

John Miles Foley. *How to Read an Oral Poem*. Champaign: University of Illinois Press, 2002; 256 pp.

Si bien a lo largo de estas últimas décadas se ha incrementado el número de estudios sobre la literatura oral, permitiendo avanzar en el conocimiento de su complejidad y riqueza, quedaba pendiente un trabajo sobre la poética del poema oral a la luz de las nuevas perspectivas teóricas, laguna que ha sido cubierta por John Miles Foley en *How to Read an Oral Poem*.

El autor ha abierto el camino para desarrollar los estudios en el área, tanto en sus numerosos libros dedicados a la tradición oral, sobre todo a partir de la teoría formulaica de Parry y Lord, con aportes críticos a la misma —*Homer's Traditional Art, The Singer of Tales in Performance, Immanent Art, Teaching Oral Tradition*—, como en su labor de editor de la revista *Oral Tradition* y director del Centro de Estudios de Tradición Oral.

En este volumen se propone entender el poema en sus propios términos, de un modo atractivo y fácil de comprender, para acercarlo tanto al estudioso como al lector no especializado. La propuesta de lectura es a través de cuatro diferentes experiencias en el tiempo y en el espacio: “a Tibetan paper-singer, a North-American slam poet, a South African praise poet and Homer...” (xiii). Antes de comenzar el análisis, Foley describe, a través de entrevistas a los diferentes ejecutantes, qué es la palabra para ellos (“*What the oral poets say – in their own words’*”).

A lo largo del texto muestra cómo para el poeta oral la palabra no corresponde a la palabra escritural; comprende toda una secuencia de enunciación que el autor denomina *bigger word*:

For the three guslari *a rêt* is not a string of black letters bounded by white spaces or something enshrined in a dictionary, but rather a unified

utterance – never as small and partial as what we mean by a word but large and complete enough to have idiomatic force as a speech-act (17).

Y más adelante agrega:

These “bigger words” often bear additional meanings larger and more complex than the literal sum of their parts, meanings that enrich the story being performed by reference to the implied poetic tradition (18).

La afirmación anterior es trascendental para el estudio de la poesía oral: cambia el punto de partida, pues revela que la palabra poética oral difiere de la escrita. Esta aseveración, que ha sido sugerida por otros estudiosos cuando abordan el tema de la composición oral o cuando hablan de motivos y estructuras, nunca había sido dicha de manera tan clara y contundente. Es una afirmación que permite acceder a un estudio más rico de esta poesía y que ilumina la complejidad de la poética oral. Además, otra gran aportación de John M. Foley es la de señalar que, pese a la autonomía semántica de estas “palabras más grandes”, su comprensión está determinada por su pertenencia a una tradición poética específica.

Posteriormente, Foley divide el texto en ocho secciones denominadas *palabras* (“Words”). En la primera *palabra* el autor se propone definir qué es la poesía oral; señala que la poesía oral antecede a la poesía escrita y demuestra la tardía aparición de la escritura frente a las composiciones orales. Asimismo, el autor describe cómo la literatura oral comprende una amplia gama de géneros o registros – desde poesía hasta recetas y conjuros – que responden a las diferentes necesidades humanas: “Oral poetry is a people’s poetry serving a wide spectrum of people’s needs” (28).

Postula después cuatro preguntas que se encuentran insertas en el mismo título del libro: ¿qué es poesía oral? (*what is oral poetry?*), ¿qué es leer? (*what is reading?*), ¿qué es un poema oral? (*what is an oral poem?*) y ¿qué significa “cómo”? (*and what do we mean by “how”*). A la primera pregunta prefiere responder con una serie de propuestas más que ofrecer definiciones o poner nuevas etiquetas, y afirma que el término *poesía* ha acabado por definir sólo a aquella que es escrita.

A partir de la definición de poesía oral, el autor comienza a estudiar cada elemento del poema. En primer lugar, ¿qué es un verso en la poesía oral? (“openig up the poetic line”), pues en esta el verso no corresponde a un determinado número de sílabas, sino a una unidad de enunciación. Por ende, para reconocer las diferentes poesías orales, primero hay que comprender qué es un verso en cada tradición. De modo similar, para conocer los distintos géneros orales, dada la gran variedad existente, es necesario conocer la tradición a la que pertenece el poema. Las reflexiones sobre la puesta por escrito o la imposición de un sistema escritural sobre otro oral convergen en ciertos puntos con los problemas expresados por Margit Frenk acerca de la poesía popular en la tradición hispánica (*Poesía popular hispánica: 44 estudios*). Asimismo, ambos autores abordan la variación fluctuante del verso oral; en tanto que Frenk habla de esta versificación irregular, Foley propone a esta como resultado de una falta de adecuación entre lo que es un verso oral y uno escrito, planteando que muchas veces esa “ametricidad” se soluciona con la melodía, al menos en la tradición yugoeslava.

El autor propone cuatro tipos de textos de acuerdo con su composición, ejecución y transmisión. Al primer tipo lo denomina *oral performance*, que comprende aquellos textos compuestos y ejecutados de modo oral y cuya recepción es auditiva; en este caso está el poeta tibetano. El segundo tipo es denominado *voiced text*, a que corresponden los textos compuestos por escrito, ejecutados de modo oral y recibidos de modo oral, como los del poeta de Slam. *Voices from the past* son textos que fueron compuestos de modo oral o escrito, ejecutados de modo oral o escrito y recibidos de modo oral o escrito, como el *Beowulf*, la *Odisea*, etcétera. En tanto que el cuarto tipo comprende los textos denominados *written oral texts*, cuya composición, ejecución y recepción es escrita. En esta categoría el autor agrupa a aquellos que utilizan el lenguaje oral, lo ponen por escrito en poemas y lo transmiten de modo escrito, como el caso del *Kalevala*, recogido en el siglo XVIII por el médico-folclorista finlandés Elias Lönnroth.

En la segunda *palabra* Foley estudia los contextos y las lecturas. Muestra que, si bien existe una gran variedad de poesías orales, lo difícil es definir qué es un poema oral. Posteriormente, se pregunta: ¿qué significa leer? Y aquí se basa en Brian Street, quien critica al modelo autónomo

que considera a la alfabetización como unidireccional y como una medida del progreso; este es un modelo problemático, dada su cerrazón ante otras formas de alfabetismo. Para comprender la diversidad Brian Street propone el “modelo ideológico”, que se enfoca en las prácticas específicas de leer y escribir (67). Un modelo que se adecua mejor a la variedad de alfabetismos que se desprende de la investigación de campo. De acuerdo con Foley, “a given culture may use literacy for some of its verbal transactions and not for others, and [...] even the very same individual may depend upon oral tradition for certain activities but on texts for other” (68). El autor sostiene que esto no demerita los grandes trabajos de especialistas como Ong, Goody, Olson o Elizabeth Einstein. Sin embargo, insiste en que el modelo ideológico permite un acercamiento menos impositivo a alfabetismos distintos al occidental.

Cercanas a este cuestionamiento de la lectura, entendida de una manera única y monolítica, son las propuestas de Margit Frenk, referidas a la sociedad española del Siglo de Oro y expuestas en su libro *Entre la voz y el silencio: la lectura en tiempos de Cervantes* (2005).

De hecho existen casos extremos, denominados “textos sonoros”, como el de un texto del siglo XIV del fundador de la orden Gerluk del budismo tibetano y maestro del primer Dalai Lama. Aquí leer significa una experiencia acústica y “not visual keys to revelatory thoughts” (72). Otro caso mencionado es el de una antigua biblioteca hebrea donde sólo existen 22 libros y estos sólo son conocidos a través de fragmentos que son recitados en días festivos.

A continuación Foley ilustra qué es leer para un guslar analfabeto con la historia de la tabla de Belerofonte, donde estudia el vocabulario de Homero para narrar la historia, concluyendo que el vocablo *sêmata* indica decodificar, no leer en el sentido actual:

Homer focuses not so much on the sign as on its signification, not so much on what the tablet-*sêmata* are but on what they do, and what they do is to deliver a message in code. In order to complete the transaction, the Lykian king must read that message – and here I broaden the definition of “read” to match the definition intended in this book’s title, *How to Read and Oral Poem*. To read, from this point onward in our deliberations, is to decode (77).

En la tercera *palabra*, Foley discute la ejecución, como el subtítulo del capítulo indica *Being there: performance theory*. La primera pregunta es qué se quiere decir con la palabra *cómo* del título del libro. Si leer es decodificar, es decir, “to generate meanings from signs”, entonces, prosigue Foley, “verbal art must come first, its readers second” (80).

La gran diversidad de la poesía oral exige una variedad de perspectivas para leerla, y para lograr esto Foley utiliza las tres principales teorías sobre oralidad: “performance theory, ethno-poetics, immanent art” (81). De acuerdo con el tipo de texto analizado será la perspectiva a elegir para mejorar la comprensión del poema. Si bien estas tres teorías difieren, también comparten ciertos principios fundamentales:

Among their common concerns are a sensitivity to the role of the context, a commitment to understanding and portraying verbal art on its own terms, and an awareness of expressive signals beyond the usual repertoire of textual cues (82).

De modo que cada una de estas perspectivas brinda nuevas herramientas para incrementar nuestra fluidez en la lectura del poema oral. A continuación, Foley explicita cómo funciona cada teoría con diferentes ejemplos. La *Performance theory* enfatiza la puesta en juego de diferentes lenguajes, como música, gestos, etcétera, que permiten al auditorio comprender el texto con un sentido que quizás por sí solo no tenga. De hecho, el estar presente en una ejecución significa que hay ciertas reglas que constituyen su gramática. Las claves esenciales pero no exclusivas de la *performance*, siguiendo la teoría de Bauman, son: “1) special codes, 2) figurative language, 3) parallelism, 4) special formulas, 5) appeals to tradition, and 6) disclaimers of performance” (88-92). Son características que no sólo tienen que señalarse en el poema, sino que debe comprenderse si son esenciales para su estructura. Cada tradición poética es diferente, y por lo tanto estas claves pueden servir para una y para otras no. Sin embargo, la quinta característica es una de las que se aproximan a ser universales:

Either explicitly or implicitly oral poets are constantly establishing and reestablishing the authority of their words and “words” by reaffirming

their ties to an ongoing way of speaking, to an expressive mode larger than any one individual. [...] It creates a frame of reference within which the poet will operate and identifies for the audience what well-marked path to follow (91).

El subtítulo de la cuarta *palabra* es *Verbal art on Its own terms: ethno-poetics*. Esta teoría busca entender al poema en sus propios términos dentro de la matriz cultural indígena. De hecho, uno de los objetivos de la etnopoética es “rebuilding the living organism of oral poetry instead of rummaging through its calcified bones. In that sense it amounts to a forensics of oral poetry” (97). Foley aplica esta metodología a dos tipos de textos. Un ejemplo es el poema “Elemental woman” de la poesía slam de Lynne Procope’s, donde en la columna izquierda se muestra el texto publicado y en la de la derecha se presenta un código de símbolos que trata de transcribir la ejecución. Foley invita al lector a hacer este ejercicio en voz alta. También lo aplica al *Beowulf*, que pertenece a la categoría de textos denominado *voices from the past*. En este caso opta por utilizar la metodología de Dell Hymes, otro teórico de la etnopoética:

His strategy is to foreground the oral poem’s most basic organization, and to do so on its rather than our terms. Thus he seeks to reinstitute those features that survive the journey to written records: fundamental units and divisions, from the level of the line through large narrative increments, units that conventional text-making obscures or overrides. In the process, texts are reinvigorated with something of their lost idiomatic force (103).

De hecho, este método fue creado por Hymes para estudiar textos de los indígenas norteamericanos, tratando de ponerlos en sus propias “palabras”. El análisis del *Beowulf* trata de reestablecer las unidades de enunciación del antiguo inglés y devolverle el ritmo al poema. Además, se señalan estructuras como el prólogo, los motivos, los proverbios y su uso en el poema, comparado con otros poemas ingleses.

La quinta *palabra* tiene el subtítulo *Traditional implications: immanent art*. Esta metodología se nutre de la teoría oral-formulaica:

On the one hand, Parry-Lord theory identifies quanta or bytes of language —“words” as the South Slavic epic refer to them— as the building blocks of oral tradition narrative. Its major thrust is to identify and describe the inventory of flexible construction materials available to the poet, to discover and explain how phrases and scenes and larger patterns vary within limits from one performance to another, from one singer to another, and so forth. Immanent Art, on the other hand, seeks to understand the idiomatic implications of these multiform “words”. It concentrates on the recurrent phrases and scenes and story —patterns not as ends in themselves but as indexes of more-than-literal meaning, as special signs that point toward encoded traditional meanings (109).

Foley continúa a lo largo del capítulo describiendo cómo funciona la teoría denominada *Immanent art* e insiste en que las fórmulas, además de ser elementos fijos necesarios para la memoria, tienen un significado más profundo, que tanto el poeta como los receptores, participantes de la misma tradición, pueden comprender:

Immanent Art shows how oral poets converse in coded structures with traditional implications, how they use the leverage of idiom to help shoulder the expressive burden. Under such conditions, a few “words” can mean a lot, and vivid, many-layered communication can proceed very economically indeed (117).

La insistencia de este engranaje entre el poema y la tradición, denominado por Foley, en este como en otros trabajos, el “poder de la palabra” (*word power*), concibe los poemas orales como una red compleja de significados que pueden decodificarse gracias a la existencia de un lenguaje común, que es la tradición poética. Punto que, en mi opinión, es una de las aportaciones fundamentales de John M. Foley al estudio de la literatura oral y que llega a mayor profundidad en este aspecto que la teoría tradicionalista.

El capítulo seis, la *palabra* sexta, es una serie de diez proverbios caseiros que explican lo esencial para la lectura de un poema oral, permitiendo al lector recordar lo fundamental de las ideas expuestas anteriormente. Foley define esta serie como “a poor reader’s almanac”. Los proverbios explicados son los siguientes: 1) “Oral poetry works like a

language, only more so"; 2) "oral poetry is a very plural noun"; 3) "performance is the enabling event, tradition is the context for that event"; 4) "the art of oral poetry emerges through rather than in spite of its special language"; 5) "the best companion for reading oral poetry is an unpublished dictionary"; 6) "the play's the thing (and not the script)"; 7) "repetition is the symptom, not the disease"; 8) "composition and reception are two sides of the same coin"; 9) "read both behind and between the signs"; 10) "true diversity demands diversity in frame of reference" (184). Estos proverbios resumen una compleja serie de ideas que conforman los estudios de teoría oral. Cada una de las afirmaciones va seguida de una explicación que permite aclarar lo condensado en la frase.

La séptima *palabra* se dedica al análisis de poemas orales que corresponden a las cuatro categorías de textos expuestas por Foley, cada uno de acuerdo con la teoría poética más apropiada para su estudio. El primer caso comprende dos textos: uno zuni, de Nuevo México, y el otro, un poema de Catchiquel, Guatemala, ambos pertenecientes a tradiciones nativas americanas, son estudiados a través de la etnopoética pues son considerados textos de *oral performance*; luego un poema slam, denominado *voiced text*, desde la perspectiva de la teoría de la *performance*; a continuación la *Odisea*, que pertenece a la categoría *voices from the past*, analizada con la teoría *immanent art*; incluye la épica Siri, de la provincia de Karnataka de la India, también tipologizada como *oral performance* y estudiada desde la teoría de la *performance*. Por último, la *Canción de Roldán*, poema medieval francés, considerado como un texto tipo *voices from the past*, y estudiado desde la teoría de *immanent art*. Este capítulo es muy enriquecedor, puesto que el autor enseña al lector diversos ejemplos y muestra cómo se aplican las teorías.

Por último, en la octava *palabra*, que lleva el subtítulo de *An ecology of South Slavic oral poetry*, Foley muestra que la poesía eslava no sólo tiene el registro de la épica, sino que además existe una gran diversidad de géneros que hasta ahora habían sido considerados menores, como conjuros, genealogías y lamentos. El estudio, sumamente interesante y minucioso, muestra la variedad y riqueza de esta tradición.

Finalmente, el autor dedica su *Postscript* a reflexionar sobre la importancia de la internet, por ser un medio idóneo para mostrar cómo funciona la poesía oral, opinión que comparto totalmente.

*How to Read an Oral Poem* es un libro fundamental, pues expone de modo claro la complejidad y riqueza de la poesía oral; asimismo, ofrece las diferentes teorías desde las cuales se la puede apreciar y está escrito de un modo claro, elegante y divertido. John Miles Foley logra en esta obra, como en una ejecución de un poema oral, poner en juego los diferentes elementos de la literatura al servicio del lector. Además tiene una vasta, completa y actualizada bibliografía.

Los puntos de contacto con teorías como la de Menéndez Pidal y la de Margit Frenk son evidentes en algunos aspectos, y una comparación entre estas muestra lo enriquecedor de conocer distintas perspectivas que ayudan a completar los estudios de las diferentes tradiciones; comparación que desborda el presente espacio. No quiero terminar sin recalcar que la lectura de este volumen es fundamental para una mejor comprensión del poema oral. Además lo considero un deleite por la variedad de geografías y tiempos recorridos. No hay duda de que debe publicarse en español.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM