

**Huseby, Gerardo V.**

*Creación y transmisión oral: algunas reflexiones*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”

Año 2, N° 2, 1978

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Huseby, Gerardo V. “Creación y transmisión oral : algunas reflexiones” [en línea]. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, 2(2) (1978). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Revistas&d=creacion-transmision-oral-reflexiones> [Fecha de consulta:.....]

# CREACION Y TRANSMISION ORAL: ALGUNAS REFLEXIONES

por Gerardo V. Huseby

"L'essence de la critique est de savoir comprendre des états très différents de celui où nous vivons."

Renan

Cuando Francis Bacon afirmó que la imprenta, la pólvora y la brújula cambiaron la faz de la civilización, indudablemente no dejó librado al azar el orden de su enumeración. Resulta difícil en la actualidad comprender cabalmente hasta qué punto la difusión del texto escrito implicó una transformación radical de los procesos de aprendizaje y de comunicación, y por ende de la actitud total del hombre frente al hecho científico, literario o artístico. Este complejo fenómeno ha sido tratado en detalle en sus aspectos literarios, pero salvo estudios aislados sus profundas implicancias en el campo musical no han obtenido hasta ahora toda la atención que merecen. Mientras no se estudien y conozcan los procesos de transmisión oral y su funcionamiento en lo que a música respecta, mal se pueden comprender aquellos hechos musicales ubicados del otro lado de esa gran divisoria de aguas que en las capas socioculturales más elevadas se sitúa hacia el año 1500, pero que aún no se ha definido y completado en ciertos ámbitos folklóricos más "rezagados". También del otro lado de la vertiente se hallan aquellas áreas que no han sido alcanzadas aún por la cultura agresivamente visual de Occidente, y donde ciencia, literatura y música siguen siendo transmitidas por la vía milenaria de la voz y la audición.

En su libro *From Script to Print*, que ha gozado de merecida popularidad a partir de su publicación inicial en 1945<sup>(1)</sup>, Henry J. Chaytor brinda una vívida imagen de este trascendental proceso, que caracteriza de la siguiente manera:

"La historia del paso del manuscrito al texto impreso es la historia del gradual reemplazo de métodos auditivos de comunicación y recepción de ideas por métodos visuales."<sup>(2)</sup>

Nuestra total dependencia de la palabra escrita nos impide formarnos una idea clara de los procesos mentales del intelectual medieval, teólogo, filósofo o poeta, y del copista y el juglar. Son muchos los testimonios que señalan entonces

una dependencia igualmente estricta de la imagen acústica del texto. La lectura era trabajosa y lenta (los manuscritos medievales abundan en abreviaturas y otros obstáculos semejantes), y rara vez silenciosa; el copista trabaja con la mente, la pluma y la lengua, aislado en su celda individual para protegerse de sus colegas igualmente sonoros. Al leer se nos genera una imagen kinestética que abarca además del aspecto visual esa voz interior que es a la vez oída y enunciada; el lector semianalfabeto o poco acostumbrado necesitará recurrir constantemente a las imágenes auditivas de ese modo producidas, reforzándolas inclusive con su voz real, mientras que para el lector habitual el aspecto visual del proceso cobra total primacía. Chaytor compara el estadio del lector medieval con el de un niño contemporáneo en las etapas iniciales del aprendizaje de la lectura, y señala además que aún quienes han logrado llevar debajo del nivel de consciencia esa voz interior que acompaña la lectura, recurren conscientemente a ella cuando se enfrentan con un pasaje de difícil comprensión o bien al leer un idioma extranjero que no dominan con comodidad. Hemos llegado a un punto en que ni siquiera podemos concebir la idea de lenguaje sin referencia a su forma escrita; para el hombre medieval, en cambio, el concepto de lenguaje era eminentemente acústico, circunstancia que explica además la total despreocupación por sistematizar la ortografía y la gramática, aún dentro de un mismo manuscrito.

Pero con anterioridad a la difusión del texto impreso los textos escritos eran escasos, e igualmente escasos quienes se hallaban en condiciones de leerlos. La función que cumple hoy el libro estaba entonces cubierta por la recitación en público, ya fuera con fines didácticos o bien de entretenimiento. Ya en 1936 Ruth Crosby señaló con claridad la importancia y la continuidad de este fenómeno, y puntualizó algunas de sus características fundamentales.<sup>(3)</sup> Aún en el caso de aquellos pocos que sabían leer y te-

(1) Chaytor, Henry J., *From Script to Print. An Introduction to Medieval Vernacular Literature*. Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd., 1945. Londres, Sidgwick & Jackson, 1966.

(2) *Ibid.*, p. 4.

(3) Crosby, Ruth, "Oral Delivery in the Middle Ages" (*Speculum*. Vol. XI, N° 1, enero 1936, p. 88).

nían acceso a los libros, la lectura implicaba un proceso de grabar en la memoria el contenido por vía esencialmente auditiva, de modo similar a la manera en que los estudiantes retenían en la memoria las disertaciones de sus maestros. En el campo del entretenimiento, ya fuera popular o cortesano, existió siempre una clase profesional de recitadores públicos; hasta el día de hoy en los ambientes iletrados su vehículo apto es el verso, y Chaytor anota que sólo a partir del siglo XIII comenzó a tener aceptación en Europa la recitación narrativa en prosa. Casi atrofiada nuestra memoria por la constante disponibilidad del texto, nos asombra la enorme capacidad retentiva de aquellos versificadores profesionales; recordemos por otra parte que las más de las veces no sabían leer y su repertorio era en su totalidad de procedencia oral. Chaytor proporciona algunos ejemplos que permiten disipar nuestro posible escepticismo frente a la legendaria memoria de bardos y ministriles. En la India se les exige a los estudiantes que memoricen un texto íntegro y lo reproduzcan en la sala de examen; se dice también en la India que si se perdieran todos los ejemplares escritos o impresos del Rigveda, se podría reconstruir el texto de inmediato y con total exactitud (su extensión equivale a la suma de la Ilíada y la Odisea), ya que los libros sagrados son memorizados en su totalidad. Algunos valdenses conocían de memoria el Nuevo Testamento y libros completos del Viejo; en Islandia se ha conservado un gran volumen de poesía tradicional por medios exclusivamente orales. El ejemplo que proporciona Chaytor con respecto a Islandia merece una cita textual:

"Otra serie de *rimur* compuesta por el mismo autor (Sigurdur Bjarnason) en 1862 tiene una historia muy peculiar. No se conservó ninguna versión manuscrita del poema, pero un hermano menor del poeta lo había aprendido de memoria a los quince años, y había anotado entonces el primer verso de cada estrofa. Cincuenta y cinco años más tarde, en Canadá, y sin haberlo repasado en su mente durante treinta años, dictó la serie completa, de 4,000 versos de extensión, la que fue publicada en Winnipeg en 1919.<sup>(4)</sup>

El impulso tomado por los estudios folklóricos en el transcurso del último medio siglo ha dado como resultado una revisión total de los conceptos de tradición y transmisión oral, y ha señalado la necesidad de un replanteo de la teoría literaria referente a etapas anteriores o paralelas a la difusión del texto impreso. Se destaca en ese orden la labor llevada a cabo por el clasicista Milman Parry a partir de mediados de la década

del 30, y continuada por su discípulo Albert Lord. Ambos trabajaron en la recolección de poesía épica de los pueblos eslavos del sur. Parry falleció sin llegar a plasmar sus teorías por escrito; partiendo de las ideas de su maestro, Lord escribió un libro que debiera ser lectura obligada para todo interesado en folklore o en literaturas orales.<sup>(5)</sup> Un análisis exhaustivo de los procedimientos utilizados por los cantores serbocroatas y de las transcripciones de los textos correspondientes, lleva al autor a formular una teoría que en la segunda mitad del libro es aplicada con asombrosos resultados a los poemas homéricos. En el capítulo final, Lord también demuestra satisfactoriamente la aplicación de su teoría a la poesía narrativa medieval. La definición que Parry diera del concepto de fórmula le sirve de base:

"...grupo de palabras que es empleado habitualmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada."<sup>(6)</sup>

Lord la analiza en profundidad, y determina que interviene en los procesos de creación por fórmula todo un complejo de elementos técnicos: peculiaridades en la sintaxis, en la distribución de pausas y acentos y en la línea melódica (así la denomina el autor); sustituciones de palabras, encadenamientos característicos de las frases, pleonasmos, aliteración, etc. Emerge la fórmula como un concepto flexible y, en las palabras de Lord, nunca sagrado sino meramente útil: la perfecta identidad de ritmo y pensamiento. Surge también el concepto de economía (la utilización por parte de un mismo cantor de la misma fórmula cada vez que se encuentra con determinada situación), que al ser aplicado a los poemas homéricos le permite al autor defender la hipótesis de un Homero de carne y hueso, tal vez célebre en su época por su talento superior, que habría sido al mismo tiempo un eslabón más de una larga tradición oral, dos de cuyos temas recurrentes habrían sido la Ilíada y la Odisea. Según Lord, la fama de Homero y de sus versiones de ambas epopeyas habrían inducido a algún escriba a fijarlas.

El arte del cantor, dice Lord,

"...reside no tanto en aprender por medio de la repetición de fórmulas consagradas por el tiempo sino en la capacidad de componer y recomponer las frases en atención a la idea de ese momento y según el patrón establecido por las fórmulas básicas (...) Lo importante no es la ejecución oral sino más bien la composición *durante* la ejecución oral (...) Con la poesía oral estamos en presencia de un proceso particular y de rasgos propios en

(4) Chaytor, *From Script...* p. 117, citando a Sir William Craigie (*The Art of Poetry in Iceland*,

(5) Lord, Albert B., *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1960.

(6) Parry, Milman, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style" (*Harvard Studies in Classical Philology*, N° 41, p. 80).

el cual llegan casi a fundirse entre sí el aprendizaje oral, la composición oral y la transmisión oral; éstos no parecen ser más que diferentes facetas de un proceso único.”(7)

Consciente de las implicancias y del alcance de su teoría, Lord aclara explícitamente que se aplica a todo tipo de poesía narrativa (no sólo heroica sino también romántica o histórica), tanto en un nivel cortesano como en ámbitos folklóricos. Reconoce además el autor la dificultad de determinar con respecto a los textos medievales cuáles representan ya una creación inicial escrita, dado que la literatura escrita durante largo tiempo reflejó el estilo y la modalidad característica de su progenitora oral.

“Un poema oral no es compuesto para la ejecución sino *en* la ejecución (...); el canto, la ejecución y la composición son aspectos de un acto único.”(8)

Siempre según Lord, el cantor comienza su aprendizaje desde niño y pasa por tres etapas: a) escuchar y absorber; b) la aplicación experimental de lo aprendido; c) la ejecución ante un público crítico. La tradición que ha convertido en propia a lo largo de los años le proporciona los medios que le permiten componer con rapidez sin el auxilio de la palabra escrita y sin memorizar una forma fija. El cantor aplica las mismas fórmulas y técnicas de elaboración formulística a diferentes canciones, y se maneja no en términos de palabras sino de grupos sonoros, de conjuntos de palabras organizadas según una cadencia rítmico-melódica determinada. Los cantores estudiados por Lord eran capaces de brindar tras una única audición su versión de un poema en muchos casos de más de 10.000 versos. Del mismo modo, los ministriles y juglares medievales acrecentaban su repertorio apropiándose de los poemas que escuchaban recitar a sus colegas o rivales; la recitación pública de una *chanson de geste* o de un *roman d'aventure* implicaba pues convertirlo en propiedad común.

No es posible dentro de los límites de este artículo dar una cabal idea del rigor con que Lord lleva sus análisis a sus últimas consecuencias, y la exactitud con que se cumplen sus postulados en los extensos y abundantes ejemplos que proporciona. Incluye dos citas textuales adicionales antes de pasar al párrafo siguiente:

“Creo que una vez que conozcamos los hechos de la composición oral dejaremos de buscar el original de una canción tradicional. Desde un punto de vista, cada ejecución es un original. Desde otro, es imposible remon-

tarse a través de la labor de generaciones de cantores hasta llegar al momento en que algún cantor cantó por vez primera una determinada canción.”(9)

“...No podemos por lo tanto hablar correctamente de “variante”, ya que no hay original que variar! Sin embargo, las canciones se relacionan entre sí en grado variable, si bien no en una relación de variante a original, a pesar de la frecuencia con que se recurre a un concepto erróneo de transmisión oral; dado que “transmisión oral”, “composición oral”, “creación oral” y “ejecución oral” son una y la misma cosa. Nuestro mayor error consiste en querer llevar a una rigidez “científica” un fenómeno esencialmente fluido”.(10)

Quisiera referirme ahora a dos instancias de la aplicación al campo de la música de conceptos idénticos o paralelos a los enunciados por Lord: las ideas que Carlos Vega expresara con referencia a la creación musical folklórica, y los estudios sobre la creación y transmisión del canto gregoriano temprano realizados por el musicólogo estadounidense Leo Treitler.

Mucho antes de que Lord formulara su teoría, Carlos Vega había llegado a conclusiones esencialmente similares en sus estudios sobre la música folklórica de nuestro país. Ya en el *Panorama*(11) encontramos expuesto su pensamiento al respecto, luego ampliado en la *Fraseología*(12) y en *La Ciencia del Folklore*:(13)

“...el pueblo recibe, con el repertorio de hechos particulares, algo más que los hechos en sí. La ciudad le da, ínsitos en los hechos, estructuras estróficas, ciclos de temas, orden de rimas, sistemas tonales, rítmicos y armónicos, estilos, moldes, nociones, modelos, ideas madres, en fin, que condicionan y encarrilan la escasa recreación folklórica. Puedo hacer *un* soneto pero no soy el creador del soneto...”(14)

“...podemos encontrar un sistema tonal anti-quísimo en los cantos que el pueblo compuso ayer mismo. Las supervivencias, entonces, pueden ser, no los productos particulares, sino los sistemas, los modelos, las nociones, etc.”(15)

“La modificación de lo circundante puede no requerir ni siquiera el propósito de modificar; basta la intervención del espíritu para que haya modificación aún sin voluntad de creación. Hay que tener presente que *entender es modificar*. Nada musical de lo que llega al espíritu se instala en él tal como fue expresa-

(7) Lord, *The Singer...*, p. 5.

(8) *Ibid.*, p. 13.

(9) *Ibid.*, p. 100.

(10) *Ibid.*, p. 101.

(11) Vega, Carlos, *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires, Losada, 1944.

(12) Vega, Carlos, *La Música popular argentina*.

*Fraseología*. Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina, 1941.

(13) Vega, Carlos, *La Ciencia del folklore*. Buenos Aires, Nova, 1960.

(14) Vega, *Panorama...*, p. 41.

(15) *Ibid.*, p. 42.

do por otro espíritu. El solo acto de percibir importa el rozamiento de lo que llega con lo que estaba, y ambos, avecindados, se conmueven. En segundo lugar, **conservar es modificar**. Nada de lo que permanece en el espíritu se mantiene como llegó. Y en tercer lugar, nada de lo que sale del espíritu retorna como llegó ni como estaba en él.

**Externar** y, mucho más, **expresar, es modificar**. Todo esto, ausente la voluntad de crear (...) las modificaciones mínimas equivalen a la **conservación**. No es paradoja."<sup>(16)</sup>

"**Variación y recreación** son dos grados superiores a la **interpretación** (modificación involuntaria mínima) e inferiores a la **creación** (modificación voluntaria máxima). Ambos procesos engendran modificaciones que no alteran las formas y las normas tradicionales. Son movimientos **dentro de la casa**. Todo esto ausente o vigente la voluntad de crear; todo esto intervención del espíritu sin alteración del sistema."<sup>(17)</sup>

"La intervención del individuo, pues, en la corriente tradicional, altera y modifica, aún sin que el músico asuma la actitud de creador. No hay creación pura en los dominios de las clases populares. Los cancioneros derivan principalmente por recreación e hibridación"<sup>(18)</sup>.

La profunda familiaridad de Carlos Vega con los procedimientos de creación y transmisión oral de la música folklórica le permitió aplicar los mismos postulados a la canción medieval y elaborar una nueva teoría al respecto. Es lamentable que al permanecer inédita su monumental obra dedicada a las canciones de los trovadores y troveros, no sea posible hacerse una idea clara de la índole y la magnitud misma de su aporte a una teoría oral de la creación y transmisión de la música.

Leo Treitler, quien en la década del 60 había demostrado su interés por los problemas de la crítica histórica<sup>(19)</sup>, se basa directamente en los estudios realizados por Parry y Lord en el campo de la poesía épica y los aplica a los estratos más antiguos del repertorio gregoriano. En dos artículos<sup>(20)</sup> en los que pone de manifiesto una poco frecuente combinación de agudeza crítica y sentido común, da por tierra con el concepto

de centonización, tal como había sido planteado originalmente por Paolo Ferretti<sup>(21)</sup> siguiendo una línea de pensamiento ya presente en la monumental obra de Peter Wagner<sup>(22)</sup> y derivada en última instancia del pensamiento estético formalista de Benedetto Croce. Razones de tiempo y espacio me impiden una explicación detallada de la atrayente teoría de Treitler, no exenta de cierta complejidad conceptual; creo útil sin embargo delinear sus puntos fundamentales, estrechamente vinculados con los postulados de Lord. Parte Treitler de la necesidad de considerar al canto llano como de creación esencialmente oral, lo cual implica reconocer por razones prácticas que la condición básica que informa todo el proceso es la continuidad de la ejecución. El cantor no prepara esbozos, no consulta un catálogo de fórmulas y decide cuáles combinar entre sí, ni tampoco vuelve atrás para incorporar modificaciones<sup>(23)</sup>. Antes de comenzar traza una estrategia; en los momentos de articulación del texto se detiene brevemente y en el acto concibe lo que vendrá, al tiempo que fija su atención en la frase siguiente del texto. Al menos en esta hipotética etapa inicial anterior a la fijación escrita del repertorio, el cantor no memoriza melodías íntegras en todos sus detalles, ni siquiera "improvisa" encadenando fórmulas a manera de módulos prefabricados. El proceso de aprendizaje, iniciado en la infancia, le ha dado las armas para trazar una estrategia flexible e instantánea, en la cual las fórmulas melódicas, o los sistemas de fórmulas, como los denomina Treitler (los que varían según la tipología básica de cada melodía, establecida según su función litúrgica, su modo, etc.), son utilizados con la máxima flexibilidad, alargándolos, acortándolos o modificándolos según las necesidades del texto. El cantor posee así todo un repertorio de fórmulas estereotipadas y flexibles, cada una de las cuales se halla a su disposición para cuando las circunstancias dictadas por el tema (el texto) y el sistema de fórmulas (el modo, etc.) le exijan una frase de tales características. Dichas fórmulas pertenecen a un complejo de hábitos y asociaciones de ideas que le permiten componer a alta velocidad<sup>(24)</sup>. Había dicho Albert Lord con respecto a la poesía épica:

"La manera de componer del cantor está dic-

(16) *Ibid.*, p. 85-6.

(17) *Ibid.*, p. 86.

(18) *Ibid.*, p. 87.

(19) Treitler, Leo, "On Historical Criticism" (*The Musical Quarterly*, Vol. LIII, N° 2, abril 1967, p. 188), y "The Present as History" (*Perspectives of New Music*, Primavera-verano 1969, p. 1).

(20) Treitler, Leo, "Homer and Gregory: The Transmission of Epic Poetry and Plainchant" (*The Musical Quarterly*, Vol. LX, N° 3, julio 1974, p. 333), y "Centonate Chant: *Ubles Flickwerk*

or *E pluribus unus?*" (*Journal of the American Musicological Society*, Vol. XXVIII, N° 1, Primavera 1975, p. 1).

(21) Ferretti, Paolo, *Estetica gregoriana, ossia Trattato delle forme musicali del canto gregoriano*. Roma, Pontificio Istituto de Musica Sacra, 1934, Da Capo Press, 1977.

(22) Wagner, Peter, *Einführung in die Gregorianischen Melodien*. (3 vols.). Wiesbaden, Breitkopf & Härtel, 1911, Hildesheim, Georg Ohms, 1970.

(23) Treitler, "Homer and Gregory...", p. 346.

(24) *Ibid.*, p. 356.

tada por las exigencias de la ejecución a alta velocidad, y aquél depende de sus hábitos inculcados y de su asociación de sonidos, palabras, frases y versos (...) Las fórmulas emergen como reflejos condicionados”.

El propio Treitler parece admirarse de hasta qué punto las teorías de Lord se pueden aplicar con absoluta justeza al canto gregoriano temprano. Este autor señala también el papel de la memoria en la transmisión oral, y cita extensamente a Frederick C. Bartlett(25); merece mención aquí la idea de este último de que la memoria no es un proceso de reproducción sino de reconstrucción. Lo cual, volviendo a Treitler, nos lleva a reconocer el hecho de que en la transmisión oral de la música no se pueden delimitar con precisión los conceptos tradicionales de improvisación y composición(26). A los efectos de subrayar la diferencia diametral que existe entre la teoría de la centonización y esta nueva teoría oral de la creación y transmisión del canto llano, cito textualmente Ferretti y nuevamente a Treitler.

Dice Ferretti:

“Se toman del fondo común de la música tradicional un cierto número de fórmulas pertenecientes a un determinado modo y tipo melódico, y se las funde, se las encadena entre sí de modo de construir un todo orgánico, homogéneo y lógico. A primera vista, la melodía así lograda parecerá haber sido creada en un solo impulso. Se la considerará original, dado que es natural y armoniosa en todas sus partes”(27).

“Los escritores (“melografi” en el original) gregorianos de melodías, compusieron cantos que son verdaderos centones, en los cuales fórmulas musicales, tomadas de aquí y de allá, se hallaban hábilmente combinadas entre sí”(28).

Afirma Treitler:

“En lugar del paradigma según el cual se presupone un acto de composición que da como resultado una pieza, la cual, en ausencia de la escritura, es confiada a la memoria y luego reproducida repetidas veces en la ejecución, podemos pensar en un proceso repetido de ejecución-composición algo intermedio entre la reproducción de una melodía fija y memorizada y la invención improvisada de una nueva. Denomino a este proceso “reconstrucción”; el ejecutante debía pensar cómo se desarrollaba la pieza y reconstruirla activamente según aquello que recordaba”(29).

“Como corolario a esta interpretación, se

puede brindar una explicación alternativa de la unidad y coherencia orgánica de los cantos basados en fórmulas, coherencia que nunca ha sido mi intención poner en duda. No es que esa cualidad sea consecuencia de la selección juiciosa y de la hábil combinación de fórmulas por parte de los compositores, sino más bien que las fórmulas de una determinada familia melódica han crecido dentro de una misma matriz, y así como cada una se ha desarrollado en una posición funcional especial dentro de la melodía, producirá por lo tanto la impresión de ser especialmente adecuada para ocupar esa determinada posición (...) No hay ninguna necesidad, sin embargo, de justificar la coherencia de las melodías **a pesar** de su carácter formulístico, o de considerar esa cualidad como un singular triunfo sobre la adversidad”(30).

Treitler proporciona abundantes ejemplos musicales, entre ellos un análisis detallado del tracto *Deus, Deus meus*, los que hacen aún más convincente su brillante teoría.

Deseo mencionar aquí otro fenómeno quizás digno de mayor atención de la que ha recibido hasta ahora. Aún hoy sobrevive en Buenos Aires un hecho cuyas características lo emparentan estrechamente con los cantores serbocroatas de Parry y Lord, y con los múltiples hechos semejantes que se dan o se dieron en todos aquellos ámbitos en los que el texto escrito no impuso su tiranía. En las domas y asados criollos con los que se celebran las fiestas patrias en la provincia de Buenos Aires, en la ribera opuesta del río, y casi a diario entre la peonada de Mataderos\* cantores profesionales se trenzan con contrapuntos que todavía hoy son el reflejo fiel de la tradición del payador pampeano. Con talento admirable y pasmosa velocidad, elaboran sus acertadas réplicas por sobre el rico acompañamiento de sus guitarras embanderadas, contestando siempre los versos que acaba de pronunciar el adversario y tratando de superarlo e incluso ponerlo en ridículo. Los temas son relativamente limitados: los aspectos más anecdóticos de la historia argentina son fuente constante. La métrica y la línea melódica son fijas, pero hay amplia flexibilidad en el detalle; aún a primera audición se aprecia la utilización de fórmulas que parecen responder en todo a aquéllas descritas por Albert Lord. Hace unos años escuché al más respetado y admirado de los cantores de los últimos tiempos, el mulato Juan José García, ya fallecido, quien por entonces estaba aprendiendo a leer guiado por la enfermera que lo cuidaba. Tenía alrededor de setenta y dos años, y se aba-

(25) Bartlett, Frederick G., *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge (Inglaterra), 1932.

(26) Treitler, “Centonate Chant...”, p. 11.

(27) Ferretti, *Estetica gregoriana...*, p. 95-6.

(28) *Ibid.*, p. 117.

(29) Treitler, “Centonate Chant...”, p. 11.

(30) *Ibid.*, p. 11-12.

La traducción castellana de las citas textuales pertenece al autor del artículo.

\* Mi información data de hace unos cuatro años.

lanzaba sobre sus versos casi sin dejar terminar los suyos a su contrincante, al que con frecuencia dejaba malparado. Poesía oral sin duda, y bien cercana en su esencia y en sus procedimientos a los antiguos poemas épicos cuyo exponente más alto parece haber sido el quizás mítico Homero.

Rapsoda griego, bardo celta, escaldo nórdico, ministril medieval, cantor yugoslavo o payador pampeano; todos ellos y muchos más pertenecen a una misma tradición, tan antigua como el hombre, viva y vital en tanto y en cuanto el texto escrito no se convierte en norma y hábito y la memoria no pierde su capacidad de reconstrucción creadora. Siguiendo a Lord, es necesario tener presente que, cuando se fija un poema oral por escrito, como ocurrió con los poemas homéricos, con el Beowulf o con el Kalevala, no estamos en presencia de un original arquetípico y puro, sino de algo así como una fotografía instantánea de un proceso fluido e incesante. Más o menos pulida o depurada, dicha "instantánea" no es más que una versión entre infinitas posibles. La noción de un original incorrupto pertenece a nuestro lado de la divisoria de vertientes; la podemos aplicar a la Divina Comedia, al Quijote o a Hamlet, pero no a una saga, al Mio Cid o al Romance de Delgadina. No es fácil sin embargo aceptar que la creación y la transmisión de la música respondan a las mismas leyes fundamentales. ¿Pero no resultaría acaso inconcebible que hombres insertos en un mismo contexto sociocultural aplicaran un esquema mental totalmente diferente a su poesía y a su música? Todo parece indicar que también en el campo musical debemos acostumbrarnos a pensar en términos de creación y transmisión oral, de ausencia de originales "puros", de múltiples variantes según quien sea el intérprete y según las circunstancias específicas en que cada

ejecución tiene lugar. La necesidad de fijar una versión única sólo se produce cuando la polifonía adquiere un grado de complejidad que hace impracticable su subsistencia en un nivel puramente oral; durante las etapas tempranas de su desarrollo, sin embargo, parece haber admitido un margen considerable de aleatoriedad, siempre y cuando se respetaran los puntos de consonancia obligada.

Coincide esta transición con la época en que la literatura de las capas socioculturales elevadas deja de ser oral, la era de Dante y de Petrarca. Pero en el campo de la música monódica de tipo solístico, el carácter oral parece haberse mantenido en gran medida hasta el vuelco producido en la balanza por la difusión de la música impresa. En los ambientes rurales y entre el pueblo iletrado el influjo del texto impreso parece haber sido mucho más lento y débil; al igual que su literatura, su música seguiría siendo esencialmente oral y fluida, en algunos casos hasta hoy. El concepto de creación y transmisión oral de las artes temporales parecería ser un concepto subyacente en toda la historia de la humanidad; su vigencia absoluta sólo se quiebra cuando el hombre se ata al lenguaje escrito, produciéndose a partir de entonces una bipolaridad cuya importancia no puede ser subestimada. A la luz de estos postulados será necesario por lo tanto un replanteo de la historia de la música, cuyo estudio deberá estructurarse partiendo de la base de esa fundamental bipolaridad. Será normal entonces aplicar al estudio de gran parte de la música europea medieval metodologías tomadas de la etnomusicología y la folkmusicología, quizás como único camino para llegar a penetrar su esencia, tal como Carlos Vega parece haberlo entendido hace más de cuarenta años.

Stanford, California, agosto de 1978.