

MEDITACIÓN, MEMORIA Y ARTE DE *TROBAR*, EN LA *CANSÓ* TROVADORESCA OCCITANA: LA REPETICIÓN SINONÍMICA

Rosa María Medina Granda

(Universidad de Oviedo)

rmedina@uniovi.es

RESUMEN: La recontextualización de la *Cansó* como un evento discursivo-comunicativo, en su origen, nos permitiría revisitarla desde la oralidad, la memoria y la meditación, motores de la creatividad medieval. Las repeticiones sinonímicas no habrían sido meros ornamentos, sino dispositivos mnemónicos y creativos, que guiarían al oyente hacia un recorrido reminiscente, y ayudarían al poeta a la hora de trazar el esbozo/el mapa mental de su composición. Al instaurar un tiempo de meditación, estas repeticiones habrían contribuido asimismo a la cohesión textual así como a fijar el texto en la mente del oyente, especialmente sensible en el mundo medieval a las variaciones fónicas. Las repeticiones sinonímicas habrían sido, pues, un exponente, desde el punto de vista cognitivo, de la función de la memoria medieval producida por el lenguaje y los sentidos.

Palabras clave: Filología de la *performance* oral; Cognición; Memoria medieval; Meditación; Arte de *trobar*; Esquemas retóricos y cognitivos (procedimentales); Imágenes y mapas mentales; Cohesión textual.

ABSTRACT: The aim of this article is revisiting the *Cansó*, as a *performance* at the very beginning. Such analysis permits us to re-think the *Cansó* from the world of Orality, Medieval memory

and Meditation. The synonymic repetition might have been used as a mnemonic and creative device. This repetition might have also contributed to the textual cohesion, and it might have been a powerful skill to fix the poem in the listener's mind. Finally, the synonymic repetition, together with other devices, might prove the creative power of Memory in Medieval Culture.

Keywords: Philology of the Oral performance; Cognition, Medieval Memory; Meditation; Art of *trobar*; Rhetorical and Cognitive schemes; Mental Images and Maps; Textual cohesion.

En el detallado estudio de M. Carruthers (2008: 8) sobre los usos de la memoria y su concepción en la Edad Media, esta autora muestra de manera convincente: 1) que, contrariamente a lo que entendemos por este concepto en el mundo moderno, *Memoria* significaba una "memoria entrenada", educada y disciplinada de acuerdo con una buena pedagogía que formaba parte de las artes elementales del lenguaje –gramática, lógica y retórica. Esto proveía a los creadores de una especie de memoria RAM ("*random-access*" *memory system*), mediante la cual se podía recuperar rápidamente y con seguridad cualquier fragmento de información. Y 2) que los autores medievales no pensaban en la escritura como un sustituto, sino más bien como una ayuda a la memoria. Esta era considerada como una "escritura" en la mente, y como tal era el instrumento principal del pensamiento. Ningún texto medieval establece distinciones entre el acto de escribir en la memoria y escribir en distintas superficies; ambas implicaban el uso de dispositivos, el método de "loci" -insertar *items* de interés en ubicaciones conocidas- o hacer marcas sobre

papel. La escritura en sí misma carecía de una significación especial; la significación se vinculaba con importantes enseñanzas o "textos" que habían sido preservados en la memoria, sobre los que se había reflexionado, que habían sido objeto de comentarios, y que, por consiguiente, se habían transformado en un recurso cultural importante. El modo de usar un texto consistiría en "ingerirlo" y "digerirlo" completamente, extraer sus jugos e internalizar su significado, su *res*. Y componer un texto no era escribir, sino componer mentalmente y realizar oralmente y, a veces, dictarlo a partir de la memoria. (Olson, 1998: 84).

Por su parte, la musicóloga Christelle Chaillou (2009) insiste asimismo en la importancia de la memoria y de la oralidad, y al referirse al Arte de *trobar*, como Arte de la memoria, dice lo siguiente:

Musique et poésie sont pensées ensemble en mémoire, données de mémoire en performance et transmises en partie oralement. Les principes de compositions sont subordonnés à ces pratiques orales. L'écrit renferme ces traces [...]. Penser ensemble les formes poétiques et musicales permet de mémoriser plus facilement la chanson et assure au troubadour la possibilité que l'on mémorise la chanson, celle-ci devenant plus facilement diffusable.

En las conclusiones de otro trabajo posterior, Chaillou (2010) insiste en el vínculo entre oralidad, memoria y *Cansó*:

Les modes de composition correspondent donc à l'oralité de cette civilisation, au fait que l'écriture n'était pas le moteur de la création poétique car le troubadour emploie des techniques lui permettant de composer sans écrire. De fait, ces techniques satisfont à un besoin de la mémoire et

le travail subtil de l'architecture de la chanson est certainement un vecteur de sa perception, puis de sa diffusion, assurant par conséquent sa perennité.

M. Carruthers (2002: 7), en el prefacio de la edición francesa de su libro *The Craft of Thought*, señala el vínculo estrecho y natural entre Meditación (*Meditatio*) y Memoria, dentro de la Retórica, tal y como ésta era enseñada a fines de la antigüedad:

Cette méditation correspond à ce que nous appelons aujourd'hui la «composition», c'est à dire le processus par lequel un auteur élabore une oeuvre, que son support soit le langage, la peinture, la sculpture, l'architecture ou la musique. [...] La méditation Antique était un processus purement intérieur, au cours duquel l'auteur «découvrait», sondait, sélectionnait et réarrangeait le matériau que sa mémoire cultivée avait soigneusement engrangé et, ce faisant, inventait une oeuvre nouvelle. Loin de viser à la seule réitération «par coeur» de ce qui avait été préalablement lu ou pensé, cet art de la mémoire avait pour but de servir de composition, d'inciter à l'élaboration de pensées inédites.

Así las cosas, no extrañará que desde hace ya unas décadas se venga postulando la necesidad de reformular el papel de la Filología en el campo de los estudios medievales, adaptando su praxis a los retos del epistema postmoderno (Fleischman, 1990; Wenzel, 1990; Jacob & J. Kabatek, 2001; Rossell & Medina, 2008, etc.). Esta 'Nueva Filología' conlleva habilitar

nuevas vías de acercamiento al texto medieval, desde una perspectiva interdisciplinaria, con el fin de entender mejor cuál ha sido su proceso de creación, en suma su concepción, sin olvidar la difusión. El primer paso de este nuevo acercamiento supone la *recontextualización*, en la medida de lo posible, de los textos como *actos de comunicación*. Esto conlleva considerar que la estructura lingüística de los textos puede estar en parte *condicionada* por las presiones del *discurso*. A tal fin, y dado que la Edad Media fue esencialmente oral, y más exactamente un mundo de 'oralidad mixta', en el que pese a la posesión de un sistema de escritura, la influencia de ésta fue, como hemos visto, más bien externa, parcial¹, se hace necesario reclamar la perspectiva 'concepcional oral' para así 'revisitar' los textos medievales. Pero no pensemos simplemente en una oralidad sustentada, al modo tradicional, en la recurrencia de elementos textuales, sino más bien en una oralidad que nace de una perspectiva interdisciplinaria, en la que participan en la misma importancia literatura, lingüística, música y sistemas cognitivos (Rossell & Medina *ibid.*)².

La oralidad así entendida, claro ejemplo de la cual sería como ya hemos señalado la *cansó* cortés occitana, supone un sistema lingüístico y musical que cohesiona, como ya hemos visto, texto y música para asegurar su transmisión y recepción, pero también la existencia de una interacción, en la que asimismo

¹ Nos encontramos, por tanto, ante un mundo de 'oralidad concepcional' (Oesterreicher 2001: 201).

² Desde un paradigma previo y diferente, pero con una clara visión ya interdisciplinaria en la que se vislumbraba el papel de la cognición, Nathaniel B. Smith dedicó un extenso ensayo (*Figures of Repetition in the Old Provençal Lyric: A study in the style of the troubadours*), a la importancia de la repetición de palabras (la anáfora, la repetición de palabras en rima, la repetición en las diferentes posiciones del verso, la repetición en relación a la *stanza*, la repetición en relación a la melodía, la repetición en el contexto del poema entero, y la naturaleza gramatical de los grupos de repetición). Asimismo los siguientes capítulos de este ensayo están dedicados a la repetición morfémica, a los efectos sonoros y a la convergencia de las distintas figuras de repetición.

intervienen las cualidades de la voz del hablante, incluyendo el acento y la entonación, el 'lenguaje silencioso' revelado en indicios corporales manifestados a través de los ojos, las manos, la postura, sin olvidar la representación escénica y el contexto compartido desde el punto de vista cognitivo por el emisor y el receptor (Olson *ibid.*: 135)³. A éste último no sólo se le habría comunicado algo dicho: 'acto locucionario', sino también algo dicho con una *intención*: nos referimos a la 'fuerza ilocucionaria' (Austin, 1962), a la intención del hablante original respecto al receptor, a lo que el primero quiere que el segundo haga o piense.

Las cualidades de la voz, así como el lenguaje silencioso y la cognición antes referidos indicarían, en los contextos orales, *cómo* debe interpretarse un enunciado por parte del receptor. En la escritura, por el contrario, y como se sabe, se suelen perder todas estas *modalidades*. El problema de la escritura es, entonces, qué dispositivos de invención, incluyendo los léxicos y los sintácticos, pueden compensar lo que se pierde. Y decimos esto, porque no podemos olvidar que las *cansós*, como el resto de los textos de concepción originariamente oral, han llegado hasta nosotros por vía manuscrita.

No obstante, y a pesar de la transformación del mensaje que provoca la conversión de la oralidad, como acto de enunciación, en escritura, sería posible encontrar aún ciertos rasgos de oralidad concepcional universal en los textos trovadorescos occitanos, y en definitiva en las *cansós* (Rossell & Medina: 26). La historia de la cultura escrita es además la lucha por recobrar lo que se ha perdido en una simple transcripción

³En definitiva, las múltiples modalidades semióticas del evento comunicativo originario (Oesterreicher *ibid.*: 215).

(Olson: 135). No parece juicioso, por tanto, oponer, en un principio y de forma drástica, oralidad y escritura:

la fixation même, par et dans l'écriture, d'une tradition qui fut orale ne met pas nécessairement fin à celle-ci, ni ne la marginalise à coup sûr [...]. L'oral s'écrit, l'écrit se veut une image de l'oral, de tout manière référence est faite à l'autorité d'une voix (Zumthor, 1984: 95).

Al igual que sucede con la notación musical, la escritura en un principio no reemplaza por completo la práctica oral 'de memoria', sino que por el contrario puede ser utilizada, como ya hemos apuntado, de forma complementaria (Cullin & Chaillou, 2006: 146). Los relevantes estudios sobre los usos y la concepción de la memoria en la Edad Media de M. Carruthers (2002, 2008), aquí ya referidos, demuestran que componer un texto no era escribir, sino componer mentalmente y realizar oralmente y, a veces, dictarlo a partir de la memoria. En la Edad Media no se hacían distinciones, pues, entre los sistemas de escritura y los sistemas mnemónicos. La lectura y la memorización se enseñaban como una actividad única y el principal uso de la escritura era como registro, con la finalidad de contrastar el propio recuerdo (Olson: 124). En el caso de la *cansó* cortés occitana, claro ejemplo de la relación 'música-memoria (oralidad)-poética de la voz', el éxito en la *ejecución* de la misma se traducía en su permanencia en la memoria del público. Si era memorizada, sería difundida y tendría así la posibilidad de ser consignada ulteriormente por escrito (Cullin & Chaillou *ibid.*: 156 y Zumthor 1983: 49-59).

Así las cosas, en este estadio de oralidad mixta, el texto escrito más bien habría tenido una función secundaria: no habría

ocupado aún el primer plano del evento comunicativo; no se habría producido aún su *autonomización*. Es, por tanto, necesario tener esto en cuenta, para someter al texto escrito que hoy tenemos a nuestra disposición a un intento de re-contextualización 'reconstructora' (Oesterreicher: 216-218). Debemos intentar 'revisitar' los textos atendiendo no sólo a lo que dicen o significan, sino también a su contexto y a las intenciones del hablante respecto al receptor, como ya hemos dicho, a lo que el autor quería que su público hiciera o pensara. Las preguntas claves a realizar serían, por tanto: ¿por qué el autor dice esto?, ¿a quién se está dirigiendo?, y ¿qué quiere el autor que el oyente o lector haga o piense? (Olson: 181). Desde estas preguntas nosotros pretendemos valorar la función de la repetición sinonímica, variedad conocida de la *amplificatio* retórica, que nos ocupa, y lo haremos específicamente sobre las repeticiones vinculadas al ámbito del dolor, la melancolía y la aflicción.

La retórica medieval, como se sabe, se centraba en los medios para producir un determinado efecto en el oyente o lector (Olson: 159). Las artes retóricas, como los géneros especializados empleados en las sociedades tradicionales, son intentos de manejar la fuerza ilocucionaria. No era suficiente decir las palabras correctas; tenían que ser dichas de tal modo que quedara asegurada su recepción. Cuando la actitud del autor respecto a lo dicho se mantiene a lo largo de un discurso prolongado más allá de una simple oración, nos hallamos ante una forma retórica o 'género'. Para comprender qué es un poema, una canción, etc., uno debe saber qué es un poema o una canción. El modo en que un enunciado debe interpretarse depende de su forma retórica o 'género'. La forma retórica es el producto de diseñar textos con el fin de controlar, en lo posible, el

modo en que la audiencia debe interpretarlos. Dicha forma está dotada de dispositivos para manipular la fuerza ilocucionaria. Y como la interpretación precisa que se detecte cuál es la intención respecto del auditorio, es necesario el conocimiento de la forma retórica. Leer/comprender un texto desde el punto de vista retórico es, como es sabido, ubicar el texto no sólo en su contexto sino también en términos de sus supuestos autor y receptor. Los géneros orales, como la *cansó*, son formas 'marcadas' de discurso, en el sentido de que entrañan una determinada forma de lengua, emitida de un modo especial, y empleada en contextos especializados con un fin determinado. El fraseo y la repetición aseguran el almacenamiento en la memoria de las expresiones cruciales. Éstas podrán proporcionar los fundamentos para un acuerdo consensuado acerca de la interpretación, que puede ir más allá de lo que realmente se dijo.

En la Edad Media se consideraba que la forma del texto era producto de la mente del autor y de las intenciones de éste respecto a la audiencia. Los hombres medievales parece que no habrían tenido excesivas dificultades para leer entre líneas, vislumbrar una insinuación, aprehender una metáfora y un matiz, para, en palabras de W. Blake, 'ver el universo en un grano de arena'. No habrían tenido, pues, dificultades para captar la intención comunicativa del emisor respecto a ellos, máxime si se trataba, como en el caso de la *cansó*, de un registro, de un código conocido tanto por el autor como por el público (Olson: 136-176 y Zumthor 1972: 190).

El reconocimiento, además, de esa intención, del modo en que el acto de ejecución de la *cansó* era realizado, producía en el oyente satisfacción, de ahí que la *cansó* fuera 'un exercise technique heureux". Los oyentes comprendían este ejercicio sin

problemas, y descifraban todos los elementos de la forma, pues tanto por tradición como por educación eran 'entendedors'. La boga del género de la *cansó* suponía de cara al oyente una comprensión formal correspondiente (Guiette 1972: 39-51).

La intención comunicativa del emisor no surgía de mirar con fijeza las palabras, sino que depende de la sintaxis, la semántica y la pragmática, la última de las cuales depende del conocimiento histórico y cultural, en el caso de la *cansó*, del conocimiento del 'registro'. Las repeticiones que nos ocupan no serían superfluas, ni meros ornatos, sino que responderían quizás a una intención comunicativa más profunda: serían dispositivos mnemónicos y poéticos que permitirían el almacenamiento y la recuperación de la forma verbal de información culturalmente significativa, de información registral. Así las cosas, dicha información podría ser recordable mediante la conservación y el empleo de la forma verbal (recordemos que en la Edad Media la lectura y la memorización se enseñaban como una actividad única). Las repeticiones sinonímicas serían artefactos mnemotécnicos para lo que es ya conocido (Olson: 124, 180 y 242).

Los trovadores se presentaban ante su público, no como clérigos ni como profetas, sino como artesanos u orfebres de la palabra, que odiaban el detalle inútil. El lenguaje que utilizaban tenía un valor de encantamiento, y éste resultaba no de la palabra, que está elegida previamente por la tradición, sino del lugar que ocupa la palabra, de su volumen y del uso que se hace de ella. En la canción cortés, las palabras se eligen por su valor sonoro, pero también por su valor discursivo o dialéctico. El empleo de la palabra se hace además de forma rigurosa, de forma consciente, fruto de un cálculo, de una matemática y de

una armonía, no en vano estamos ante una 'poesía formal'. El contenido de la *cansó*, como se sabe, es siempre el mismo, las ideas son idénticas pero la forma cambia. La individualidad del poeta reside en la creación de formas y no en el contenido poético, no en vano el trovador es 'un être de tradition'. Sobre todas las palabras empleadas, y previstas de alguna manera por el lugar común y los clichés habituales, el poeta desde su individualidad, y vía la forma, imprime su acento, el cual puede llegar a *emocionar* -en palabras de Joubert: "les mots s'illuminent quand le doigt du poète y fait passer son phosphore"- sobre todo si el público es un receptor sensible a esa variación y además, como en la *cansó*, conocedor de la tradición, del registro. La perfección en la creación e invención de nuevas formas hacen incluso que la idea, la información conocida, resulte magnificada y se convierta en algo emocionante y profundamente humano. Es en este sentido en el que la *cansó* puede resultar 'une réussite' y no una mera 'expresión' (Guiette *ibid.*: 34-68).

Hemos dicho anteriormente que la boga del género de la *cansó* suponía en el oyente una comprensión formal correspondiente, y es que el público de entonces no se preocupaba de los avatares del amante-mártir y de la dama-sin-piedad más que cuando la obra que los evocaba era capaz de hacerlo mediante una forma nueva, viva y emocionante, mediante una forma que provocaba en el auditorio, iniciado, un 'placer estético'. Cada uno de los elementos de la *cansó* (los verbales, los melódicos, los rítmicos, etc.) no poseerían forma verdadera más que en función de los otros. Es necesario leer, escuchar las *cansós* al igual que se hace con las formas musicales, siguiendo los movimientos, las relaciones y las combinaciones de los diferentes elementos entre sí. En el caso de

las palabras, el poeta las reúne con el fin de dotarlas de ese poder de encantamiento ya referido y que se tornará inagotable. Ninguna de esas palabras tiene ese poder de forma aislada, pero en la estructura poética en la que se encuentra, consigue, en cambio, brillar. Ésta no tiene además por qué estar siempre hecha de un equilibrio o de una simetría, sino que puede ser dinámica (Guiette: 41-49, 70 y Cropp, 1975: 11). No en vano estamos, como se sabe, ante el arte del 'cliché dynamique', ante un arte que 'consiste à en varier la disposition par le renouvellement des combinaisons formelles" (Dragonetti 1979: 253).

Son características precisamente del vocabulario de este arte, como se sabe, su debilidad cuantitativa –ligada al predominio de esquemas de expresión determinados sobre las variaciones combinatorias individuales (Zumthor 1963: 182); la riqueza de sinónimos/cuasi-sinónimos, de antónimos, de términos asociados, etc.; y el hecho de que los términos se definan los unos en relación a los otros, como formando un todo desde el punto de vista del sentido. Ese todo tiene un enorme poder alusivo y contribuye a que se extienda el mensaje poético, compensando así la pobreza numérica de las unidades léxicas ya referida (Cropp *ibid.*: 12). Las repeticiones sinonímicas que nos ocupan serían ejemplo de todos estos rasgos. Las relacionadas con el campo del dolor y de la aflicción, a las que se ciñe nuestro trabajo así lo reflejarían, tal y como han mostrado tanto los trabajos de Cropp como de Bec (1968 y 1969), respectivamente. Pero además dichas repeticiones tendrían, en nuestra opinión, otra característica: el hecho de conformar unas estructuras lingüísticas propias de la poesía, y muy constantes a lo largo de la historia literaria, llamadas *couplings* o "emparejamientos",

definidos como 'una relación de repetición que establecen entre sí dos o más signos equivalentes' (Levin 1983: 15), en occitano antiguo por lo general coordinados por las conjunciones *e (t)/ni*.

Las dos funciones principales del *coupling* son: 1) dar unidad al poema, favoreciendo así la cohesión poética textual. Dicha cohesión obedece a la trabazón de diversos tipos de equivalencias que subyacen a los *couplings*: se trata de equivalencias sintácticas y/o semánticas, así como del conjunto de convenciones exteriores al poema, que el autor adopta al aceptar una norma métrica determinada, por ejemplo, el metro, el acento rítmico, la rima, la aliteración, etc. El *coupling* se presenta así como una estructura – a la vez sistema y mensaje-, en la que los elementos lingüísticos de naturaleza semejante se plantean en una relación de equivalencia o, por lo menos, se aproximan y hasta en ocasiones se enfrentan, en una única isotopía, o sea según un determinado nivel del sentido (Rossell & Medina: 9). En el caso de las repeticiones o secuencias sinonímicas que nos ocupan, dicha isotopía sería la del dolor, la melancolía y la aflicción (Bec 1969: 25-33, Cropp: 275-316) . Y 2) grabar el poema en la mente del lector, o en el caso de una *performance*, en la mente del oyente (Levin *ibid.*: 16, 86). Se trataría, por tanto de recursos o dispositivos mnemotécnicos, que, desde el punto de vista de la concepción de la *cansó*, harían ya de ésta un conjunto memorizable, al igual que sucedía con las estructuras melódicas en ella empleadas (Cullin & Chaillou: 157; Rossell & Medina: 1-14). La *cansó*, como la poesía, perduraría, y no en el sentido estático, sino en el sentido dinámico que supone la recreación individual. Tendería, por tanto, a estimular la mente del oyente para reconstruirla en su forma original (Levin: 22).

Mediante el juego de equivalencias que subyacen al *coupling*, las cuales se establecen entre signos de diferente naturaleza (fonemas, sintagmas, oraciones...) y se prolongan incluso a lo largo de un texto entero, se podría explicar la inseparabilidad del contenido y la forma, la existencia de un 'sens formel' propio de la convención cortés y de la poesía en general (Guette: 38, 43 y Levin: 63).

Ya hemos dicho que el poeta reúne las palabras de manera que les otorga un poder de encantamiento/un efecto de sentido y que este poder/efecto aparece ligado a la estructura poética o *coupling* que los términos conforman. Desde ahí los términos forman un todo desde el punto de vista del ritmo y del sentido, y significan los unos en relación a los otros. La significación inmediata que tendrían en el lenguaje ordinario, e incluso también en sus ocurrencias poéticas de forma aislada, los términos que conforman el *coupling* se ve así transcendida y completada⁴. Y es precisamente la estructura sintagmática la que hace que los términos que constituyen la repetición o secuencia sinonímica adquieran una misma tonalidad semántica (el dolor, la aflicción, la melancolía), cualquiera que sea el nudo sémico de cada lexema en particular (Bec *ibid.*: 25-27).

Así las cosas, en la *cansó*, como en la poesía en general, por forma no debe entenderse sólo la forma fónica, sino que habría que entender más bien, y ante todo, la estructura sintagmática. Como entidades diferentes a dicha estructura, pero íntimamente enlazadas con ella, se encuentran las palabras individuales, entre las cuales pueden darse equivalencias de naturaleza fónica o semántica. Pero sólo cuando esas

⁴ No olvidemos que la poesía es lengua, pero que sin embargo produce efectos que la lengua común no es capaz de provocar. Así las cosas, debemos inferir que lo que distingue a la poesía es la forma en que esa misma lengua se ordena o distribuye (Levin: 23).

equivalencias se producen entre las palabras y cuando las palabras así equivalentes ocupan posiciones asimismo equivalentes en el sintagma, es cuando se puede decir que nos encontramos ante un emparejamiento poético, el cual viene a fundir la forma y el contenido del poema (cf. Levin: 64). En la poesía de concepción oral, esta fusión de forma y contenido refleja la necesidad de preservar la información haciéndola memorable (Havelock 1976: 2 y Olson: 268).

Ejemplos de la fusión referida serían, entre otros, los términos *damnatge* y *dan*, de claras resonancias jurídicas, pero que al estar asociados a otros términos que designan los sufrimientos morales o psicológicos del amor, pierden dichas resonancias, tal y como muestran los siguientes ejemplos tomados de Cropp (278-279):

Pois ela no.n pert lo rire, /a me.n ven e *dols e dans*" (BV XXX, 8-9) (Puisqu'elle n'en perd pas le rire, à moi viennent de la douleur et du dommage); "qu'ieu n'am mais sofrir em patz / *penas e dans e dolors*" (Alph. I [Per manhtas guizas m'es datz, 30-31]) (car je préfère éprouver en paix peines, dommages et douleurs); "Ni.m sentia d'amor *mal ni damnatge*" (GB XXXIV, 4) (et je ne subissais ni mal ni dommage d'amour).

Cropp (279) destaca asimismo la frecuencia con la que el término *dan* aparece coordinado a *mal*, así como a otros términos como *destric* y *destorbier*, con los que forma además una secuencia basada en la aliteración.

El hecho de que, como acabamos de ver en los anteriores ejemplos, las secuencias sinonímicas no sean rígidas, y que, por el contrario, los términos que en ellas participan sean con frecuencia conmutables, y hasta incluso susceptibles de ser expansionados (Bec: 27), redundaría a favor del efecto de misma

tonalidad semántica adquirida por los términos en cuestión vía *coupling*.

Pero hemos de precisar aún esta última cuestión. Nos referimos al hecho de que las repeticiones sinonímicas que nos ocupan responden en general a un tipo de *coupling* particular: el sintáctico-semántico. Este *coupling* consiste en la relación de repetición que establecen entre sí dos o más signos equivalentes. Dicha equivalencia está ligada a una posición o entorno, en el que debe ser posible la *alternancia* de términos⁵. La equivalencia en cuestión surge cuando las posiciones son o bien comparables o bien paralelas. Y es normal que, en dichas posiciones, aparezcan términos sinónimos (o cuasi-sinónimos), co-hipónimos, antónimos, y en general, ligados por una estrecha relación semántica (Levin: 16).

Las posiciones comparables se dan en el caso de las palabras que desempeñan idéntica función gramatical respecto a un mismo término. A ellas pertenecerían las repeticiones sinonímicas aquí valoradas. He aquí algunos ejemplos tomados de Bec y Cropp:

Per melhs cobrir *lo mal pes e.l cossire / chant e deport...*" (BV XXI, 1-2); "*En cossirier et en esmai / sui d'un' amor que.m lass' e.m te*" (BV XL, 1-2); "*mas vau m'en iratz e maritz*" (BV X, 36-37); "*Las ! mos cors («coeur») no dorm ni pauza*" (BV XXVII, 44) (Bec: 26). "*Las! qu'ieu d'Amor non ai conquis / Mas cant lo trebalh et l'afan*" (Cerc I, 7-8); "*Qu'ades am mais per un mil / Midons, si tot si.m perilha / Ni.m mou trebailh ni perilh*" (RO II, 30-32) (Cropp: 292, 296), etc.

⁵ Se entiende por 'alternancia' la sustitución de una forma componente de un sintagma por otra, de modo que el sintagma siga siendo gramatical a pesar del cambio y que las nuevas formas sean también morfológicas (Levin: 40).

En el *coupling* sintáctico-semántico las palabras que ocupan las posiciones comparables son también semánticamente equivalentes, pero no en el sentido estructural, sino en el 'extralingüístico', es decir en tanto que coinciden en su parcelación del 'pensamiento 'amorfo' o extralingüístico, parcelación que es utilizada por todas ellas como referencia. Este hecho es importante, pues pone de manifiesto que, por lo general, las equivalencias semánticas y especiales de la poesía no se siguen de las equivalencias que caracterizan a las formas que se dan en el lenguaje ordinario y que son asumibles por la gramática, cosa que nos recuerda a los *couplings* propios del código o registro de la *cansó* cortés. Los sinónimos de las repeticiones que nos ocupan serían, por ello, equivalentes en el sentido de Levin y formarían paradigmas, desde el momento en que compartirían una serie de afinidades semánticas.

El hecho de que las formas que participan de este tipo de *coupling* mantengan doble equivalencia –posicional y semántica-, supone que de la totalidad de los posibles paradigmas que pueden ocupar posiciones correspondientes dentro del sintagma sólo se utiliza un subgrupo extremadamente restringido. Ésta es la forma en que el *coupling* unifica, cohesiona el poema. Asimismo también explicaría, en el caso de la *cansó*, que su vocabulario sea muy restringido (Cropp: 13) y desde luego uniforme, de ahí la facilidad con la que se recordaría esta composición poética. Así las cosas, el efecto más importante del *coupling* sería el de unir en el nivel sintagmático términos que de otro modo estarían unidos *in absentia*, en redes asociativas, y que pertenecen a una serie mnemónica virtual (Levin: 61).

Pero las restricciones en el vocabulario de la *cansó* no sólo serían debidas a los *couplings* relacionados con las posiciones

sintagmáticamente equivalentes. En ocasiones dichas restricciones provendrían de un *coupling* originado, no sobre la matriz posicional sintagmática, sino sobre una matriz posicional de orden distinto, a saber la 'matriz convencional' del poema, como ya hemos dicho, el conjunto de convenciones a las cuales obedece el poema en cuanto forma literaria organizada: el metro, la rima, pero también la aliteración, la asonancia, consonancia, etc. Así, en un poema determinado, habría numerosos lugares – desde el punto de vista del sintagma, la métrica y la rima– en los que la mente se ve obligada a elegir entre formas que componen subgrupos muy restringidos, formas que tienen que ser semántica o fónicamente equivalentes a la que se da en la posición equivalente anterior. De este modo, el *coupling* en sus distintas modalidades daría respuesta, una vez más, a la unidad y la facilidad con la que se recuerda un poema.

Asimismo cabe decir que cuando las posiciones equivalentes respecto a la matriz convencional del poema son también sintagmáticamente equivalentes, se da una mayor intensificación del *coupling* y se procura una mayor unidad al poema así como un mayor efecto de recuerdo (Levin: 65-67, 71 y 86). Nos referiremos, por el momento, tan sólo brevemente al metro y a la aliteración. En el primer caso, Cropp ya destacó la frecuencia con la que las secuencias sinonímicas daban lugar a un verso entero y hasta incluso a veces a dos o tres versos. Por ejemplo:

Ja.m vai revenen / *D'un dol e d'un'ira / Mo cor*" (GB XLIII, 1-3) (Maintenant mon coeur se rétablit après avoir éprouvé de la douleur et de la tristesse); "Dona, no.us puesc lo sente dir / *De las penas ni del martir, / Del pantays ni de la dolor / Q'ieu trac, Dona, per vostr'amor*" (AM Salut I, 173-76) (Dame, je ne puis vous dire la centième partie des peines et du martyre, des angoisses et des douleurs que

j'endure, Dame, pour l'amour de vous); "Que dins lo cor me trais / *Gran ir'e gran pena* / Ab joi que.i amena, / Que jamais no.i fora" (BM I, 51-54) (qu'elle a arraché de mon coeur une grande tristesse et une grande peine par la joie qu'elle y amène et qui [sans elle] n'y aurait jamais été) (Cropp: 281-285 y 300).

Si consideramos, de acuerdo con Rossell y Canettieri (2004: 6 y 2005 respectivamente), el aspecto métrico como esqueleto que sustentaría el texto y la música dentro de un sistema de oralidad entendida como recurso mnemotécnico, la confluencia de los *couplings* sintáctico-semánticos con los relacionados con la matriz convencional ayudaría a que el fragmento de texto así originado quedase más fácilmente grabado en la mente del oyente.

Por lo que se refiere a la aliteración, ya Bec (31-33) destacó que ésta, en una poesía de 'proyección oral', favorecía la fijación en la memoria de las secuencias y sintagmas, así como el hecho de que reforzaba el efecto de encantamiento del lenguaje poético, yuxtaponiendo, en el acto poético mismo, la secuencia fónica y la sémica. Retraduciendo esto a nuestra terminología, estaríamos, por tanto, ante un reforzamiento del *coupling*, que conllevaría una mayor cohesión textual y una mayor capacidad para grabar el poema en la mente del oyente, especialmente sensible, en el mundo medieval, a las variaciones fónicas. Cabe recordar además respecto a este punto que, en la Edad Media, el aprendizaje del latín partía del reconocimiento de las letras y las sílabas, de ahí que se tendiese a ver las palabras como combinaciones de letras individuales unidas en sílabas. Las letras eran formas individuales que conducían a los sonidos. Cada palabra era, pues, analizada como una combinación sensorial de unidades simples, visuales y orales. Esto no quiere decir, por puesto, que el aprendizaje del latín de este modo hiciese

imposible asignar una referencia a las palabras, sino más bien que dicho aprendizaje era un hábito mental elemental que podían reconocer quienes habían recibido esta educación (Carruthers 2002: 177-178).

He aquí algunos de los ejemplos de Bec (32), referentes a repeticiones sinonímicas, que nos evidenciarían todo esto:

e me.n ven e *Dols e Dans*" (BV XLIV, 9); "D'aquestz *me ranCUR e.m CORElh*" (BV V, 25); "Mas eu que *PLanh e PLor*" (BV XVII, 7); "Mas aras *Sen e Sui Sabens / que...*" (BV XIV, 12); etc.

Dado el valor mnemotécnico del *coupling*, retomamos, ahora ya para finalizar, la cuestión de la fuerza ilocucionaria, preguntándonos: ¿para qué servirían estas estructuras retóricas? La respuesta sería, en parte, la ya conocida intencionalidad de grabar el poema en la mente del público, pero pensamos que aún cabría profundizar más en esta cuestión. Para ello hemos de recordar que hemos partido de un sistema de oralidad interdisciplinaria, es decir de un sistema en el que participarían en la misma importancia literatura, lingüística, música y sistemas cognitivos, y es a éstos últimos a los que nos referiremos ahora especialmente.

Carruthers (26-27) ha señalado que las categorías de la ornamentación que caracterizan a las figuras retóricas serían también los principios elementales de la mnemónica. Son, por ello, categorías esenciales para la fabricación de poderosas asociaciones, imágenes mnemónicas. Estas imágenes se componen de dos elementos: la *similitudo*, que constituye el índice o signo cognitivo de la 'cosa' (*res*) rememorada, y la *intentio*, es decir la 'inclinación', la 'actitud, el 'tono' que nosotros tenemos respecto a la experiencia rememorada, actitud que

permite a la vez clasificar esta experiencia y reencontrarla. Los recuerdos serían así imágenes, y poseerían una 'coloración emocional'. Éstos serían ubicados en 'lugares' particulares y tomarían ciertas coloraciones en función del conocimiento personal, emocional, racional, pero sobre todo 'cultural' (lo cual nos recuerda a la idea de 'registro' de Zumthor 1972: 239). Sin esta coloración, sin esta actitud o *intentio* que adoptamos respecto a las cosas que conocemos, no podríamos organizar ningún inventario, y no tendríamos ningún lugar donde ubicar las experiencias vividas, escuchadas. Ahora bien, esta *intentio* no procede de ningún contenido doctrinal o filosófico, ni de un conjunto de definiciones o de clasificaciones., sino que respondería más bien a una determinada actitud, de confianza y de buena voluntad en principio, que el orador, el autor esperaba suscitar en el público, y que el propio autor comenzaría adoptando por su parte, al concebir el texto en cuestión con una determinada intención. Esto nos recuerda, grosso modo, a la actitud ilocucionaria ya referida (Olson: 180).

El poder de esta técnica de la *intentio* reside en que ésta facilitaría el acceso inmediato a cualquier elemento del material almacenado en la memoria y permitiría establecer un número infinito de vínculos asociativos, de reenvíos cruzados, entre los diversos elementos del sistema, del registro. En suma, proveería una memoria de acceso aleatorio así como un conjunto de esquemas, a partir de los cuales sería posible construir un número infinito de concordancias, de agrupamientos en el seno del material. De esta forma, la memoria y la *inventio* (la 'creatividad') se encontrarían unidas en el interior de un mismo proceso cognitivo.

La función esencial de todo ornamento sería la de atraer/llamar la atención de la memoria, la de despertar todo un juego de asociaciones, con el fin además de que el proceso de fabricación de sentido pueda comenzarse, y esto en la medida en que el pensamiento reminisciente constituiría una etapa inicial y esencial de la *inventio*. Tal sería la función de la *amplificatio*, de la repetición sinonímica.

El autor puede elegir el lugar de la composición donde coloca los ornamentos, con el fin de ayudarse a pensar, de mantener su espíritu en movimiento. Estaríamos, pues, ante un procedimiento de 'energización': "Dans une composition dépourvue d'ornements, l'esprit est sans repère". Mediante las secuencias sinonímicas el autor trataría asimismo de captar la atención del oyente y de invitarle a un *parcours reminiscent*, induciendo así su pensamiento, es decir orientando su modo de pensar (Carruthers: 29, 155-171 y Guiette: 60-61). El público, por su parte, puede elegir, de acuerdo con el registro, el 'recorrido' que efectúa de unos a otros, no en vano, y como ya hemos dicho, la poesía perdura en el sentido dinámico que supone la recreación individual

Las repeticiones sinonímicas serían productivas en la medida en que constituirían un tipo especial de imágenes mentales, quizás mejor imágenes cognitivas, que servirían de soporte al pensamiento, a la memoria. Estas imágenes serían utilizadas como un instrumento cognitivo por parte de quien las concibe (el autor), y en la medida en que encuentran una forma artística, por el público (Carruthers: 156-158).

Desde el punto de vista de la concepción de la *cansó*, cabría pensar quizás en la elaboración previa a la composición, por parte del autor, de una especie de mapa o modelo mental,

sobre el que dicho autor establecería una suerte de marcos de referencia, de paneles indicativos, que servirían de *guías* para comunicar y hacer recordar una experiencia. Este papel de guía sería el que correspondería a las repeticiones sinonímicas, a la *amplificatio* (Carruthers: 153-155 y Olson: 239-244). No en vano los esquemas retóricos o superestructuras de los textos tienen una similitud de origen y de naturaleza con los esquemas cognoscitivos, especialmente, entre éstos, con los 'procedimentales', es decir, con aquellos que *guían* el conocimiento. Ambos esquemas suelen estar predeterminados por la intención del autor, y al ser compartidos por un oyente competente (como en la *cansó*), permitirían que éste último pudiese realizar inferencias, completar emisiones de información, etc.

Los esquemas cognitivos constan, como es sabido, de un conjunto organizado de información relativa al mundo, con la cual se confronta cada nueva experiencia *similar* y a la que se le otorga sentido inmediato. Dichos esquemas son capaces de aceptar, organizar, condicionar las percepciones, y por ello, son susceptibles de estructurar tanto la codificación como la recuperación. El término 'similar' tiene en este caso un sentido amplio: la semejanza puede consistir en rasgos banales, accidentales o también en rasgos esenciales. Cada vez que el oyente o receptor encuentre cierta similitud entre un esquema previo y la nueva experiencia comunicada confrontará ésta con aquél, de manera más o menos automática. Dichos esquemas son estructuras y éstas son representaciones mentales de la experiencia comunicada. Estas representaciones no son un calco de la realidad, de una determinada experiencia comunicada, sino que se basan en potencialidades, en virtualidades, que se

actualizan en relación con la experiencia y que posteriormente servirán de esqueleto para nuevas construcciones (Paradiso, 2013).

Todo esto nos ayudaría a entender una última cuestión: el hecho de que la utilidad primera de las imágenes mentales ligadas a nuestras repeticiones no sería la de ser una representación de un objeto real, sino más bien de una substancia de contenido (dolor, aflicción, etc.), de ahí que la existencia de pequeñas variaciones y hasta de alternancias entre los términos de dichas construcciones, como hemos visto en los ejemplos, no perturbase la recepción del mensaje por parte del oyente. No olvidemos que, desde la retórica romana (Quintiliano, *Ins. orat.*, VIII, iii, 64-65), el ornamento tenía por función primera ralentizar, alentar la concentración, instaurar un tiempo de meditación y en definitiva ayudarnos a formar/guiar nuestro pensamiento y a ejercer nuestra memoria (Carruthers: 158-159 y 171-172). Las repeticiones que nos ocupan habrían sido un ejemplo de esto. Habrían constituido, pues, un exponente, desde el punto de vista cognitivo, de la función de la memoria medieval producida por el lenguaje y los sentidos.

BIBLIOGRAFÍA

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words*. Cambridge, Mas.: Harvard University Press.

Bec, P. (1968 y 1969). La Douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour, Essai d'analyse systématique, en *Cahiers de civilisation médiévale*, 11, 1968, 547-571; 12, 1969, 25-33.

Canettieri, P. (2005). Metrica e memoria, en *Rivista di Filologia Cognitiva*. Edición electrónica:

<http://w3.uniroma1.it/cogfil/metrica.html>

Carruthers, M. J. (2008). *The book of Memory (A Study of Memory in Medieval Culture)*, Cambridge: Cambridge University Press, 2nd edition.

Carruthers, M. J. (2002). *Machina memorialis (Méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge)*, Gallimard.

Cropp, G.M. (1975). *Le vocabulaire courtois des troubadours de l'époque classique*, Genève: Droz.

Chaillou, Ch. La poésie lyrique des troubadours. Musique, poésie, contexte, en *Annales de Vendée*, 2009, 139-157.

Chaillou, Ch. L'architecture musico-poétique dans les chansons d'Arnaut de Mareuil (...1179-1199...) et de Raimbaut de Vaqueiras (...1155-1182...), en *Cognitive Philology*, 3, 2010.

Chaillou, Ch. *Faire los mots e./ so*. Les mots et la musique dans les chansons de troubadours (2013). *Musicalia Medii Aevi*, Turnhout, Belgium: Brepols.

Cullin, O. & Chaillou, Ch. (2006). La mémoire et la musique au Moyen Âge, en *Cahiers de civilisation médiévale*, 49, 143-161.

Fleischman, S. (1990). Philology, Linguistics and the Discourse of the Medieval Text, en *Speculum*, 65, 19-37.

Dragonetti, R. (1979). *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise (contribution à l'étude de la rhétorique médiévale)*, Genève-Paris-Gex: Slatkine Reprints.

Guiette, R. (1972). *D'une poésie formelle en France au moyen âge*, Paris: Nizet.

Havelock, E. (1976). *Origins of Western literacy*, Toronto: OISE Press. [*Prefacio a Platón*, Madrid, Visor Dis., 1994].

Jacob, D. & Kabatek, J. (2001). Lengua, texto y cambio lingüístico en la Edad Media iberorrománica, en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. (Descripción gramatical-pragmática histórica- metodología)*, VII-XVIII. Frankfurt am Main: Vervuert & Madrid: Iberoamericana.

Levin, S.R. (1983). *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid: Cátedra.

Oesterreicher, W. (2001). La «recontextualización» de los géneros medievales como tarea hermenéutica, en *Lengua medieval y tradiciones discursivas en la Península Ibérica. (Descripción gramatical-pragmática histórica-metodología)*, ed. por D. Jacob y J. Kabatek, 199-231. Frankfurt am Main: Vervuert & Madrid: Iberoamericana.

Olson, D.R. (1998). *El mundo sobre el papel*, Barcelona: Gedisa.

Paradiso, J.C. (2013). Memoria, esquemas cognoscitivos y comprensión. Edición electrónica:

<https://es.scribd.com/doc/140722823/02-Memoria-Esquemas-y-Comprension-N>

Rossell, A. & Medina Rosa M^a. (2008). Oralidad literaria. Una hipótesis interdisciplinaria y lingüística: 1) Música, memoria y lingüística (A. Rossell: 3-14); 2) Algunos posibles fenómenos de la oralidad concepcional universal en los textos trovadorescos occitanos (R. M. Medina: 14-26), en *Romanistik in Geschichte und Gegenwart*, 14/1, 3-29.

Rossell, A. (2004). *Litetarura i música a l'edat mitjana: lírica*, Barcelona: Dinsic.

Smith, B. N. (1976), *Figures of Repetition in the Old provençal Lyric: a study in the style of the troubadours*, Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

Wenzel, S., (1990). Reflections on (New) Philology, en *Speculum* 65, 11-18.

Zumthor, P. (1963). *Langue et techniques poétiques à l'époque romane (XIe et XIIIe siècles)*, Paris: Klincksieck.

Zumthor, P. (1972). *Essai de poétique médiévale*, Paris: Seuil.

Zumthor, P. (1983). L'intertexte performanciel, en *Revue de critique et de théorie littéraire*, 2, 49-59.

Zumthor, P. (1984). *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris: Puf.