

ÓYEME CON LOS OJOS. DIÁLOGOS SINESTÉSICOS ENTRE TINTA Y VOZ

Caterina Camastra
Universidad Nacional Autónoma de México

Los modos en que se articula el lenguaje, es decir, la oralidad y la escritura, no escapan a la característica de todo producto de la *praxis* humana: el juicio de valor, la carga ideológica. Toda reflexión con propósitos de estudio, de contribuir a la comprensión de un fenómeno, necesita incorporar la conciencia crítica, el cuestionamiento de tales prejuicios y supuestos. La oralidad y la escritura son objeto de valoraciones distintas según el momento histórico y la intención que determina el punto de vista.

Por un lado, existe la que Paul Zumthor llama “la antigua tendencia a sacralizar la letra”: “En virtud de un prejuicio ya muy antiguo de nuestras mentes y que determina nuestros gustos, todo producto de las artes del lenguaje se identifica con la escritura; de ahí procede la dificultad que experimentamos para reconocer la validez de lo que no está escrito” (11). Se trata de un prejuicio básico que da lugar a varios corolarios. Por ejemplo, el que desmienten Ruth Finnegan (141) y Margit Frenk (69), según el cual la variación del texto, producto de la dinámica de memorización y transmisión oral, sería un proceso de degeneración. O la oposición primitivo *versus* civilizado, de la que deriva la identificación de la cultura oral con el analfabetismo.

El prejuicio es antiguo mas no inmemorial; sabemos que en otro momento histórico la percepción ha sido no sólo distinta, sino opuesta. Son muy conocidas y citadas, entre otros por Walter Ong, las objeciones que Platón, en el *Fedro*, dirigió contra la escritura; paradójicamente, por escrito, aun a través de ese género tan suyo —los diálogos socráticos— que pretende transcribir intercambios orales. La escritura deshumaniza el pensamiento, debilita la habilidad mnemónica, es incapaz de responder a los cuestionamientos con aclaraciones, y no puede defenderse de los ataques. La oralidad se identifica aquí con la autoridad, la responsabilidad personal, el compromiso con las ideas. Otra valoración positiva de la oralidad es la que critica Roman Jakobson: la concepción romántica de un pueblo sin divisiones, dueño de un alma colectiva que se manifestaría en las tradiciones orales (*Ensayos* 17-18). Finnegan examina ampliamente esa idea y también la identifica con la actitud nacionalista del romanticismo decimonónico, que asumía como mito fundacional las raíces “puras”, “naturales”, “primitivas”, “espontáneas” del “pueblo”.

Los dos enfoques valorativos tienen un punto en común: contraponen la oralidad a la escritura como modalidades radicalmente distintas y, de alguna manera, incompatibles. Hasta Ong termina por postular una neta división entre las dos, no obstante que en su libro

Oralidad y escritura se esfuerce por no enfocar la cuestión en términos de juicios de valor, y reconozca tanto el valor estético y humano de ambas modalidades, como su interacción (proponiendo el concepto muy útil de “oralidad secundaria”, al que volveré después). Finnegan, Frenk y Zumthor, al contrario, consideran que, más que ante una dicotomía irreductible, estamos frente a los extremos de un *continuum*, una serie de variantes complejas cuyas diferencias son de grado, no de sustancia.

Para Ong, la diferencia entre el sonido y la letra es tan radical que conceptos como “literatura” y “texto” no pueden aplicarse a las expresiones orales:

Por lo general estamos tan habituados a la lectura que rara vez nos sentimos bien en una situación en la cual la articulación verbal tenga tan poca semejanza con una cosa, como sucede en la tradición oral. Por ello [...] en el pasado la crítica engendró conceptos tan monstruosos como el de “literatura oral”. Este término sencillamente absurdo sigue circulando hoy en día aun entre los eruditos, cada vez más agudamente conscientes de la manera vergonzosa como revela nuestra incapacidad para representar ante nuestro propio espíritu una herencia de material organizado en forma verbal salvo como cierta variante de la escritura, aunque no tenga nada en absoluto que ver con esta última. [...] Los conceptos tienen la peculiaridad de conservar sus etimologías para siempre. [...] También oímos mencionar el “texto” de una expresión oral. “Texto”, de una raíz que significa “tejer”, es, en términos absolutos, etimológicamente más compatible con la expresión oral que “literatura”, la cual se refiere a las letras en cuanto a su origen (*literae*) del alfabeto. El discurso oral se ha considerado, aun en medios orales, como un tejido o cosido: *rhapsōidein*, “cantar”, en griego básicamente significa “coser canciones”. Pero en realidad cuando los que saben leer utilizan hoy en día el término “texto” para referirse a la producción oral, piensan en él por analogía con la escritura. (20-21, 22)

Este riguroso criterio filológico posee una indudable coherencia y lógica. Sin embargo, Finnegan hace notar, con razón, que se trata de “un exceso de pedantería” y que “la excesiva preocupación por las etimologías sólo puede llevarnos a la incapacidad de observar los hechos como son” (16; todas las traducciones, salvo que se indique lo contrario, son mías). En la misma línea pragmática, Zumthor propone una definición de *literatura* usando un criterio que se basa en la recepción, en lugar de la etimología:

Es poesía, es literatura lo que el público, lectores y oyentes, recibe como tal, percibiendo en ello una intencionalidad no exclusivamente pragmática; en efecto, el poema (o, de una forma general, el texto literario) se siente como la particular manifestación, en un tiempo y en un lugar dados, de un amplio

discurso que constituye globalmente un tropo de los discursos ordinarios mantenidos en el seno del grupo social. (40)

Volviendo al concepto de *texto*, Finnegan sí lo aplica a la literatura oral, identificándolo con su contenido lingüístico (29). Es cierto que el puro contenido lingüístico no es suficiente para definir una manifestación oral, siendo cruciales las circunstancias comunicativas, el contexto, la *performance*. Sin embargo, con las debidas diferencias de grado, ese contenido “puro” tampoco es suficiente para definir una obra literaria escrita. Es decir, el contexto de la recepción juega un papel importante tanto en la obra oral como en la escrita. En el caso de la segunda (y análogamente para la grabación, que se discutirá más adelante), las peculiaridades del medio operan una abstracción espacial y temporal, una *virtualización*, una fragmentación y al mismo tiempo una potencial ampliación de la comunidad receptora, sin por eso cancelar su existencia o disminuir su importancia. Geney Beltrán, de acuerdo con Zumthor (42), contrapone “la universalidad de los lectores” a “la *regionalidad* de los oyentes” (136), categorías que también resultan más adecuadas para describir lo que realmente sucede si se toman como extremos de un *continuum*, en lugar de polos de una dicotomía.

La existencia de diferentes versiones de un texto, fenómeno inherente a las obras de tradición oral, causa el desasosiego de cierto enfoque filológico, benignamente satirizado por Frenk: “Ciertamente, la proliferación de variantes ha preocupado e irritado a los filólogos de nuestros días más quizá que a los mismos poetas de antaño” (68) —o a los poetas de hoy. Además, se trata de una característica a la que las obras escritas no son inmunes, sobre todo las antiguas, sea ella el producto de la aplicación de mecanismos procedentes de las dinámicas de la oralidad (ej. la memoria de los copistas y compiladores de cancioneros) o de alguna otra razón que no necesariamente conocemos. Lo que no quiere decir que los textos escritos no tiendan a ser más fijos; sin embargo, de nuevo, la diferencia es de grado. Lo mismo vale para el fenómeno de la intertextualidad: si bien ésta es absolutamente fundamental en las obras de tradición oral, en las cuales se realiza en múltiples niveles (entre las versiones, o actualizaciones, de una misma obra; entre las obras que pertenecen a una misma tradición; entre dicha tradición y el sistema de pensamiento y valores de la comunidad), ya nadie afirmaría que una obra literaria escrita es completamente cerrada en y sobre sí misma, sin comunicación tanto con el sistema literario, como con el más amplio sistema del discurrir sociocultural en que surge.

Finalmente, el criterio quizás más refractario a adaptarse al enfoque del *continuum* oralidad-escritura es el de la autoría. Jakobson insiste en separar la “producción individualizada del escritor y la orientación colectiva de las tradiciones orales” (*Arte verbal* 24). Hay aquí un eco de la “connotación metafísica y psicologizante (el autor concebido como *creador*) de indudable matiz romántico” (Prada 83). Se trata de una concepción que, como ya vimos, ha sido radicalmente cuestionada y sacudida desde sus cimientos. Jakobson mismo, al sostener que la poesía es un tipo de lenguaje, contribuyó a asestar el golpe. Ya no podemos ignorar el “y sin embargo, soy otros” de Mario Benedetti, eco a su vez del “*je est un autre*” de Arthur Rimbaud:

“Lo individual y lo colectivo participan de un espacio que se escinde y se polariza pero no se interrumpe” (Dorra 69). Aparte de las grandes obras anónimas (es decir, cuya firma se ha perdido en los avatares de la historia), el autor-persona ya no puede ser tomado como criterio de validación estética del texto, como visto bueno para considerarlo obra de arte. Además, el supuesto implícito de que toda literatura de tradición oral es anónima y/o colectiva tampoco es cierto. Merriam señala el “comportamiento individual idiosincrático” (310) como una de las principales fuentes de variación y cambio al interior de una tradición. En otras palabras, muchas manifestaciones y tradiciones orales, antiguas y modernas, cuentan con exponentes destacados y (re)conocidos. Finnegan resalta el hecho de que en cualquier tradición oral existen individuos que sobresalen en el manejo de la tensión entre la memoria reproductiva y la improvisación creativa (142-143). La misma autora documenta, a través de varios ejemplos, como además existen mecanismos de protección de los derechos de autor y la propiedad intelectual de los textos orales en distintas culturas, desmintiendo el supuesto que toda literatura oral es necesariamente producida y percibida como expresión colectiva (201-205). No siempre se trata “de una producción que de hecho se siente como anónima, mejor dicho como colectiva, en la que el dueño del uso y el sentido no es el individuo sino toda la colectividad que la trata como propia” (Dorra 45), ni tampoco necesariamente nunca “se sabe ni interesa recordar quién fue el autor originario” (Cortázar 14). La apropiación colectiva bien puede realizarse sin que se olvide el autor; o bien, a menudo, si se olvida se inventa, con tal de poderle rendir homenaje. Vicente T. Mendoza destaca, aparte, la dialéctica de la circulación de sentido entre el grupo y los individuos: estos últimos “no solamente heredan el núcleo principal de la tradición, sino que se constituyen automáticamente en almacén, depósito, archivo, biblioteca y fuente de transmisión” (en Masera 370). De nuevo, las diferencias son de grado, y la cuestión es más complicada de lo que parece. La tradición sí es, por esencia, colectiva; sin embargo, eso no impide que cuente con sus figuras individuales prominentes. Si bien es cierto que varios saben tocar o cantar, también es cierto que los auténticos depositarios del lenguaje musical son, y siempre han sido, relativamente pocos en una región, y reconocidos como maestros por la comunidad.

La música y la poesía son compañeras casi inseparables en la cultura popular, así que las observaciones citadas aplican también al ejercicio poético. Del seno de la comunidad nacen personajes reconocidos como maestros de la tradición, cuya función puede tener ciertos rasgos sacerdotales si pensamos en los rituales sociales en que se desempeñan. Es en la dialéctica entre lo colectivo y lo individual, entre el pueblo y sus héroes culturales, que se juega la construcción de las leyendas. El movimiento de creación es doble. De lo colectivo hacia lo individual, como sucede cuando la tradición popular se aglutina alrededor de figuras como el Negrito Poeta novohispano, cuya existencia histórica es incierta (Camastra, “El Negrito” 29-45). En esta dirección también se inscribe el uso que el poeta intérprete, el trovador, el juglar, hace de los recursos y repertorio tradicionales. A la inversa, tanto las creaciones como las personalidades

individuales son acogidas e integradas por la comunidad, por su repertorio lírico, por su anecdotario. El tiempo cierra el círculo y se encarga de volverlas materia de leyenda, como está pasando con Arcadio Hidalgo, trovador jarocho (Camastra, “También cultivo” 37-59).

La oralidad y la escritura, desde el nacimiento de la segunda, han constantemente cruzado y entretendido sus caminos y sus destinos, intercambiando recursos y creando una variedad de híbridos, con resultados a menudo provechosos desde el punto de vista estético. Además, la lectura a solas y en silencio, que tendemos a identificar con el modo de leer por excelencia, es, en realidad, una costumbre muy reciente. Dice Frenk: “Como hábito generalizado, la lectura silenciosa que hoy practicamos parece existir apenas desde fines del siglo XVIII o comienzos del XIX. Antes de imponerse, la lectura silenciosa convivió largo tiempo con la lectura en voz alta y otras modalidades, a veces colectivas, de ‘oralización’ de los textos” (5). La autora, dedicando especial atención al Siglo de Oro, da cuenta de la difusión oral de obras escritas, y del uso de la escritura como apoyo de la oralidad. El contexto de la recepción reúne a la gente en grupos y va desde la corte hasta la feria popular: las lecturas en voz alta, las exhibiciones de juglares y cuentacuentos, las representaciones teatrales, la recitación o el canto de poemas recopilados en cancioneros. En este último caso, Frenk subraya la naturaleza circular del proceso, la fluctuación del texto entre la oralidad y la escritura, que produce el fenómeno de las variantes: “No bien garabateado por su autor, el poema solía alzar el vuelo; no bien memorizado, repetido aquí y allá, podía anclarse nuevamente en un pliego de papel, ya con cambios de mayor o menor envergadura” (58). Hablando de la décima, Yvette Jiménez de Báez destaca: “Otro rasgo particular [...] –que emerge desde los comienzos– es la presencia de la oralidad y la escritura como componentes fundantes del género” (305). El poeta cubano Waldo Leyva sigue la misma línea cuando afirma:

Las fronteras entre la oralidad y la escritura resultan más convencionales que reales. [...] Esa décima espinela, de origen culto, pasó primero por el laboratorio de lo oral y fue fijando allí algunos elementos que después los poetas y dramaturgos de los siglos XVI y XVII, con su talento creador, sistematizaron. [...] Su nacimiento es el resultado de un proceso en que la oralidad y la escritura estuvieron indisolublemente vinculadas. (13)

Y remata con la mirada puesta en la situación actual: “Se necesita tanto la memoria de la abuela como las pistas del Internet” (14).

Otro género sujeto a una dinámica parecida es el cuento: “Los cuentos se publicaban para ser memorizados y luego repetidos en las conversaciones” (Frenk 29). Zumthor señala cómo, en la literatura oral, “las fronteras entre el cuento y la canción se difumin[a]n en ciertas zonas” (47).¹ También apunta que “en una época en que todos se interrogan sobre el alcance, incluso la legitimidad de los estudios literarios, el cuento presenta un aspecto reconfortante; en los confines de los campos de la escritura y de la voz parece atestiguar la continuidad y la homogeneidad de ambas”

(54). Es sabido que en muchos cuentos escritos existe una elección estilística intencional, que apunta a recrear un eco de oralidad, muchas veces a través de recursos poéticos, más que estrictamente narrativos como la repetición y la aliteración (Mariscal 85-98). La misma autora subraya la capacidad de traspasar contextos culturales, de transculturación, propia del cuento tradicional, y destaca otros dos procedimientos de recreación de oralidad en la escritura: la “representación ficcional de la mentalidad y prácticas orales” y las “referencias a ‘actos del habla’” (97). En la misma línea se coloca Beltrán cuando habla del uso del octosílabo en sus variantes polirrítmicas (recurso oral, de nuevo, entre poético y narrativo: es el metro favorito del romance y del corrido) en la prosa de Daniel Sada: se trata de un recurso para la construcción ficcional de “un narrador comunitario y cercano a la mentalidad oral” (130).

Si la oralidad llena de ecos la escritura, esta última también proyecta sus reflejos en la oralidad. El concepto de “oralidad secundaria”, propuesto por Ong, se refiere sobre todo a la oralidad “mediatizada”, es decir la oralidad que se expresa a través de los nuevos medios de comunicación de masas –la radio, la televisión, las grabaciones. Sin embargo, el concepto se puede extender a toda forma de oralidad que se realice en una cultura que conoce la escritura y ya no puede prescindir de dicho conocimiento. Este enfoque abandona las posiciones nostálgico-puristas que identifican la expresión oral exclusivamente con un perdido mundo rural idílico, y permite a autores como Finnegan sugerir la inclusión de la cultura popular urbana contemporánea en el estudio de la oralidad. Bruno Nettl destaca que “hay una línea histórica ininterrumpida entre la música folklórica rural y la música popular urbana [...] algo de música folklórica existe también en las ciudades, y cierta influencia de las ciudades ha siempre infiltrado, y en ocasiones inundado, los pueblos” (11-12). Américo Paredes también subraya que “los folkloristas, persiguiendo el folklore rural en las ciudades, han descubierto que no sólo sobrevive, sino que se adapta a los nuevos ambientes y asume nuevas formas” (29). Como advierte Alfonso Reyes, “basta que el fenómeno haya sobrevivido lo suficiente para revelar una inclinación profunda o para imprimir un carácter sociológico” (41).

De alguna manera sorprende que Ong suscriba la afirmación de Lord en el sentido de que “aprender a leer y escribir incapacita al poeta oral” (64), porque choca con su misma propuesta conceptual de la existencia de una nueva forma de oralidad. Aparte, es falso, simple y llanamente: basta con echar un vistazo, en un país como México, al mundo de las tradiciones populares vivas como el son jarocho, cuyos protagonistas ya no son, en su gran mayoría, analfabetas. La posición de Ong se deriva de la misma línea argumentativa que le hace rechazar las definiciones “literatura oral” y “texto oral”: “Lord descubrió que aprender a leer y a escribir incapacita al poeta oral: introduce en su mente el concepto de un texto que gobierna la narración y por lo tanto interfiere en los procesos orales de composición, los cuales no tienen ninguna relación con textos sino que consisten en ‘la remembranza de cantos escuchados’” (64). Tal como ha sido abundantemente demostrado y ejemplificado por Finnegan, Frenk y Zumthor, ya desde hace varios siglos no existen “procesos orales de composición” de inmaculada pureza; más bien, como lo resume Finnegan, estamos frente

a “un juego complejo entre medios escritos, impresos y orales. No hay indicio de que sean incompatibles o que se destruyan mutuamente” (163). Por ejemplo, en el caso del son jarocho actual, no siempre es válido decir que las recopilaciones impresas de versos son “obra de estudiosos y eruditos destinada a los entendidos e investigadores y no, desde luego, al iletrado *folk* del cual proceden” (Cortázar 44; cursivas del autor). No sólo porque, como ya dije, la categoría “iletrado” ha perdido mucha de su vigencia, sino también por la presencia de músicos-investigadores quienes son, al mismo tiempo, “estudiosos y eruditos” y miembros de ese *folk*. Las recopilaciones que hacen a menudo terminan enriqueciendo el repertorio de otros soneros.

Volviendo a la oralidad mediatizada, tanto Ong como Zumthor subrayan sus semejanzas y diferencias con la oralidad primaria. Ong identifica las similitudes en términos de “su mística de la participación, su insistencia en un sentido comunitario, su concentración en el momento presente, e incluso su empleo de fórmulas” (134); las diferencias, en la ampliación de la comunidad (hasta la aldea global), el uso de equipo que requiere competencias específicas, y una búsqueda consciente de aquella “espontaneidad” que en las culturas orales primarias sería natural. Zumthor señala una devolución de autoridad a la voz (28), y equipara la grabación al libro (29) por su capacidad de manipulación del tiempo y del espacio, su eliminación de la presencia física del emisor, la fijación que realiza del texto, y finalmente la imposibilidad de respuesta que Platón lamentaba de la escritura. Acerca de la cuestión de la comunidad, observa: “El instinto social que en lo cotidiano de la existencia nutre a la voz viva se convierte en un instinto hipersocial que circula por las redes de telecomunicación constitutivas de un nuevo lazo colectivo; instinto social de síntesis que actúa sobre los elementos desunidos y fragmentados de los grupos estructurados tradicionales” (29). Se podría añadir que, entre los medios de la oralidad secundaria, la grabación de manera especial (porque es susceptible de ser controlada por el receptor, a diferencia de una transmisión radiofónica o televisiva) introduce una dimensión íntima y personal en la recepción de una obra oral, comparable con la lectura a solas.

Todo parece indicar que la oralidad “pura”, así como la escritura “pura”, no existen. Una tal pureza es incluso indeseable: la creatividad humana se nutre de mestizajes, hibridaciones, experimentos. Lo oral y lo escrito no parecen dos polos dicotómicos incompatibles: más bien pertenecen a un mismo sistema, es decir, el lenguaje, del cual articulan un *continuum* de modalidades, todas susceptibles de tener (o no tener) valor estético. Asimismo, no creo que planteamientos como el siguiente sean acertados:

Entre el discurso del campesino y del poeta han ocurrido, entonces, las siguientes transformaciones: de la oralidad rústica a la escritura literaria, de lo concreto a lo abstracto, de lo maravilloso a lo fantástico, de la aproximación al hecho al distanciamiento contemplativo, de la ingenuidad a la ironía, de cierto ordenamiento de las representaciones del mundo y sus valores a otro que es inverso. (Dorra 39)

La separación no es tan fácil, ni las categorías tan tajantes y separadas. Campesino y poeta pueden coincidir, la cultura popular no sólo es rústica, y es falso decir que esté desprovista de ironía o distanciamiento contemplativo. Tampoco la relación de valores entre literatura “cultura” y “popular” es siempre y sencillamente una inversión.

Dijo el poeta José Gorostiza: “La diferencia entre prosa y poesía consiste en que, mientras una no pide al lector sino que le preste sus ojos, la otra necesita de toda necesidad que le entregue la voz” (148). En el siglo XVII el jesuita Francesco Sacchini afirmó: “Soy de la opinión de que hay que leer a los poetas en voz alta y como cantando’, mientras que los escritos científicos deben leerse en silencio” (en Frenk 32). Por su parte, Ong dice que la escritura propicia el desarrollo del pensamiento lineal, abstracto, analítico. Tal vez sea conveniente, entonces, adoptar la afirmación de Gorostiza con un pequeño ajuste: no se trata de la diferencia entre prosa y poesía, sino entre obras estéticas, arte verbal, y textos escritos con otra intencionalidad. La escritura con fines estéticos tiende a la recreación de un mundo sensorial completo, a despertar asociaciones y ecos que trascienden la letra en la página y el desarrollo del pensamiento en el cerebro. La intuición poética de Sor Juana Inés de la Cruz plasma el asunto en una estrofa magistral de su célebre poema *Sentimientos de ausente*:

Óyeme con los ojos
ya que están tan distantes los oídos
y de ausentes enojos
en eco de mi pluma mis gemidos;
y ya que a ti no llega mi voz ruda,
óyeme sordo, pues me quejo muda.
(167)

El eco de la voz es un sentimiento de nostalgia, y también un llamado a una presencia física, corporal, emotiva y compartida, que la escritura aísla y abstrae. Por otro lado, tal abstracción encierra un potencial comunicativo virtualmente universal, capaz de hacer que la transmisión de las palabras (y de todos los mundos que conllevan) trascienda las barreras del espacio y del tiempo, de la presencia inmediata a la presencia evocada.

Obras citadas

- Beltrán Félix, Geney. “El fabulador en octosílabos o el corridista culto. La prosa rítmica de Daniel Sada.” *Revista de Literaturas Populares* 3.1 (2003): 117-140.
- Camagra, Caterina. “También cultivo una flor. Arcadio Hidalgo: semblanza de un trovador jarocho”. *La palabra y el hombre* 133 (2005): 37-59.

- . "El Negrito Poeta mexicano: ecos y reencarnaciones." *Texto crítico* 21 (2007): 29-45.
- Cortázar, Augusto Raúl. *Folklore y literatura*. Buenos Aires: EUDEBA, 1964.
- Cruz, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*. 13ª edición. México: Porrúa, 2002.
- Dorra, Raúl. *Extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1981.
- Finnegan, Ruth. *Oral poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Bloomington: Indiana University Press, 1992.
- Gorostiza, José. *Poesía y poética*. Ed. Edelmira Ramírez. México: Allca XX, UNESCO, FCE, 1996.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de poética*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- . *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Jiménez de Báez, Yvette. "Tras las huellas del origen: las glosas en décimas y en controversia en México e Hispanoamérica." *Coloquio de las Literaturas Mexicanas. Memoria XVIII coloquio de las literaturas mexicanas*. Hermosillo: Universidad de Sonora, 2003. 291-316.
- Frenk, Margit. *Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- Leyva, Waldo. "La décima y el verso improvisado en Iberoamérica." *El canto de la memoria*. Comp. Patricio Hidalgo Belli . Xalapa: Universidad Veracruzana, 2004. 11-14.
- Masera, Mariana. "'Tírame una lima / tírame un limón': las raíces medievales de un motivo erótico en la lírica popular mexicana." *Jornadas Filológicas 1997 Memoria*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998. 369-380.
- Mariscal, Beatriz. "El cuento y la narrativa mexicana tradicional." *El cuento mexicano. Homenaje a Luis Leal*. Ed. Sara Poot Herrera. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996. 85-98.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Nettl, Bruno. *Folk and Traditional Music of the Western Continents*. 2ª ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1965.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Sherp. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Paredes, Américo. "Concepts about Folklore in Latin America and the United States." *Journal of the Folklore Institute* 6.1 (1969): 20-38.
- Prada Oropeza, Renato. *La autonomía literaria: función y sistema*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1989.

Reyes, Alfonso. "Marsyas o del tema popular." *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 40-69.

Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Trad. María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.

Notas

¹ Fenómeno especialmente claro en algunas formas de poesía narrativa, como el romance y el corrido.