

2003-11-04

## PERFORMANCE: ANTROPOLOGÍA DE LA ORALIDAD

Por **John H. McDowell**,  
Profesor de Folklore and Ethnomusicology, Indiana University

Preparado para los encuentros interculturales:  
Improvisación oral en el mundo

San Sebastián, País Vasco, España, noviembre de 2003

Para empezar a cantar... .

En lo que sigue, ofrezco unas observaciones acerca de la poesía oral como arte fuertemente ligado a su cuna, la comunicación íntima que se funda en la voz humana. Prefiero hablar de la poesía oral en vez de la literatura oral, porque este último contiene una imposibilidad y contribuye más confusión que claridad. El arte que me concierne es literario en un sentido tal vez metafórico, por ser obra compleja, bien elaborada, y valorada por la comunidad.

¿Qué queremos significar con esta frasecita, la poesía oral? Se refiere, en primer lugar, a las obras de arte hablada que se componen frescamente, y no a la práctica de realizar textos previamente escritos. Hablamos de una categoría amplia de expresión artística hablada, representada por los géneros clásicos como la epopeya y el romance, pero incluyendo a la vez una multitud de discursos producidos en las sociedades del mundo que muestran la combinación de una semántica alusiva y una prosodia medida. Hasta cierto punto, todo lo que se habla, incluso en las conversaciones, tiene algo de estas características, pero aquí señalamos a los discursos más desarrollados según un plan estético. Anotamos al iniciar que esta clase de discursos tienen recurso a los otros caminos sensoriales, en particular de los seños visuales, además del canal acústico.

Confieso al principio que comparto mis observaciones de un punto de vista de pronto demasiado limitado: me sostengo en un cuerpo de estudios original a las ciencias sociales de mi país, los Estados Unidos. Yo sé que este camino no es el único y quizás ni el mejor para lograr una perspectiva sobre la oralidad como medio ambiente para la expresión artística. Pero es el camino que mejor conozco y estoy seguro que tiene ventajas para los que buscan iluminación sobre este asunto. Por eso me atrevo poner en la mesa unas pocas ideas con la esperanza que les sirvan al menos como punto de salida para diálogos productivos.

Una historia un poco triste... .

Sin duda alguna, la creación artística alojada en la voz humana, sea por medio de la charla, el canto, o la canción, siempre ha sido y sigue siendo una fuerza de suma importancia en la vida de los pueblos; es un foro de entretenimiento que luce los poderes expresivos de la gente, además de ser una vía de comunicación que señala las identidades sociales y dibuja las

líneas principales de la cosmovisión de las comunidades. Estos discursos, por ser tan arraigados en la experiencia colectiva, se han visto como el producto más típico de los pueblos y más que eso, como un recurso para hacer el argumento para la nación o por lo menos para la conciencia étnica.

Los estudiosos del mundo occidental han prestado mucha atención a este fenómeno durante varios siglos de esmerada investigación. En los siglos diecisiete, dieciocho, y diecinueve, se vio un enfoque detenido en los discursos de esta índole, con énfasis en la recopilación y publicación de textos representativos. Podemos pensar (entre muchos más) en los trabajos de los hermanos Grimm, Jacob y Wilhelm, quienes lograron imaginar la patria de los alemanes; de Elias Lonnrot, creador de la epopeya de los finlandeses, La Kalevala; y de Ramón Menéndez Pidal, autoridad máximo del romancero español. Con los trabajos de estos sabios y muchos más se pusieron a inventar el destino de pueblos enteros a base de su poesía oral.

Se podría decir que la investigación de estos discursos poéticos hablados dio luz a los campos de estudio que componen las humanidades en la universidad moderna del mundo occidental, o por lo menos asistieron a su nacimiento. Tengo en mente los campos de la lingüística, de la folklorística, de la antropología cultural, de la semiótica, para mencionar solamente los casos más claros. Estas disciplinas deriban, en gran parte, de la filología clásica y renacentista, pero dirigido en la época moderna a las tradiciones habladas en lugar de la tradición escrita. Se trata de una filología apartado de sus raíces, en la cual reina el amor a la palabra, pero ahora consagrada a la palabra hablada.

Sin embargo, durante esos tres siglos de desarrollo intelectual, esta filología guardaba su línea al modelo de la literatura, o sea, la obra de arte que se produce y reproduce por medio de la escritura. Hay una paradoja aquí de gran tamaño: en todo este proyecto de los siglos anteriores, se acercaba a la poesía oral por medio de una vía de comunicación muy contraria a su naturaleza propia. Porque se basaba en el modelo literario, siempre se preguntaba: ¿por qué tantos defectos tiene la poesía oral? Empezando con los poemas homéricos y siguiendo paso a paso para llegar ultimamente a la poesía oral contemporánea, los estudiosos se dudaban de las repeticiones, de los conflictos textuales – en breve, de las calidades orgánicas a estos géneros de expresión.

Cuando era de publicar los textos recopilados de poetas orales, la costumbre era declarar la autenticidad del texto mientras en realidad adaptarlo, en muchos casos bruscamente, a las expectativas cultas de los lectores. La tendencia era de transformar esta poesía hasta hacerla casi irreconocible, y aún más, agregar comentarios lamentando su carácter inculto y hasta grosero. Así es que el registro de estos estudiosos es una cuenta mezclada: por una parte, debemos agradecerlos por recopilar material de mucho valor, y inspirar en el público un aprecio por estas tradiciones orales; pero a la vez, da tristeza que muy pocos de ellos se dieron cuenta de lo que realmente es la poesía oral, o si se dieron cuenta, no supieron o sería que no se atrevieron a comunicar esas verdades a sus lectores.

Una revolución (más) del siglo veinte... .

Sabemos por los trabajos de Thomas Kuhn (1970) entre muchos otros que la cultura de la academia cambia por medio de revoluciones intelectuales, momentos claves en los cuales nuevos paradigmas surgen para reemplazar a los de antes, formando una entrada

diferente al campo de estudio. La segunda mitad del siglo veinte presencié una revolución en la manera de tratar a la poesía oral en las universidades occidentales. Esto implicó el abandono del modelo literario a favor de un modelo que reconozca la naturaleza verdadera de la poesía oral. No fue nada fácil hacerlo porque dependía del descubrimiento de los elementos que distinguen el canal oral de comunicación y la invención de un vocabulario y una estructura analítica capaz de tratar de esa realidad distintiva.

Según mi punto de observación, que resta entre las disciplinas de la antropología y la folclorística, la revolución de que tratamos se inició al principio del siglo veinte, con las ideas de Franz Boas y Bronislaw Malinowski; coge vuelo en las décadas de los sesenta y setenta con la llegada de un crucero intelectual que produce la etnografía de la comunicación y la etnopoésia; y todavía está en proceso de pleno desarrollo. Veo a Boas y Malinowski, y los alumnos de ellos, como precursores de la revolución porque su trabajo puso énfasis en los contextos de las expresiones culturales. Alejándose de los grandes sistemas del siglo diecinueve, como fue la de la teoría indo-europea y la de la evolución cultural, estos venerables insistían en la importancia de los rasgos particulares en el estudio de las culturas y de las costumbres. Como indicó Boas, para entender la cultura, primero debemos llegar a conocer las culturas en todo su esplendor concreto. Boas hizo recopilaciones importantes de mitos y cuentos de los indígenas de Norte América y escribió sobre su estilo oral (1925), y Malinowski (1922) señaló la relación entre los contextos de producción y el estilo verbal, si bien es cierto que ninguno de los dos alcanzaría trazar un sistema adecuado para el manejo de la poesía oral.

Sin embargo, el cambio de enfoque que fabricaron Boas y Malinowski quedó como herencia para sus seguidores, y nosotros (me incluyo como miembro de ese grupo) nos hemos encargado de trabajar un modelo etnopoético que abraza felizmente las propiedades de la poesía oral. Siempre se oyen los nombres de Dell Hymes y Dennis Tedlock, y es justo destacar a estos como líderes del movimiento en su segunda fase, pero las revoluciones se cumplen con las masas, y en ésta, también han tomado parte una multitud de contribuidores, de mayor o menor estatus, todos buscando mejores instrumentos para entregar vivo la realidad de la poesía oral.

El reconocimiento de las calidades nativas de la poesía oral por medio de estudios contextuales conduce, poco a poco, a la elaboración de las teorías del *performance*, una voz inglesa que no tiene equivalente muy bueno en el español pero que podemos traducir como actualización o realización de un gesto expresivo. Hablaremos más de eso adelante.

Los contornos actuales de la poesía oral... .

Para remontar un modelo justo para la poesía oral es preciso tomar en cuenta dos factores que influyen en su medio ambiente: uno, el medio expresivo que es la voz humana; y otro, la situación generativa que es el intercambio social dentro de eventos algo informales e íntimas. Este proyecto, obviamente, nos va a llevar mucho más allá de los textos; de hecho, acercándonos a los contornos de la poesía oral ocasiona un nuevo entendimiento de lo que constituye el texto, que ya no luce como el final de nuestra búsqueda, sino como un instrumento limitado pero de usos válidos adentro de un plan más amplio y ambicioso.

## a) El medio expresivo

Gracias a un cuerpo de estudios elaborados en la segunda mitad del siglo veinte, nos hemos dado cuenta de que las vías de comunicación no son todas iguales sino que están constituidas por elementos netamente contrastivos. Es decir que aprehender o percibir algo por medio de los ojos no es lo mismo como hacerlo por medio del oído, del olfato, o del tacto. Si bien es cierto que utilizamos todos los sentidos para construir las imágenes mentales, queda plenamente claro que cada una de estas ventanas a la realidad funciona con sus propios aparatos afinados a las calidades específicas de su fundamento físico. Por los estudios de Marshall McLuhan (1962) y Walter Ong, tenemos un concepto muy claro de las diferencias entre la comunicación oral y la escrita.

Ong, en particular, nos ayuda comprender lo distintivo del medio expresivo que es el sonido. En su trabajo *The Presence of the Word* (1967) (La Presencia de la Palabra) y más reciente en *Orality and Literacy* (1982), Ong se fija en lo que él llama “la sicodinámica de la oralidad.” De suma importancia es la observación que los sonidos siempre implican una presencia viva. Cuando escuchamos un sonido, tenemos la expectativa de encontrarnos cerca de alguna cosa dinámica, sea un ser que vive y respira y hace sonido, o una máquina u otro objeto en movimiento. Por lo mismo, los sonidos tienen el carácter de ser perecederos. Ong utiliza la voz *permanente* para ilustrar este punto: la primera parte de esta palabra (*perma-*) debe desaparecerse para dejar campo para la segunda parte (*-mente*). Los sonidos, como la vida misma, son evanescentes y transitorios.

El efecto de estas calidades del fenómeno del sonido es muy significativo. Ong (1982: 73) afirma que para las personas que participan en las culturas orales “the cosmos is an ongoing event with man at its center” (el cosmos es un evento en curso con el hombre al centro). Sin duda alguna la potencia bien documentada de los discursos orales para afectar los sentimientos y los modos de pensar se debe en gran parte a la capacidad expresiva de la voz humana, instrumento que está situado en la oralidad.

Si la poesía oral tiene dos facetas, el sentido y el sonido, podemos decir que la primera de ellas es menos típica porque la comparte en gran parte con la literatura escrita. Nuestro modelo debe fijarse en la voz humana como instrumento de producción artística. Empecemos con los componentes físicos del sonido porque los poetas orales se aprovechan necesariamente de ellos para crear sus efectos acústicos. Las ondas de sonido tiene esencialmente cuatro parámetros que determinan sus calidades perceptibles: volumen, que depende de la amplitud de la onda; tono, que depende de su frecuencia; calidad, que depende de la configuración de la onda; y duración, que depende de la continuidad de la perturbación que la causa. El aparato vocal del ser humano sirve para producir ondas de sonido cuyas propiedades están determinados por estas facciones, y nuestro equipo de oído sirve para recibir estos mismos. Antes y después de las acciones de estos equipos, claro está, intervienen los procesos mentales que formulan y reformulan los mensajes.

Hasta tal punto que la poesía oral debe sus poderes a la oralidad, hay ciertos efectos acústicos que reinan. Sabemos que los artistas hacen uso de contrastes de volumen para animar sus palabras. También la calidad vocal se utiliza para crear una cantidad de efectos dramáticos, por ejemplo sonido gargantizado, ventoso, chillido, y chiflado, para mencionar solamente unos pocos. Además debemos señalar dos efectos complejos de suma

importancia en la poesía oral, la entonación y el acento. La entonación se produce por manejar los tonos de vocalización a través de la frase hablada. Según el modo de arreglar estos tonos, el interlocutor puede crear el *canto*, un discurso que queda restringido a unos pocos tonos insistentes, o la *canCIÓN*, un discurso que goza de todo un paladar de tonos basados en escalas musicales y organizados para manifestar las melodías.

Otro efecto compleja es el acento, que se realiza por una subida de volumen y de tono para destacar las sílabas principales. Repartiendo los acentos a través de la frase hablada, los poetas entregan los efectos métricos que abundan en la poesía oral. Naturalmente, todos estos efectos acústicas se realizan por una esquema que trabaja a un nivel más elevado, que podemos llamar el *ritmo*, cuyo oficio es distribuir los efectos particulares a través del discurso para conseguir resultados eficaces. Aquí se puede fijar en los patrones que continúan a través de los discursos, como son el metro poético y la rima, tanto como en efectos particulares que logran intensificar puntos claves en el contenido semántico.

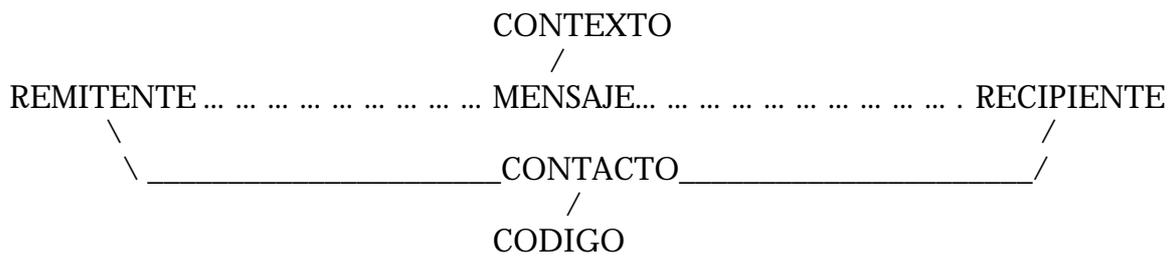
## **b) La situación generativa**

He tenido el placer de saborear la poesía oral en su medio ambiente nativo, que consiste en reuniones sociales normalmente no muy grandes, con un carácter informal y hasta íntimo, que dejan campo para la expresión artística, muchas veces con un sabor algo improvisado y espontáneo. Les doy el ejemplo de los bohemios de la región mexicana que se llama la Costa Chica, que comprende las zonas litorales de los estados de Guerrero y Oaxaca. En Acapulco y en las ciudades y pueblos cercanos, los bohemios son eventos sociales entregadas a la poesía y la canción. Con los bohemios como con toda esta clase de escenas, se nota una afición especial entre el momento social y la poesía resultante. La gente se junta, cumplen con sus rituales de incorporación y bendición, y abren campo para lo que más les gustan, las obras poéticas realizadas por los maestros de estos géneros.

Se forma un círculo alrededor de las personas que se lanzan como adeptos en estas cosas. Pero lo que parece ser un círculo lejano se convierte cercano en una jerarquía con distintos papeles jugados por los que están presentes. Si es casa particular, los dueños de casa brindan su hospitalidad y se encargan de regularizar la situación, muchas veces abasteciendo comidas y bebidas. Si es sitio público, los organizadores manejan la secuencia de acción. En el centro de la acción se coloca el artista o los artistas y por todos lados, atentos a sus gestos y voz, la audiencia.

En los bohemios que toman lugar en la Costa Chica de México, la costumbre es de alternar el turno de una persona a otra. De todas maneras, podemos aislar dos papeles recíprocos, de artista y de auditorio, siempre que reconocemos que las personas pueden pasar de un papel al otro, y que las fronteras entre los dos papeles no están muy claramente dibujadas. Por ejemplo, las personas que escuchan un corrido son muy capaces de participar activamente, regalando versos y gritos a los corridos, como veremos adelante.

Vale la pena detenernos en las diferencias entre el arte verbal hablado y el arte verbal escrito con respeto a estas situaciones generativas. Podemos sistematizar estas observaciones por medio del modelo introducido por Roman Jakobson (1960: 353) sobre los factores constitutivos de cualquier acto de comunicación verbal:



Según Jakobson, estos seis factores están necesariamente activos en la comunicación verbal: el *remitente* produce un *mensaje* que llega al *receptante* por medio de un *contacto* que les une; el mensaje se construye por medio de un *código* compartido entre los protagonistas y que hace referencia a un *contexto* o sea a un mundo al que ambos tienen acceso.

Si bien es cierto que estos seis factores están presentes en cada evento de la comunicación verbal, es también obvio que tomarán un carácter variable según las circunstancias particulares de la situación generativa. En cuanto a la poesía oral, podemos especificar las tendencias de cada factor de esta manera:

**REMITENTE:** Lo más importante es que se produce su material sin un escrito en mano, si bien de memoria o por lo que Albert Lord (1960) llama “composition during performance” (la composición durante la actualización). Los artistas que producen esta clase de poesía muchas veces se valen de un vocabulario de fórmulas y temas especiales, y son hábiles para improvisar sus mensajes poéticos. Notamos, además, que estos poetas tienen recurso a los gestos del cuerpo y a las expresiones de la cara para ampliar y aclarar el sentido y el afecto de sus mensajes. Por supuesto estos remitentes explotan las posibilidades de la vía acústica, empleando los efectos que tratamos hace poco para animar sus presentaciones. Y hay otro detalle: como los artistas están en contacto directo con sus audiencias, pueden observar el impacto de sus esfuerzos y modificar la presentación en medio camino si es deseable hacerlo.

**MENSAJE:** Los mensajes de la poesía oral son intensos pero transitorios, conforme con lo que ya hemos dicho. Muchas veces resultan de un proceso de composición que incluye la improvisación a base de elementos tradicionales. En este clima de creación artística, los patrones de toda estampa -- acústicos, gramáticos, semánticos -- juegan un papel importante, tanto para el remitente quien debe producir poesía al instante como para el receptante quien debe comprender de inmediato el sentido de estos mensajes efímeros.

**RECIPIENTE:** Los oyentes están en la presencia inmediata del artista, y por eso tienen acceso a toda la información transmitida, que como hemos visto incluye no solo la parte significativa de la lengua, pero también el perfil acústico de la poesía, además de los gestos de cuerpo y expresiones de cara del artista que la realiza. Le toca al auditorio agarrar la onda de una vez dado el modo transitorio de la señal; en este trabajo facilitan mucho los patrones, las repeticiones, las fórmulas, que abundan en la poesía oral. Por su proximidad al proceso creativo, los miembros de la audiencia ejercen una influencia sobre la obra en curso de actualización por las reacciones que manifiestan, sean de entusiasmo o de menosprecio.

**CONTACTO:** El contacto en el caso de la poesía oral es la co-presencia usualmente de cara a cara, del artista y su auditorio (aquí hace falta una voz que no privilegie a ninguno de los sentidos humanos). Se ven y se miran, el uno al otro, y se escuchan sin necesidad de

intermedio. La voz humana llena el sitio tejiendo en una sola tela el hablante y su auditorio. Esta forma de contacto posibilita el intercambio de información acústica y visual al mismo tiempo, y asegura que los protagonistas del evento combinan sus esfuerzos para crear el producto final, la obra de arte hablada.

**CODIGO:** El código es, en primer lugar, la lengua que comparten los protagonistas, pero también viene siendo el lenguaje especializado del género específico de la poesía que se produce. Aquí agregamos todos los recursos tradicionales de los géneros, en particular las frases repetitivas y paralelas, las fórmulas y sistemas de fórmulas, las metáforas tradicionales, que se prestan al poeta para fabricar la obra hablada.

**CONTEXTO.** Aquí se trata de un mundo posible o actual de seres, objetos, y otros referentes que suministra el contenido semántico de la poesía. Es típica de la poesía oral que se concentra en un campo restringido de alusiones, sea del cuadro heroico de las canciones de gesta, del cuadro mítico de las leyendas, o el cuadro lírico de los testimonios amorosos.

Para resumir esta fase del argumento, podemos afirmar que la poesía oral es una vía de comunicación con algunos rasgos particulares, y para apreciarla al fondo tenemos que fijarnos en sus contornos actuales, particularmente el medio expresivo que es el sonido producido por la voz humana, y la situación generativa que consiste en los intercambios sociales, la mayoría de las veces informales e íntimos, dejando campo para la improvisación y la espontaneidad.

En términos generales, tenemos en mente una escena primordial donde el artista elabora su obra en la presencia del auditorio, basándose en los instrumentos que le abastece la tradición, y la audiencia en torno participa activamente en este proceso de creación artística. En muchos detalles este modelo de producción artística se desvía del modelo literario, aunque fueran las premisas literarias las que dominaron en este campo de estudio hasta hace pocos años. Pero fijándose bien en la cosa, se dará cuenta de que el único constante entre los dos modelos sería la parte exclusivamente semántica, por ser lo único que se conserva bien en los sistemas de escritura. Todos los elementos que hemos señalado en la poesía oral – los efectos acústicos, su carácter espontáneo e íntimo – cambian o más bien se pierden cuando pasamos a la situación generativa de la literatura escrita.

La teoría de *performance*...

Lo que se llama *performance theory* debe su desarrollo a un grupo de folkloristas y antropólogos que nos hemos dedicado (una vez más, me incluyo aquí) a amplificar y refinar la base intelectual de la ya citada herencia que se preocupa con el uso de las lenguas dentro de los contextos sociales.

Uno de los líderes de este movimiento es mi colega Richard Bauman, profesor distinguido de Indiana University, quien tiene un don para sintetizar ideas y estudios de casos particulares para armar modelos compuestos de mucho valor. En su librito *Verbal Art as Performance* (1977), Bauman nos entrega la primera presentación completa de este enfoque que destaca a los personajes, actos y eventos atrás de los textos de la poesía oral. En el momento actual las perspectivas y prácticas de *performance theory* ya se encuentran incorporadas como recursos vitales dentro de los campos de estudio que se dedican a la poesía oral.

¿En qué consiste esta teoría? Empecemos con la idea de que la comunicación de cualquier índole transpira por medio de armaduras que establecen las reglas de interpretación. Aquí tenemos referencia a estudios claves de Gregory Bateson (1972) y Erving Goffman (1974). Bateson quiso entender el jugar como un pedazo de acción que incorpora la clave, “Esto no es de tomarlo en serio.” Fijándose bien en esta idea, se dará cuenta de que todos los actos de comunicación deben de contener su clave de interpretación. Bauman señala varios casos, como *el insinuar*, que implica un sentido indirecta a las palabras; *el imitar*, que implica que el discurso se modela en palabras de otra persona; y *el citar*, que implica que las palabras son de otra persona y no del hablante.

Seguramente hay muchas más armaduras y no hay duda de que juegan un papel importante en los procesos comunicativos. Se señala su presencia por medio de varios recursos: el contexto social, el tono de voz, la expresión de cara, la actitud del cuerpo, las señas verbales (“y así dijo”), el contenido absurdo y exagerado, y muchos más. Según esta teoría, para participar con éxito en la vida social, tenemos que dominar este aspecto de la comunicación verbal que se ha nombrado la *metacomunicación*, o sea, la comunicación acerca de la comunicación.

Entre todo este arreglo de armaduras metacomunicativas, Bauman quiere establecer la de *performance*. La armadura de performance implica, en las palabras de Bauman (1977: 11), “assumption of responsibility to an audience for a display of communicative competence.” Lo importante aquí es que la persona que habla está responsabilizándose no solo por el contenido de su discurso pero también por la forma o manera de realizarlo. La clave de estos discursos indica que el autor ofrece una exhibición de destreza verbal y que el auditorio tiene el derecho e incluso la obligación de juzgar el modo de ejecutarlo. Esta armadura pone la atención en la textura del discurso, sus propiedades artísticas, y en las habilidades del hablante para realizar esta clase de mensaje.

Bauman hace caso de varios indicios de performance entendido de esta manera. Algunos géneros tienen códigos especiales como el lenguaje figurativo y las frases paralelas. Otros se anuncian por formulas principiantes como “érase una vez...” y otros gestos parecidos. El que habla puede referirse a la tradición; en algunos casos niega ser artista, y esto mismo sirve de indicio de performance. Hay una tendencia de elaborar patrones de rango especial porque se trata de un canal de comunicación que se dedica a los efectos palpables en el medio expresivo.

Hay una relación íntima entre las perspectivas de la teoría de performance y los conceptos que repasamos sobre los contornos actuales de la poesía oral. Bajo la influencia de performance theory, prestamos atención al remitente como la persona que se responsabiliza por una exhibición de aptitud comunicativa y al recipiente como la persona que evalúa los resultados. Al mismo tiempo, nos toca examinar las propiedades discursivos de estos mensajes para medir los efectos introducidos bajo un programa de desarrollo intensivo del acto de expresión. Viéndolo así, la teoría de performance no es otra cosa que un método entre varios para descubrir la naturaleza orgánica de la poesía oral.

La conmemoración y más allá... .

Sabemos que la poesía oral está envuelta en momentos claves para las sociedades y que muchas veces juega un papel prominente en esas situaciones. Estoy pensando en los

ritos de pasaje, en las ceremonias y rituales colectivos, en las afirmaciones de identidades sociales, en el ejercicio de poder social y el interrogar ese ejercicio de poder. Claro está que la poesía oral también tiene su cara de juego que se muestra en las rimas de la niñez y en las diversiones verbales de todas las épocas de la vida. Pero es notable que la poesía oral frecuentemente posee un aspecto serio y muchas veces acompaña a las funciones más solemnes de las comunidades. ¿A qué se debe ese perfil, y cómo cumple con sus deberes?

Como trabajador en el campo que aquí se describe, he tenido la oportunidad de aprender de los maestros y hacer un aporte modesto a lo que considero ser una gran aventura intelectual. Quiero concluir con una discusión de lo que más me ha llamado la atención, que es el impacto trascendental de la poesía oral. Básicamente, propongo que los efectos acústicos de la poesía oral combinadas con las vistas metafóricas que propicia hacen posible una variedad de experiencia muy fuera de lo común.

Para acercarme a este dominio de experiencia aumentada me he valido de una terminología esencialmente religiosa. Según veo yo, la poesía oral ocasiona, bajo las condiciones aptas, el transporte a un mundo ampliamente conmemorativo, y si el afecto es demasiado fuerte, aún más allá a una epifanía donde el discurso deja de ser discurso y se vuelve de modo provisorio en la realidad a que refiere. Es la magia de esta poesía que bajo ciertas condiciones nos conduce hacia estados de conciencia alterada en los cuales nos damos cuenta de realidades inmanentes y participamos en un sentido de comunidad profundo.

Volvemos al bohemia mejicano. Nos encontramos adentro de la casa de los Gallardo en un pueblo pequeño de la Costra Chica que se llama Cruz Grande. Estamos repartiendo una botella de tequila entre varios hombres y mujeres. Al centro del grupo están los músicos, dos hombres con guitarras, un señor ya mayor con violín. La gente se calla con las primeras notas de las guitarras. Los guitarristas y el violinista producen un rico sonido repasando la melodía de este corrido, y quedamos pendientes para la entrada de las voces.

El cantante principal, Audón Ramón Juárez, empieza a cantar y su segundo agrega una armonía dulce:

Voy a cantar un corrido  
no se vayan a enojar,  
la gente de Antonio Veles  
no se ha podido arreglar,  
la gente de Antonio Veles  
no se ha podido arreglar.

Antonio estaba en Cuilutla  
y tenía gente a su lado,  
lo mismo los cuilutecos  
que tenía gallo jugado,  
por no saberse tantear  
la existencia le han quitado.

Antonio vive en Cuilutla  
que tenía gente a su lado,

por no saberse tantear  
la existencia le han quitado,  
por no saberse tantear  
la existencia le han quitado.

Cuilutla es una vereda no muy lejos de Cruz Grande, y hay una historia de disgustos entre las familias de cada lugar. Si Antonio tiene compañeros, la gente del lugar tienen su “gallo jugado,” imágen clave en la realidad del corrido. El poeta hace uso de fórmulas bien arraigadas en la tradición y en estas primeras estrofas lo encontramos arreglando su cuento por medio de estos recursos.

Ya sentimos el compromiso de la audiencia. En los momentos más emocionales de la narración, escucharemos gritos compuestos por la frase emotiva “ay ay ay,” marcados por una alza precipitante de tono, la elongación del vocal repetitivo, y una acentuación fuerte del diptongo palatal. La gente se está entregando a la actuación.

Pero volvemos al corrido:

Un día martes de por cierto  
cuando Emilio muy confiado,  
iba a mudar su caballo  
donde estaba Perso Gago,  
pero no se daba cuenta  
que lo espiaban sus contrarios.

Cándido lo vio venir  
y se tiró una risada:  
“Emilio, ya vienes muerto  
aquí está quien te deseaba,  
Emilio, ya vienes muerto  
aquí está quien te deseaba.”

Cándido tiró un balazo  
pero muy bien apuntado,  
cuando Emilio se dió cuenta  
porque ya estaba tirado,  
de plano no tuvo tiempo  
que hubiera contestado.

Estas estrofas presentan un episodio de bastante resonancia para el auditorio, que se trata del encuentro entre Emilio, hermano de Antonio, y su enemigo Cándido. Nos damos cuenta que Emilio no muere por cobardía sino por un ataque sorpresivo. El poeta indica que hubiera contestado y con este detalle le concede su medida de honor.

Entre los versos de este segmento del corrido los miembros de la audiencia contibuyen gritos y comentarios bien animados. Dos de ellos lanzan gritos hechos de los elementos “ay mamá” pero elaborados para formar mini-canciones por su propia cuenta. Otro compañero recita una fórmula bien conocida en México, “Hay chaparros, como abundan, parece que nos patean,” que sirve para reconocer los talentos casi-supernaturales de los artistas.

Continúa el corrido:

Antonio escuchó el balazo  
y se quedó pensativo,  
le dijo a sus compañeros:  
“Se me hace que ha muerto Emilio.”  
Allí le dijo a Virginio Nava:  
“Quiero que me des el auxilio.”

Antonio pegó el arranque  
perdió el amor a su vida:  
“Si vino mi tío Eulodio  
de una vez que se decida.”  
Con su escopeta en las manos  
le perdió el amor a su vida.

El motivo que anima a Antonio es la venganza. Ha muerto su hermano y Antonio organiza a su gente para pegarles un golpe a sus contrarios. Pero la situación es desesperada, y Antonio no espera salirse con su vida.

Volvemos al corrido:

En el topón que se dieron  
Antonio salió corriendo,  
con su escopeta en las manos  
todavía se iba sonriendo:  
“Ya no cuenten con mi vida  
porque ya me voy muriendo.”

Terminando esta estrofa, uno de los presentes sale con un grito que por su intensidad amenaza el funcionamiento de mi grabadora. Este grito responde a una declaración netamente heroica de Antonio, que enfrenta a una situación mortal con una actitud de mucha resolución.

El corrido continúa:

Manuelo Peláez gritaba  
al público y todo al grito:  
“Tú me tenías que pagar  
la muerte de mi hermanito.”  
Y metió otros dos balazos  
con una cuarenta y cinco.

Amigo Rosa Garzón  
ya la llevaba ganada,  
pero no se daba cuenta  
que allá andaba Virginio Nava,  
las nueve postas le entraron  
las nueve de retrocarga.

Estas últimas estrofas presentan la secuencia de las acciones principales, pero el cuadro es un poco confuso. Aquí la poesía reproduce los contornos de la situación actual y brincamos de una

escena a otra, siempre guiadas por las palabras bravas de los protagonistas; son estas palabras que más pegan a la audiencia y que sacan de los presentes los resposos más fervientes.

El corrido termina con dos estrofas que presentan las fórmulas de la despedida:

Ya me voy a despedir  
perdonen lo mal trovado,  
ya se murió Antonio Veles  
siendo gallo resacado,  
en la puerta del campo santo  
allí lo dejaron tirado.

Ya me voy a despedir  
perdonen lo mal trovado,  
ya se murió Antonio Veles  
siendo gallo resacado,  
las muchachas de Cuilutla  
huerfanitas ya han quedado.

Se acaba la música y alguien exclama: “Así es Guerrero, puro gallo.” De allí empiezan los comentarios. Los que lo conocieron a Antonio Veles, o que tienen cuentos enlazados con él, nos regalan sus observaciones. Sentimos la presencia del héroe, el peso de su fallecimiento. Quedamos admirados de su actitud de bravura ante la muerte. Hay los que no saben tantear y pierden la vida, mas primero pierden el amor a su vida para morir como valientes. Los costeños tienen la fama de ser valientes, y están conformes siempre que se lo vea, como hace Gonzalo Aguirre-Beltrán (1958), a la luz del mal trato que reciben por parte de lo que ellos llaman el mal-gobierno.

Al cantar este corrido los músicos ponen en movimiento un proceso de conmemoración con la poesía oral al centro y al frente. En los discursos conmemorativos siempre se ven efectos al nivel del medio expresivo tanto como del contenido. Aquí el medio expresivo es la música con sus tonos hechos melodías y sus acentos hechos frases poéticas. Estamos muy lejos, acústicamente, del sonido menos estructurado de los comentarios que precedían y seguían la realización del corrido.

En cuanto al contenido, nos hemos metido dentro de la tradición heroica de la costa, donde el hombre (y a veces la mujer) se pone de pie en contra de sus enemigos para defender su derecho y mantener en alto el respeto por su familia, sus compañeros, y su región natal. Estamos en la presencia de las verdades inmanentes, de los valores constitutivos de la comunidad. Todo esto se puede leer en la metáfora del gallo jugado y resacado, esta última una voz mexicana que hace referencia, en primer lugar, a los líquidos destilados, y según el uso más amplio, a los mejores ejemplos de sus géneros. En los corridos de la costa el costeño está idealizado como el gallo que juega su vida peleando sin temor de la muerte. Claro está que los corridos comunican otro mensaje también que avisa de los gastos y las pérdidas ocasionados por la violencia, pero lo que sale primero a la vista es el hombre decidido para encontrar su destino (McDowell 2000).

Reconocemos sin dificultades la fuerza conmemorativa de esta poesía que recuerda a los héroes regionales como ejemplares de los valores comunitarios. Pero, ¿qué es de la epifanía? ¿Hay algo de ella en este escenario? Para mí las epifanías resultan cuando las

señas de la vía de comunicación se confunden con los objetos a que refieren. El mundo discursivo se acerca al mundo de alusión y experimentamos, a modo virtual, la interpenetración de estos dos mundos. Las epifanías no son nada fáciles de demostrar porque su realidad es sutil y hasta imperceptible. Pero sin embargo existen y la poesía oral sobresale en su producción.

Estoy seguro, aunque tal vez no puedo comprobarlo, que “El corrido de Antonio Veles” realizado en casa de los Gallardo en Cruz Grande precipitaría una epifanía entre los que estuvieron presentes esa noche. Lo digo porque el ambiente era tan intensa y las emociones tan fuertes que seguramente para algunos de nosotros los héroes del corrido dejaron de ser protagonistas de una narrativa y se convirtieron en presencias actuales experimentados de modo virtual por medio de la poesía oral. Hay algunas propiedades de la poesía que facilitan esta transformación. De suma importancia son los diálogos reportados en las voces de los cantantes. En esos momentos es como si escucháramos las palabras habladas por los personajes actuales y la frontera entre discurso y realidad se disuelve.

El máximo indicio de la epifanía de esa noche es el estado de ánimo muy elevado de los participantes en el bohemio. Por los gritos y los comentarios, por la manera de atender al progreso del corrido, ellos me dieron la impresión que habían dejado de escuchar una historia y ya empezaron a vivirla. Si no me equivoco el ambiente conmemorativo llegó a ser epifanía para algunos de los presentes. Esa personas se imaginarían como actores del corrido, o tal vez percibieron que la realidad del corrido se trasladó el tiempo y el espacio para concretarse adentro de la casa de los Gallardo y sus alrededores.

“Ya con esta me despedido...”

El terreno es extenso y en esta ponencia solo he podido mencionar algunos de sus contornos. Quizás estemos de acuerdo de que la teoría de *performance* dentro de una antropología de la oralidad sirve para acercarnos a la realidad orgánica de la poesía oral. Fijándonos en el medio expresivo y en la situación generativa, nos damos cuenta del medio ambiente que da a luz a la poesía oral y le regala sus características más típicas. Apreciamos la importancia de los efectos acústicos y teatrales que no figuran en los textos literarios, y reconocemos una técnica de composición que responde a las circunstancias en que se produce esta poesía.

Con estas perspectivas, creo yo, captamos algo de la propia naturaleza de la poesía oral y alcanzamos una mirada a su capacidad de ejercer influencia sobre las personas. Sea por la vía de conmemoración o la de epifanía, la poesía oral se convierte en instrumento poderoso para formar y conservar las identidades sociales y para construir las comunidades. Igual como los corridos de la Costa Chica que afirman los valores colectivos de los costeños, la poesía oral en las sociedades del mundo cumple con tareas de mucha importancia. Fundada en la sensualidad del medio acústico, y dando acceso a una visión trascendente, es un recurso muy especial dentro de las culturas humanas. Por ser tan metida en la vida de las personas y los pueblos, la poesía oral es primera entre las joyas producidas por el espíritu humano.

#### Bibliografía

Aguirre-Beltrán, Gonzalo. 1958. Cuijla: Esbozo etnográfico de un pueblo negro. México: Fonda de Cultura Económica.

- Bateson, Gregory. 1972. Steps to an Ecology of the Mind: Collected Essays in Anthropology. New York: Ballantine.
- Bauman, Richard. 1977. Verbal Art as Performance. Rowley, Mass.: Newbury House.
- Boas, Franz. "Stylistic aspects of primitive literature." Journal of American Folklore 38 (1925): 329-39.
- Goffman, Erving. 1974. Frame Analysis. New York: Harper and Row.
- Hymes, Dell. 1981. "In vain I tried to tell you": Essays in Native American Ethnopoetics. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jakobson, Roman. 1960. "Linguistics and poetics: Closing statement," in Thomas Sebeok (ed.), Style in Language. Cambridge: M.I.T. Press.
- Kuhn, Thomas. The Structure of Scientific Revolutions. Chicago: University of Chicago Press.
- Lord, Albert. 1960. The Singer of Tales. Cambridge: Harvard University Press.
- Malinowski, Bronislaw. 1922. Argonauts of the Western Pacific. Reprint: New York: Dutton 1961.
- McDowell, John. 2000. Poetry and Violence: The Ballad Tradition of Mexico's Costa Chica. Champaign, Illinois: University of Illinois Press.
- McLuhan, Marshall. 1962. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: University of Toronto Press.
- Ong, Walter. 1967. The Presence of the Word. New Haven: Yale University Press.
- - - . 1982. Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London: Methuen.
- Tedlock, Dennis. 1972. Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians. New York: Dial Press.