

## Huellas de oralidad en el *Poema de Alfonso Onceno*

Erica Janin

Secrit-Conicet-UBA

### Resumen

En este artículo se rastrean las marcas que nos permiten demostrar que el *Poema de Alfonso Onceno* fue pensado como un texto escrito para ser difundido oralmente.

### Abstract

Through this article we search for the signs that allow us to demonstrate that the *Poema de Alfonso Onceno* was conceived as a text written to be orally spread.

En “El texto del *Poema de Mio Cid* ante el proceso de la tradicionalidad oral y escrita” Germán Orduna afirma que en el código de Vivar hay testimonios de la tradicionalidad oral y la tradicionalidad escrita (1985: 57-58), como eslabones sucesivos de composición propios de los textos conocidos de los cantares de gesta, que atraviesan estas dos etapas articuladas por una instancia de puesta por escrito (63). Pero lo más útil de esta propuesta, con vistas al análisis que propone encarar esta ponencia, es que justamente en la etapa de puesta por escrito, que correspondería, según sus cálculos, a los siglos XIII y XIV y, por lo tanto, al comienzo de la producción literaria en lenguas vulgares, las actividades de los juglares y de los clérigos y trovadores conviven; lo que lleva a Orduna, igual que había sucedido con otros estudiosos anteriormente, a afirmar que esta etapa no está dominada por ninguno de los agentes que operan como creadores en el campo literario, sino que “la interacción y simultaneidad profesional determina la influencia recíproca” (63).

Algo similar, aunque con una mirada que complejiza la relación entre los actores, dirá Leonardo Funes en “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”, donde define qué son las prácticas discursivas,<sup>1</sup> qué se entiende por “contienda” y asegura que cuando una práctica discursiva toma el rol hegemónico de otra lo hace paulatinamente y conserva algo de la anterior:

La idea de conflicto que supone la noción de contienda debe complementarse con la idea de gradualidad. Cuando una práctica discursiva reemplaza a otra en la posición hegemónica, nunca el cambio es completo. Hay un cambio de énfasis, un desplazamiento mediante el cual lo nuevo retiene (o engloba) lo viejo. (Funes 2009 a: 110).

A partir de estas ideas explica cómo el programa cultural del “mester de clerecía” terminó con la hegemonía juglaresca; pero al mismo tiempo cómo en los testimonios que conservamos podemos entrever “un tensionado cruce de escritura y oralidad, en el que el verso de clerecía intenta legitimarse como práctica discursiva apoyándose en la escritura y a la vez buscando –con suerte

---

<sup>1</sup>Funes entiende por práctica discursiva un acto de significación social que combina determinados elementos comunicacionales: componentes verbales, componentes no verbales, una situación de comunicación y una posición del sujeto en esa situación (Funes 2009 a: 109-110).

dispar– reproducir las ventajas de la comunicación oral en el ámbito de lo escrito” (2009 a: 115-116).

La razón por la cual esto debía ser así la brinda Funes en otro estudio donde retoma la idea de “ruralidad”, según la cual los textos compuestos por escrito muestran mediante un acto vocal la intención de ser dichos (2009b: 22) a una población que en su mayoría no podía leerlos y debía recibirlos por canales orales. Una de las consecuencias de esta necesidad de la voz para la circulación de estos textos será el carácter colectivo de su recepción y una relación particular entre el emisor y el público (2009b: 33). En este sentido, podemos volver a Orduna que también destaca la importancia de los recursos propios de la oralidad en los textos épicos, y trae a cuento una cita de Martín de Riquer que vale la pena recordar: “Transformándonos en *lectores*, leyendo una canción de gesta impresa, o aun copiada en un manuscrito conservado en una biblioteca, cometemos una infidelidad hacia un género que exige un *público*, *auditor* de una narración recitada” (60). Por supuesto partimos de la convicción de que esta afirmación de Riquer vale tanto para un cantar oral puesto por escrito como para un cantar escrito para ser recitado.

Siguiendo, entonces, el camino abierto por estos Orduna y Funes en esta ponencia me propongo empezar a estudiar las marcas de difusión oral testimoniadas en el *Poema de Alfonso Onceno (PAO)*<sup>2</sup>, obra manuscrita que nos ha sido legada a través de dos testimonios, que serán analizadas a partir del fenómeno de tensión entre prácticas discursivas, fenómeno que puede observarse sólo a través de un estudio diacrónico y sincrónico al mismo tiempo. Para cumplir con el primer requisito haré algunas referencias al *Cantar de Mio Cid (CMC)*<sup>3</sup> que, aunque atravesado por las dos tradicionalidades, es el mejor testimonio que tenemos para estudiar las marcas juglarescas y analizar la apropiación y utilización de estos recursos en el *PAO*, texto indiscutiblemente compuesto de forma escrita, entre otras cosas por su métrica regular y su rima consonante. El estudio sincrónico (y esto más allá de que vinculemos obras separadas por un siglo de diferencia, por lo que la sincronía se sostendría en una serie de pautas que signaron la creación de un conjunto de poemas, y a las que esos poemas se ajustaron, a lo largo de un período determinado) nos permitirá ver al *PAO* – manifestación tardía del mester de clerecía– en relación con otros textos de la misma escuela, como el *Libro de Alexandre (L.A)*, el *Libro de Apolonio (L. Ap.)* y el *Poema de Fernán González (PFG)*<sup>4</sup>, con los que comparte una serie de características formales, modos de composición, trabajo con los materiales y un programa cultural específico que entre otras cosas se propone acercar la literatura y la historia al hombre común que no puede leerlas. De este modo podremos apreciar cómo en todos los casos se observa una apropiación de recursos juglarescos puestos al servicio de una optimización en la difusión de los poemas.

Como es ya muy sabido, el *CMC* muestra algunos elementos que hacen sospechar a varios críticos una primigenia composición oral, los más evidentes son, tal vez, el uso de fórmulas, el uso de epítetos épicos y la abundancia de rimas fáciles. Podemos sumar también, aunque por supuesto aquí se trata ya de materia más opinable, el anisosilabismo y la rima asonante. Pero, al margen de estos elementos, hay otros que denuncian la conciencia del autor, juglar y/o clérigo compositor de que el canal de difusión del cantar era oral: el uso del nosotros que define un colectivo del que participan recitador y público,<sup>5</sup> las apelaciones al auditor,<sup>6</sup> los deícticos que denotan inmediatez,<sup>7</sup> el uso de

<sup>2</sup> Las citas del *Poema de Alfonso Onceno* se harán siguiendo la edición de Victorio (1991).

<sup>3</sup> Las citas del *CMC* se hacen siguiendo la edición de Alberto Montaner del año 2000.

<sup>4</sup> Citaré el *Libro de Alexandre* por la edición de Jesús Cañas (1995), el *Libro de Apolonio* por la edición de Alvar (1991) y el *Poema de Fernán González* por la edición de Itziar Guil (2001).

<sup>5</sup> “d’ esto qu’ ellos fablaron nós parte non ayamos” (v. 2539).

<sup>6</sup> “¡Mala cueta es, señores, aver mingua de pan” (v. 1178).

<sup>7</sup> “Afevos doña Ximena, con sus fijas dó va llegando” (v. 262).

verbos que muestran cercanía con el público o intercambio oral.<sup>8</sup>

Varios de estos segundos elementos, que apuntan a probar que el canal de difusión que eligieron los autores era el oral, aparecen en los textos de clerecía, escuela a la que, en sentido laxo, adscribimos el *PAO*. Si bien el tipo de rima y de métrica regular, así como las elecciones de estructuración estrófica y declaraciones de los mismos poetas en el interior de las obras hacen claro, en estos casos, la presencia de un autor que compone por escrito; queremos atender a las marcas que muestran que escriben no sólo para ser oídos, pues la lectura colectiva era de lo más habitual en la Edad Media, sino para ser ejecutados por un profesional de la recitación; dando muestras de la apropiación de las técnicas de la práctica discursiva a la que querían desplazar y reemplazar (la juglaresca) absorbiendo sus recursos comunicativos útiles.

El hecho de que estos autores trabajan en un escritorio está testimoniado en las propias obras mediante diversas referencias a fuentes escritas en las que se basan para contar sus historias, fuentes orales que nutren sus obras y actividades de traducción que quedan plasmadas en los poemas. Pero nos detendremos sólo en ejemplos de recursos que apoyen la difusión oral de estas obras creadas por escrito. Del *Libro de Alexandre* nos interesan los recursos que hacen clara una comunicación en presencia: apelaciones al público (“Señores, si queredes mi serviçio prender” 1 a), verbos de escucha (“qui oir lo quisiere, a todo mi creer, / avrá de mí solaz...” 3 ab), el uso de deícticos que refieren a cosas inmediatas para el oyente (“en escripto yaz’ esto, sepades, non vos miento” 11 d, donde “esto” vale por lo que el recitador cuenta y la gente oye de acuerdo a la copla 3 recién citada) o el nosotros inclusivo (“Ant que a Babilonia por ojo la veamos, / ante que en compañía del traïdor cayamos” 2469 ab,); todos recursos que hacen clara la presencia y la necesidad de un recitador que interpela directamente a un auditorio.

El *L. Ap.* no es tan generoso como los otros poemas en este tipo de referencias, aunque podemos recoger algunas. Hay apelaciones al público (“En el rey Antíoco vos quiero començar” 3 a), usos inclusivos del nosotros (“Mas dexemos a ella en su mester usado; / tornemos en el padre, que andaba lazado” 433 cd), deícticos sin referente (“cual aquí fiziéremos, allá tal recibremos; / allá iremos todos, nunca acá saldremos” 651 cd) y verbos que denotan cercanía con el público (“Quiero vos la materia del dictado dezir” 290 a. En este caso se comunica oralmente el contenido de un escrito: una carta de Apolonio).

Donde sí advertimos una cantidad considerable de marcas de transmisión oral es en el *PFG*, aunque por cuestiones de espacio citaremos muy pocos ejemplos. El poeta utiliza el nosotros inclusivo que puede verse en la siguiente cita junto con el uso del verbo “hablar” que demuestra, por la inmediatez, que se piensa en un canal de comunicación oral: “Tornémosnos al curso, nuestra razón sygamos, / tornemos a España, a do lo començamos, / commo diz el escryto, nós ansý lo fablamos” (14 abc). Y del mismo modo que se recurre a verbos de decir se lo hace a verbos de escucha: “Fueron, commo oyestes, de los moros rancados” (85 a), a claras apelaciones al público: “Por eso vos lo digo, que byen lo entendades, / mejor que otras tierras es la que vós morades” (145 ab) y al uso de pronombres que al carecer de referente completan su identidad en presencia de los participantes del diálogo: “de las cosas pasadas que yo pueda contar” (2 b).

En esta línea, vamos a encontrar en el *PAO* las mismas marcas de apuesta por la difusión oral que encontramos en los otros textos de clerecía. El nosotros inclusivo (“Dexemos aqueste loco, / fablemos de los cristianos” 801 cd, “Aquestas cosas dexemos / e fablemos en lo ál; / de una lid cont[ar]emos / que fue grande e canpal” 2204) da cuentas de la empatía que se busca generar entre el eventual recitador y su público en el uso de verbos que dan la idea de que el relato se está construyendo de manera conjunta y en el mismo momento de la recitación; cuando lo cierto es que

<sup>8</sup> Para el primer caso “Dezirvos quiero nuevas de allent partes del mar” (v. 1620). Para el segundo caso: “Ferrán Gonçález en pie se levantó / a altas voces odredes qué fabló” (vv. 3291- 3292).

hay un texto escrito que va a reproducirse en cada ejecución de la misma manera y en cuya producción ni el recitador ni su público tienen lugar, pues es obra de un escritor que como tal parece borrarse del texto por voluntad propia.

Entre los términos que crean una atmósfera de “un aquí y ahora” en la recitación encontramos, entre otros, *aquesta*, *agora*, *deste*, *aquí*. Sirvan unos ejemplos como ilustración somera: “*Aquesta (grand) lid dexemos / que lepuzcanos vencieron*” (72 a), “*agora quiero contar / su alteça e su valor*” (282 cd), “*Deste rey quiero contar*” (418 a), “*Fasta aquí fuera fablar/ cosas grandes sin sabor: / agora quiero contar / como ovieron (su) amor*” 626. Estos ejemplos van en la misma dirección que los anteriores, pues le dan al recitador, de cara al público, un rol supuestamente central en la construcción, organización y destino del relato, similar al de un juglar que compone en forma oral, cuando en verdad no es sino una marioneta del escritor.

Lo mismo cabe para las apelaciones al público: “*e de lo que después finieron/ yo vos lo contaré bien*” (1799 cd), “*Yo bien vos (los) provaré/ sus fechos e la su vida. / De Alcalá fablaré / en cómo fue conquerida. // E si asanchar quisieren, / yo gelo sabré contar: / aquellos que lo sopieren / siempre avrán qué fablar*” (1930-1931). El uso, en este caso, del *yo* y del *vos* acompañados de verbos como *decir*, *contar*, *probar*, *hablar*, *ensanchar* y relacionados del modo en que se los relaciona dan la sensación de un recitador que dice, cuenta, prueba en primera persona y hasta puede ampliar partes de la historia (asancharla) si el público así lo requiere; pero en verdad sólo se trata de fórmulas sembradas en forma anticipada por el autor para que el recitador repita.

Para dar cuenta de los verbos de *decir* y *oír* bastará con citar dos fragmentos: “*de cómo fue la su muerte / oiredes adelante, // que sus fechos contaré/ e cómo después morió. / Mas del buen rey fablaré / que de Sevilla salió*” (294 cd-295), y “*Muy bien vos fue declarar/ de las guerras e contienda: / agora quiero fablar/ deste rey que Dios defienda; // como Dios fizo fazaña / por este rey que yo digo, / e cómo cobró España/ para siempre gran abrigo. // Si me quisieren oír, / sabérgelo he contar...*” 674 a 676 ab. Se trata, en este caso, de unos muy pocos ejemplos de los muchísimos que hay en el *PAO*, donde regularmente no se utilizan verbos que remitan al acto de leer o escribir, sino que dominan los verbos que expresan oralidad como *fablar*, *contar*, *decir*, *oír*, y otros más ambiguos como *declarar* y *departir* que difuminan la instancia de la escritura; todo lo cual genera, sumado a los otros usos propios de la comunicación oral, la ilusión de una relación inmediata entre emisor y receptor, y el borramiento de la instancia de escritura. Y esto al margen de que en más de una ocasión, y debido a la competencia entre clérigos y juglares a la que ya referimos, se desprestigien tanto en el *PAO* como en otros textos de clerecía las fuentes orales señalándose las como poco fiables, al tiempo que, paradójicamente, se reconocen sus herramientas como las más aptas para llegar al público.

El *PAO* testimonia la “influencia recíproca” entre juglares y clérigos, la “reproducción de las ventajas de la comunicación oral” en el ámbito de lo escrito y el “desplazamiento mediante el cual lo nuevo retiene lo viejo” que supone la idea de gradualidad en el pasaje de la hegemonía de una práctica a otra, cuando, no hay que olvidarlo, el verso a su vez ya está compitiendo con la prosa como canal de la verdad. El autor del *PAO* escribe para ser oído por el pueblo, por lo tanto, en la relación del poema con el público hay una doble mediación: 1) un poeta que traduce, que trabaja con fuentes escritas de difícil acceso y con fuentes orales, subrayando la mayor confiabilidad de lo escrito por sobre lo oral, pero que, al mismo tiempo, compone con técnicas orales, demostrando a cada paso el afán didáctico y el deseo de difusión cultural propios de la escuela a la que pertenece y 2) un recitador que actuará el poema ante un público siguiendo las indicaciones que el clérigo compositor dejó en su composición, a la que concibió como composición escrita para ser oída.

## Bibliografía

Alvar, Manuel (ed.). *Libro de Apolonio*. Barcelona: Planeta, 1991.

Cañas, Jesús (ed.). *Libro de Alexandre*. Madrid: Cátedra, 1995.

Funes, Leonardo. “La evolución literaria como contienda de prácticas discursivas”. En su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2009 a, pp. 109- 125.

\_\_\_\_\_. “Lección inaugural: objeto y práctica del hispano-medievalismo”. En su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires: Muño y Dávila, 2009 b, pp. 15- 55.

Guil, Itziar (ed.), 2001. *Libro de Fernán Gonçález*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.

Montaner, Alberto. *Cantar de Mío Cid*. Barcelona: Crítica, 2000.

Orduna, Germán. “El texto del *Poema de Mío Cid* ante el proceso de la tradicionalidad oral y escrita”, *Letras*, XIV (1985): 57-66.

Victorio, Juan (ed.). *Poema de Alfonso Onceno*. Madrid: Cátedra, 1991.