanto que factor de libertad. [...]

Sin embargo, no cabe duda de que la práctica totalidad de la poesía medieval depende de otros dos tipos de oralidad, cuyo rasgo común es que coexisten, en el seno del grupo social, con la escritura. Los llamo respectivamente oralidad *mixta*, cuando la influencia del escrito permanece externa, parcial y retardada, y oralidad *segunda*, cuando se recompone a partir de la escritura en un medio en el que ésta tiende a agotar los valores de la voz tanto en el uso como en la imaginación. Invirtiendo el punto de vista, diremos que la oralidad mixta procede de la existencia de una cultura «escrita» (en el sentido de «poseedora de una escritura»), y la oralidad segunda de una cultura «letrada» (en la que toda expresión está marcada en mayor o menor medida por la presencia del escrito).

La vocalidad de nuestros textos medievales resonó antaño, las más de las veces, bajo condiciones de oralidad, ya sea mixta, ya segunda, según las épocas, las regiones, las clases sociales, o incluso los individuos. La repartición no sigue ninguna cronología, aunque en general es verosímil que la importancia relativa de la oralidad segunda se acentuase a partir del siglo XIII. [...]

En la indigencia de nuestra información, reducida a lo que ven nuestros ojos sobre la página en este instante presente, un punto de vista paradójico podría aclarar un poco estas tinieblas. Consistiría en *considerar por principio a todo texto anterior al siglo XIII (e incluso al XIV, aunque con muchos más problemas) como si fuera una danza*: es decir, admitiendo, hasta que se demuestre lo contrario, que su funcionamiento real reclamaba los mismos juicios de valor y puso en marcha las mismas facultades expresivas que aquellas «canciones de baile» mejor (y excepcionalmente) conocidas en todas partes: texto, melodía y movimientos (podemos reconstruir estos últimos mediante el análisis rítmico o el estudio iconográfico), como la *Santa Fe* del si-