

GUSTAVO ILLADES (2022), *LA “ECUACIÓN VOZ-ESCRITURA” EN LAS LETRAS HISPÁNICAS (DEL CANTAR DE MIO CID AL QUIJOTE Y EL PERSILES)*, ZARAGOZA, LIBROS PÓRTICO, 326 P.

En Zaragoza, en 2022, apareció el libro de Gustavo Illades Aguiar que aquí se reseña, así para el especialista en el tema —para quien Illades es siempre lectura obligada—, como para el estudiante y el investigador de las ciencias del lenguaje interesados en la literatura. Partiendo del problema de la ambigüedad de los términos que expresa la oralidad —para referirse a fenómenos bastante complejos relacionados con la difusión y recepción de textos literarios, lo cual dificulta la percepción de la adecuada resemantización de las marcas performativas que remiten a la creación verbal—, Illades elabora una propuesta teórico-metodológica que denomina “ecuación voz-escritura”, orientada a la “decodificación del discurso performativo” (p. 302), pues —según afirma— desde el *Cantar de Mio Cid* hasta el teatro calderoniano, la producción literaria se enmarca en la “ecuación voz-escritura”.

El libro está organizado en ocho capítulos. En los tres primeros se analiza el marco —la antropología cultural—; las propuestas de los estudiosos de “lo oral”, como los de Margit Frenk y los del volumen VII de *Edad de Oro*, y el género diálogo. Los dos siguientes se ocupan de los estudios desde la lingüística, la pragmática y el análisis del discurso (v), y desde la crítica filológica (vi), a la performatividad de la escritura literaria, y a la performatividad de las letras hispánicas, respectivamente. El capítulo VII describe la propuesta teórico-metodológica “ecuación voz-escritura”, y el VIII, la aplicación de dicha propuesta en el *Quijote* y el *Persiles*.

El capítulo I, “El marco: la antropología cultural”, es una revisión siempre incisiva de los estudios de Havelock, Ong y Zumthor, cuyo común punto de partida es el descubrimiento de la oralidad en la *Iliada* y la *Odisea*, iniciado por Milman Parry y continuado por Albert B. Lord, el cual da cuenta de un conjunto de técnicas de composición verbal sin escritura. Tal descubrimiento se enfrentó a la ambigüedad del término *oralidad*, hoy todavía usado para referirse a la “mímesis literaria de la oralidad cotidiana”, en lugar del “arte verbal sin escritura”, que Illades prefiere llamar “creación vocal” (p. 5).

Es Havelock quien, al observar una laguna en las características que Lord y Parry atribuyen a los cantos homéricos —en el sentido de que los secretos de la oralidad

se encuentran “en el lenguaje utilizado para almacenar información en la memoria [...] lenguaje que tiene que ser rítmico y narrativizado” (Havelock, 1998: 42 *apud* Illades, p. 6)—, propone la “ecuación oralidad-escritura”. Por su parte, Walter Ong plantea un conjunto de psicodinámicas de la cultura oral, y otro, de la escritura. En cuanto a Paul Zumthor, quien ha estudiado el “texto medieval” en cuanto “poética de trasvase de la *creación vocal* a la escritura” (p. 11), Illades ofrece un resumen analítico de *La letra y la voz. De ‘literatura’ medieval*.

El capítulo II, “Difusión vocalizada de las letras hispánicas del Siglo de Oro: los hallazgos de Margit Frenk”, se centra precisamente en los estudios de la filóloga: el descubrimiento de “un sistema de indicios textuales que revelan la ‘difusión oral’” (p. 28) desde la segunda mitad del siglo xv hasta mediados del xviii; la diseminación de *verba dicendi et audiendi*, que alude a la lectura vocalizada; los usos polisémicos de *oír*, *leer* y *hablar*, que se suman a *ver* o *mirar*, donde decir, hablar y recitar se emplean para “leer en voz alta”, “recitar de memoria” e incluso “escribir” (p. 28).

En un subapartado que el autor titula “Apostillas” —que agrega al final de los capítulos II y III, y en cada apartado de los capítulos IV y V—, Illades hace cinco “observaciones”: 1) en *El Quijote*, *leer*, cuando aparece sin especificaciones, significa *leer en silencio*; 2) una es la cultura oral de los siglos XVI y XVII, y otra la oralidad intratextual, presente en los procesos de creación; 3) no se debe equiparar la vocalización con la performance colectiva, ni la lectura privada con la silenciosa; 4) “[n]o hay oposición entre oralidad y escritura” (33), y 5) la escritura no es la misma cuando se prevé para una lectura ocular que para ser escuchada.

Illades advierte, al final, que la literatura se difunde a través de la voz, sea canto, recitación o lectura vocalizada incluso para sí mismo, de manera que la escritura es indisociable de la voz (p. 34).

En el capítulo III, “‘Literatura oral’ y ‘lo oral en la literatura’: el volumen VII de *Edad de Oro* y otros estudios”, Illades establece un diálogo evaluativo y crítico con los respectivos estudiosos de dicho volumen, publicado en 1988, que analizan poesía, novela, teatro, diálogo, sermón y literatura efímera de justas y academias. Sobre el tema en general hablan José Domínguez Caparrós y Alan Deyermond.

Caparrós propone “localizar indicios orales en los textos literarios”, tales como “intervenciones de autor y oyente, elementos rítmicos, declaración musical y comentarios gestuales” (p. 39). Alan Deyermond aplica la noción de *texto transicional*

—propuesta por Albert B. Lord—, al periodo entre la composición de *Laberinto de fortuna* y la publicación del *Lazarillo de Tormes*, incluyendo *La Celestina*, aunque —observa Illades— no se hace explícito el ámbito asignado a *oralidad* —en él caben géneros de *creación vocal*, elementos orales en la escritura, difusión oral-memorial, lectura pública y relación dinámica entre oralidad y escritura (p. 41).

Tres estudios están dedicados a la poesía. Elías Rivers afirma que la versificación es la “base mnemónica de la cultura y el arte verbal griego anterior a la escritura” y considera el Renacimiento el periodo del contacto entre lenguajes vernáculos y literatura clásica (pp. 41-42). Carmen Valcárcel ve en el paso del texto a su forma musical una doble dimensión en la literatura oral del siglo xvi (p. 42). Por su parte, María Cruz García de Enterría sostiene que el registro tipográfico a través de pliegos sueltos no le pone fin a la oralidad del Romancero viejo medieval, sólo que García de Enterría —observa Illades— ubica dicha oralidad en su vocalización, y no en su composición vocal (p. 43).

Tres estudios más están dedicados al teatro. Alan Paterson opone la oralidad al teatro, en tanto éste ni depende exclusivamente de la palabra hablada ni su composición corresponde a las “exigencias del alfabetismo” (p. 43). Aunque Javier Calvo Huerta propone tres oralidades: mimesis del lenguaje popular; lírica tradicional, personajes de la cultura popular y refranes, y mimesis de la cultura popular carnavalesca, para Illades se trata sólo de dos elementos: “mimesis conversacional e inserción de géneros de *creación vocal*” (p. 44). Por su parte, Luis Vázquez considera que la aportación más visible de la oralidad al teatro es “la introducción de refranes, cuentecillos, romances, canciones populares, apotegmas y diálogos en sayagués” (p. 44); otro aspecto de oralidad es la inflexión que exige un texto y que condiciona su perfecta comprensión. Es decir, esclarece Illades, “lo oral en la escritura dramática estribaría en la incorporación de géneros de *creación vocal* y en la vocalización pertinente de elementos textuales polisémicos” (p. 44). Finalmente, Francis Cerdan, a propósito del sermón, afirma que toda predicación presupone una forma escrita, y todo sermón impreso, la “fuerza viva del verbo” (p. 45), con lo que su concepción de *literatura oral* supone relaciones entre escritura y performance, advierte Illades (p. 45).

En los estudios sobre literatura efímera, Mercedes Blanco considera que los poemas presentados en los certámenes pertenecen a la literatura oral en cuanto nacían destinados a una exhibición pública, con lo que se entiende que las condiciones de producción pasan a un segundo plano. Para María Soledad Carrasco, la oralidad del vejamen se entiende “en relación con la comunicación verbal prototípica” (p. 47).

Aurora Egido, finalmente, asimila a la oralidad géneros y subgéneros de la literatura efímera vocalizada antes que escrita, en oposición a textos manuscritos e impresos, que llama “cerrados y acabados”.

Por otro lado, Michel Moner, respecto de los textos cervantinos, considera que hay indicios de interferencia de tipo auditivo, visual y estructural entre la palabra y la escritura. De tal suerte —esclarece Illades—, es el único estudio que asimila la *oralidad* al *arte vocal* (p. 50).

En las “Apostillas”, Illades observa que en los estudios de dicho volumen debe advertirse que, entre los extremos “oralidad pura” del romance y naturaleza cerrada del poema manuscrito o impreso, se ofrecen diversas perspectivas y balances de “lo oral”. Los tres aspectos dominantes de lo oral en la escritura son la mimesis del habla popular (que Ana Vian Herrero llama *ficción conversacional*), el canto, recitación o lectura en voz alta, y la inserción de géneros de *creación vocal* (p. 54). Illades precisa las “etiquetas invocadas”: “oralidad implícita” remite a mimesis conversacional; “literatura oral”, a interpenetraciones de voz y escritura; “oralidad pública” a teatralización, y “texto transicional” o mixto a literatura de creación vocal fijada por la escritura. Sobre este último punto, insiste en la improcedencia de llamar “transicional” a ese corpus: es, más bien, la última etapa de la ecuación, en cuanto resuena en ella “una voz *residual* dentro de una escritura ya autosuficiente”, pero difundida a través de la vocalización; por lo cual, “la pregunta por la voz ha de responderse en cada obra mediante el análisis del modo y el grado en que su ejecución resemantiza la escritura” (p. 56).

El capítulo iv, “Voz y escritura en el género diálogo”, dividido en seis apartados, abre con el estudio de Ana Vian Herrero —incluido en el ya comentado volumen vii de *Edad de Oro*—, cuya trascendencia estriba en que “propicia la concurrencia de las investigaciones de ‘lo oral’ en las letras áureas con las del elusivo género del diálogo en el periodo humanístico” (p. 59). El corpus crítico sobre el diálogo humanístico —anuncia Illades— presenta dos perspectivas: la diacrónica, propuesta por Jesús Gómez (1988), y la del carácter mimético de los diálogos humanísticos, de Vian, que los convierte en *ficción conversacional*.

El primer apartado, “Definiciones del diálogo”, sustentado en una treintena de estudios, inicia con la identificación, por parte de Wiss, de dos elementos del diálogo: el objetivo o contenido, que lo aproxima al tratado, y el formal —“intervención de al menos dos personajes”—, que lo acerca al drama (p. 60). De los estudios de Jesús Gómez, se destaca la vinculación que establece entre el diálogo y lo oral, retomando

las tesis de Vian. Afirma Gómez que la naturaleza interdisciplinar del género obedece a la coexistencia del proceso lógico y la *ficción conversacional* por la cual “recrea el efecto de oralidad por escrito” (Gómez, 2006: 241). En las “Apostillas”, Illades esclarece que “lo conversacional apunta hacia la oralidad prototípica y su mimesis remite tanto a la ficcionalización cuanto a la ‘ecuación voz-escritura’” (p. 65).

El segundo subapartado, “Fuentes clásicas”, inicia con los cuatro modelos clásicos de diálogo propuestos por Wyss: el “dialéctico”, de Platón; el de Aristóteles; el de Luciano de Samosata, y el de Cicerón (p. 66). Apostilla luego Illades que, aun cuando no es posible discernir la relación entre la conversación viva y su versión escrita en los diálogos de Platón, la naturaleza de éstos “es indisociable de la relación originaria entre voz y escritura”, y esta “marca de identidad” llega al Renacimiento, si bien en los diálogos humanísticos la mimesis conversacional es una *simulation einer simulation* (p. 77).

En el subapartado 3, “Preceptistas españoles e italianos del género diálogo”, se muestra que las opiniones de los dialoguistas españoles oscilan entre la transcripción y el uso de la retórica. Respecto de los preceptistas italianos, sus tratados datan de la época postridentina, en plena Contrarreforma, pero son escasos, lo cual contrasta con la abundancia de su producción en el siglo xvi. Se apostilla luego sobre los tres aspectos comunes de las preceptivas revisadas: el contexto contrarreformista, la ausencia de una teoría y la vocación normativa (p. 87). Así, los tratadistas proponen una lengua codificada en la literariedad que mimetiza la oralidad viva, y así, reducen las funciones de la voz en la escritura, con lo cual es claro que tienen en mente al lector y al oyente (p. 89).

En el subapartado 4, “Performatividad y ‘ficción conversacional’: la *Comedia/ Tragedia de Calisto y Melibea* frente al diálogo humanístico”, Illades resume las propuestas de Ana Vian (1988), Jesús Gómez (2006) y algunos análisis de diálogos humanísticos. De Ana Vian se refiere su propuesta teórico-metodológica según la cual el diálogo renacentista difiere del “texto *producido y transmitido* oralmente” porque, si bien imita una conversación, lo hace “con la estabilidad propia del texto impreso, repetido y cerrado” (p. 90); así, para ella, el diálogo es “literatura, ficción arte”.

Illades desglosa la propuesta metodológica de Vian en: técnicas y procedimientos de mimesis conversacional; dramatismo e inmediatez escénica; ilusión e intimidad; familiaridad y distensión; circunstancias y emotividad (pp. 91-92). Influido por la propuesta de mimesis conversacional de Vian, Jesús Gómez afirma que la ficción de una conversación se crea por recursos como la deixis y la elipsis (p. 93).

Entre los análisis de diálogos humanísticos a partir de la noción de *ficción conversacional*, menciona los de Cristóbal Cuevas (1982), Isaías Lerner (2006), Ana Vian sobre el *Diálogo de la lengua* (1987) y *Coloquios de verdad* (2006), Jaqueline Ferreras (2001), Javier Gómez-Montero (2006) y Alejandro Cantarero de Salazar (2015).

En las “Apostillas”, Illades puntualiza que Vian relaciona la ficción conversacional con la oralidad prototípica y no con la *creación vocal*, y que las técnicas que adjudica a la ficción conversacional son, en realidad, resonancia de la *creación vocal*: “Mientras que las psicodinámicas de la escritura coadyuvan a cerrar los textos dialógicos sobre sí mismos, la vocalidad remanente les infunde un cierto grado de teatralidad” (p. 101). Destaca que los recursos de la ficción conversacional aparecen ya en la *Comedial Tragicomedia de Calisto y Melibea*.

Para ilustrar cómo y en qué medida el arte celestinesco se relaciona con la ficción conversacional, Illades elige fragmentos en los que la “dimensión performativa” “acota usos de la voz que se diferencian de la mimesis del habla o coexisten con ella o incluso la promueven” (p. 102). Puntualiza: “El deslinde entre voz y escritura muestra que esta última, cuando se basta a sí misma, imita la voz, la suplanta por medios retóricos y, consecuentemente, abre camino a la lectura silenciosa” (p. 102).

Sobre el estudio de Gómez-Montero, en el que analiza *La Celestina*, el *Retrato de la Lozana andaluza*, el *Lazarillo de Tormes* y el *Viaje de Turquía*, y concluye que las claves retórica y lingüísticas de dichas obras se hallan en las “modalidades performativas” o “estrategias de escenificación”, Illades observa que Gómez Montero concibe performatividad como mimesis (p. 119). Y puntualiza, sobre el ejemplo que Gómez Montero toma de la *Tragicomedia* para ilustrar lo que él llama *litigio de estilos*, en el que Calisto se dirige a la alcahueta con un lenguaje elevado y ésta, en un aparte, le exige a Sempronio: “dile que cierre la boca y comience a abrir la bolsa” (p. 119), que, más que un “litigio de voces”, es una marca para que el lector lea las palabras de Calisto de manera que muestre su enajenación mental, mientras que “la vocalización del aparte de la alcahueta demanda una voz murmurante” (p. 120).

Vian, Gómez-Montero, y también Cantarero —continúa Illades—, sólo identifican la performatividad en el plano textual, pero “desde la perspectiva de la *creación vocal* y de su resonancia en la escritura, la performatividad de un texto no es otra cosa que su apertura a la ejecución vocal y corporal” (p. 120).

El apartado 5, “Intergéneros”, inicia con dos observaciones de Asunción Rallo Grus: la primera, sobre la “fluctuabilidad intergenérica” entre el diálogo, la epístola y la miscelánea, y la segunda, sobre las paradojas que engendra la comparación de

las obras concretas en cuanto a su indefinición genérica. Sevilla Arroyo, por su parte, identifica los géneros diálogo y autobiografía en *Diálogo de Turquía, Coloquio de los perros* y *Alonso, mozo de muchos amos*, entre otras. Mientras tanto, Jesús Gómez estudia la incardinación en el diálogo de narrativas provenientes de la égloga y la novela sentimental, como en el *Colloquio pastoril*, último diálogo de los *Colloquios satíricos* de Torquemada, remontándose a *El Conde de Lucanor* que compara con *El Decamerón* en cuanto al marco interlocutivo. De aquí proviene —observa Illades— la “independencia progresiva entre marco dialógico y relatos” (p. 122), que culmina con las *Novelas ejemplares*, donde Cervantes prescinde de dicho marco (p. 123).

En las “Apostillas”, Illades afirma que el marco dialógico medieval posibilita la yuxtaposición de diversos géneros literarios sin que se fusionen, mientras que la fusión composicional o fluctuabilidad intergenérica “impide desagregar elementos genéricos porque estos no se hallan yuxtapuestos” (p. 123). Dicha fusión composicional tiene su punto de partida en la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, cuya originalidad Illades resume: “hunde sus raíces en la dramaturgia latina y la *disputatio* medieval, atrae hacia sí los géneros de su época [...] y se proyecta hacia el devenir literario en tres vertientes, el ciclo celestinesco, el teatro de corral y la novela picaresca” (p. 124). Asimismo, su condición textual enfrenta y soluciona problemas composicionales, como dar forma a un *continuum* dialógico sin instancia diegética insertando marcas performativas, todo, destinado no a un público teatral, sino “a los oyentes de sucesivas lecturas vocalizadas” (p. 124).

En el subapartado 6, “Técnicas de difusión”, se refieren las opiniones de Luisa Mulas, Isaías Lerner a propósito del *Diálogo de la lengua*, Ana Vian sobre los tratadistas italianos, Asunción Rallo Gruss y Jesús Gómez para mostrar la aceptación de la lectura silenciosa. A partir del prólogo de *El Crotalón*, en el que se da por sentada la escucha del lector, Illades se pregunta si será el caso de otros diálogos en los que el término *lector* aparece sin calificativos. Así, López Pinciano, en su *Philosophia*, parece separar “a los lectores, por cultos, de los oyentes, por vulgares” (p. 126), y, en el paratexto dirigido al conde Ihoanes Kevenhiler de Aichelberg, se refiere claramente a la recepción auditiva: “si algun día hiziere a esta obra digna de sus oydos” (p. 126). A diferencia de los críticos citados, Jacqueline Ferreras explicita la recepción oral en los diálogos, sobre todo en el *Diálogo de la lengua*, mientras Gómez Montero “cala más hondo” al observar que las octavas epilogales de Proaza de la *Comedia de Calisto y Melibea* insisten en el papel activo del lector. A partir de un fragmento del *Diálogo de la doctrina cristiana* (1529) (“el que lo leyere, cuando oiga que habla el arzobispo”),

Malpartida Tirado considera no operante la tensión entre oralidad y escritura en los diálogos renacentistas; no obstante, Illades observa aquí la implicación de una lectura vocalizada (p. 127). Asimismo, Cantarero de Salazar pasa por alto dos indicios de vocalización en los diálogos latinos de Sebastián Foz Morcillo.

Al final del capítulo, Illades propone una revaloración de la *Comedia/Tragedia* en tanto diálogo y en tanto influencia para los humanistas españoles. En el primer caso, ofrece toda una poética de la voz, que se presenta como discurso performativo a través de “marcas verbales y paralingüísticas que guían las relaciones dinámicas entre la voz y el gesto de los virtuales lectores”; entre estas marcas se halla el hablar “entre dientes” (p. 131). En el segundo —como influencia—, provee a los dialoguistas de un repertorio de recursos vocales y gestuales orientados a la lectura pública, pero también de “estrategias de actualización del espacio y el tiempo”, y de “un modelo magistral para caracterizar a los personajes”; aun más, de “un modelo de mimesis conversacional o de textualización del habla” (p. 132).

El capítulo v, “Aproximaciones de la lingüística, la pragmática y el análisis del discurso a la performatividad de la escritura literaria”, dividido en dos subapartados, plantea estudios del binomio oralidad/escritura desde distintas disciplinas de la filología: lingüística histórica, pragmática histórica y análisis del discurso.

El subapartado 1 analiza el modelo teórico-metodológico de “lo hablado-escrito”, de Wul Oesterriecher, basado en las variedades de la inmediatez comunicativa y las oposiciones cultura oral/escrita, medio fónico/gráfico, inmediatez/distancia, y que contribuye —advierte Illades— a delimitar el tema, antes que explicar las “interferencias entre el texto de *creación vocal* y el de creación escrita” o la voz y sus funciones en la escritura” (p. 139).

El subapartado 2, dedicado a José de Jesús Bustos Tovar, retoma los artículos del especialista publicados entre 1992 y 2017, para explicitar su postura acerca de los paradigmas oralidad, literatura de transmisión oral, escrituralidad, análisis del discurso, pragmática, deixis, textualización de la oralidad, ficción conversacional y diálogo teatral (pp. 142-155). En las “Apostillas”, se advierte que tanto Oesterriecher y Bustos Tovar, como Vian Herrero establecen como objeto de mimesis la oralidad prototípica, pero no las técnicas de la *creación vocal*. Esclareciendo siempre su objeto de estudio, Illades precisa: “la textualización literaria de lo oral prototípico debilita las funciones de la voz en la medida en que incrementa la autosuficiencia de la escritura” (p. 159), de manera tal que “la escritura expulsa la voz [...] y tiende a autonomizar internamente su sentido, el cual se abre a la hermenéutica personal del lector ocular

o silencioso” (p. 160). En contraste, agrega, “cuando los procedimientos, mecanismos, estrategias e indicadores pragmáticos codifican en la escritura la dimensión performativa, esta guía la voz del lector público, que necesariamente resemantiza al texto escrito” (p. 160).

En el capítulo vi, “Aproximaciones de la crítica filológica a la performatividad de las letras hispánicas: de los siglos medievales al Siglo de Oro”, se ofrece una revisión diacrónica del corpus literario a partir de los estudios sobre la voz. Se comienza con el *Cantar de Mio Cid*. Dámaso Alonso ha advertido el “paso al ‘lenguaje directo’ sin verbo introductor”, el cual, en la novena tirada, ocurre justo “antes de que los judíos inici[e]n su aparte”, a lo que Illades comenta: “¡He aquí el descubrimiento del primer aparte en las letras hispánicas!” (p. 164). Asimismo, Alonso ha reparado en la escasez de oraciones subordinadas en la tirada séptima.

Por su parte, Colin Smith analiza el *tone of voice*, dando por hecho que las líneas principales de la trama y la naturaleza de los personajes evidencian el tono vocal, que puede ser patético, triunfal, o bien, de fuerza, dignidad y humildad, aunque en algunos casos —como en el de los prestamistas— la entonación no es clara. Illades observa, además, que la fórmula “míos amigos caros” dirigida a los judíos es anfibia, pues *caros* puede significar lo mismo *queridos* que *costosos*.

John K. Walsh (1990) estudia el *Cantar* como *performance-text* en tanto sería incompleto para el autor y para el lector, y, así, llama *poet-performer* al autor, y *performing minstrel* al narrador. Por otra parte, Fernando Gómez Redondo (2002) estudia las fórmulas de recitación, que divide en los subtipos: comunicación narrativa, conocimiento y fórmulas del narrador (p. 169). José de Jesús Bustos Tovar estudia un recurso que genera un cambio del discurso indirecto al directo, que “integra en el texto a los agentes extradiscursivos”, y que ejemplifica con estos versos: “con sus mugieres en braços demuestranles amor; / ¡mal ge lo cumplieron quando salie el sol!” (vv. 2703-2704, p. 170). Guillermo Fernández y Clara del Brío analizan la difusión cantilada y la métrica del *Cantar* (172); no deja Illades de advertir los límites de la cantilación, pues “el discurso narrativo se vuelve performativo cuando anuncia el aparte” (p. 175). Es posible —apunta— “que se cantilara el discurso narrativo [...] y se recitara el performativo” (p. 176).

Illades considera que la manera de incorporar a la ecuación “voz-escritura” el panorama crítico es clasificando los indicios textuales identificados con miras a su performance (p. 177), pues éstos son “recursos de un *arte vocal* cuyo medio y fin no es la escritura, sino la voz y el cuerpo de sus intérpretes” (p. 181). En este sentido,

propone “discernir en la escritura de las obras compuestas para ser vocalizadas dos discursos imbricados [...]. Uno de ellos es diegético/dialógico. El otro es performativo [...], y se dirige, ya a los cantores y recitadores, ya a los lectores públicos” (p. 181), ambos discursos sometidos a los mismos patrones.

El siguiente caso que trata Illades, en el subapartado 2, es el mester de clerecía. En el 3, la prosa medieval, donde analiza el *Libro del cavallero Zifar*, el *Libro del conde Lucanor*, el *Corbacho*, y la novela sentimental, respecto de la cual, Diane M. Wright (2003) organiza su análisis en los rubros “expresión oral-retórica” y modelos oral-retóricos.

En el subapartado 4 refiere los estudios sobre los cancioneros y coplas del siglo xv. En el 5, “Arte de la voz en la *Comedia/Tragicomedia de Calisto y Melibea*”, el más extenso del capítulo, se plantea en primer término la originalidad de dicha obra, porque da voz por primera vez a criados, prostitutas y a una alcahueta “experta como nadie en el arte de hablar” (p. 200); elige el género dialógico; muestra una “abrumadora presencia de *verba dicendi et audiendi*”, con todo lo cual, resulta “una inusitada partitura que el lector debe hacer sonar” (p. 200). La mayoría de los críticos insiste en su vocación teatral: Alfredo Hermenegildo analiza las didascalias (p. 202); José Luis Canet Vallés (2008) la compara con la comedia humanística, pero concluye que no está escrita para su representación (p. 202), y Manuel Sito Alba (1983) propone una doble difusión: la medieval, a través de un lector-recitador, y la renacentista, mediante ejemplares impresos, con lo cual disiente Illades, pues la recepción renacentista fue predominantemente auditiva (p. 204). Otros estudios alusivos a la dimensión performativa de la obra tratan su hechura retórica, como los de Evangelina Rodríguez Cuadros, Juan Timoneda y Roger Chartier, o la difusión de la obra, como el de Enrique Fernández Rivera.

El capítulo vii, “La ‘ecuación voz-escritura’: propuesta teórico-metodológica”, es, por supuesto, el eje de todo el libro, pues presenta la propuesta de Illades “para analizar la dimensión performativa de los textos literarios implicados en la ‘ecuación voz-escritura” (p. 251). Dicha propuesta se fundamenta en seis reflexiones: 1) del siglo xii a la primera mitad del xviii, casi todos los textos, vocales o escritos, se transmitieron de viva voz vía el canto, la recitación o la lectura vocalizada; 2) estas técnicas de difusión son indisolubles de las técnicas de producción; de gran importancia resulta ponderar el grado y el modo en que se condicionan mutuamente; 3) la escritura, tanto la que fijó textos de creación vocal, como la compuesta escriturariamente, cobra forma de partitura destinada a la vocalización, de ahí lo indispensable de identificar

las marcas performativas dirigidas al intérprete, que “prescriben los usos de la voz y el cuerpo” (p. 252); posibilitan, además, “aproximarnos al sentido textual derivado de los dos procesos de resemantización contenidos en nuestra ecuación: el trasvase parcial y tardío de las *creaciones vocales* a la escritura y, en un periodo posterior, el trasvase de la escritura a la *performance*” (2523); 4) con el tiempo, la ecuación tiende a desaparecer: la escritura comienza a mimetizar la voz y la lectura pública se desplaza hacia la privada, para llegar después a la silenciosa (252); 5) el *performance* de *Mistero Buffo*, de Dario Fo, ilustra las singularidades de la teatralidad al basarse en un código bien acotado de inflexiones de voz, gestos y movimientos corporales (p. 253), que, al interpelar incesantemente al público, termina por incluirlo en la acción escénica, sin edificar nunca la cuarta pared, y 6) el teatro renacentista y barroco se describe desde la semiótica teatral a partir del concepto de *didascalía*, entendida ésta como “orden, marca o signo incorporado al texto dramático y dirigido, no al público o al lector, sino ‘al director o al representante que asume el personaje portavoz del correspondiente segmento del diálogo’” (Hermenegildo, 1991: 132 y 137 *apud* Illades, 2022: 255-256). De estas didascalías, son las implícitas las que se corresponden con los indicios performativos identificados por Illades en su estudio (p. 256).

A continuación, Illades presenta un recuadro en el que desglosa los seis elementos de la ecuación “voz-escritura”: tipo de oralidad, tipología de textos, técnica de producción, técnica de difusión, técnica de recepción y psicodinámicas utilizadas. La oralidad puede ser primera, mixta, segunda o escritocéntrica. Los tipos de texto: vocal-vocalizado, vocal-manuscrito-vocalizado, manuscrito (o impreso)-vocalizado o impreso no vocalizado. Los tipos de producción: memoria o escritura. Los tipos de difusión: vocal corporal, vocal corporal y lectura vocalizada pública, o pública y privada, o lectura silenciosa. Los tipos de recepción: auditiva u ocular, y las psicodinámicas: mnemónicas, vocales y corporales, o vocales, corporales y visuales, o visuales, vocales y corporales, o visuales (p. 258).

Posteriormente, se propone el conjunto de “marcas performativas verbales y paraverbales de la difusión vocal-gestual” (p. 259), las cuales “subsumen la *actio* retórica, los signos complejos de la pragmática y no pocas de las didascalías codificadas en el metalenguaje teatral” (p. 259). Las marcas están clasificadas así: vocales y aurales, visuales, estructurales, genéricas de la creación vocal, dialógicas, vacíos de la escritura (p. 259-262).

Finalmente, el capítulo VIII, “Escritura performativa en el *Quijote* y el *Persiles*”, se aplica la propuesta teórico-metodológica a las dos novelas cervantinas.

Con este libro, Gustavo Illades corona una larga serie de investigaciones sobre la performatividad de la literatura, cuya incursión se remonta a 1999, año en el que aparece *“La Celestina” en el taller salmantino*. Entre sus estudios, que muy bien se consignan en la bibliografía final, se extrañaba, es verdad, por un lado, uno que delimitara y configurara un sólido marco teórico, así como su objeto de estudio, si bien, explícito en su investigación anterior, aún no reunido de manera exhaustiva y organizada. Y, por el otro, una metodología, como lo es la “ecuación voz-escritura”, con miras a la continuidad de estudios delimitados y específicos, y también, quizás, aquellas ediciones paleográficas que el mismo Illades extraña. Es creíble que esta propuesta dé nueva luz, ya no sólo a la literatura producida en la época delimitada por el *Cantar de Mio Cid* y el teatro calderoniano, sino también a la más reciente, como la escrita por Rulfo, Revueltas y Yáñez —por circunscribirnos a la mexicana—, en la que aún es posible identificar las psicodinámicas de la oralidad.

NOÉ BLANCAS BLANCAS

ORCID.ORG/0000-0003-3191-8108

Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla

noe.blancas@upaep.mx