

## EL GESTO COMO MARCADOR DEL GÉNERO EN LA ORALIDAD: PROPUESTAS PARA SU ESTUDIO

Santiago Cortés Hernández\*

**RESUMEN.** Este trabajo parte de dos principios para hablar del gesto como marcador del género en la oralidad: el hecho de que los actos de comunicación orales están conformados por más elementos que las emisiones lingüísticas; y el hecho de que el género de estos actos debe ser determinado considerando elementos contextuales y de su ejecución. Tras analizar una serie de ejemplos de cómo la dimensión gestual caracteriza distintos géneros orales, el artículo propone ideas para utilizar sistemas de clasificación de los factores de la comunicación no verbal para hacer análisis complementarios de los contenidos verbales

**PALABRAS CLAVE.** Gesto; género literario; comunicación no verbal; artes verbales; oralidad.

## GESTURE AS A MARKER OF GENDER IN ORALITY: PROPOSALS FOR ITS STUDY

**ABSTRACT.** This paper discusses gesture as a gender marker in oral communication. It considers two principles: the fact that oral communication acts consist of more than linguistic utterances; and the fact that the gender of these acts must be determined by considering performance and context elements. After analyzing a series of exam-

\* Profesor de la Licenciatura en Literatura Intercultural en la ENES, UNAM, Morelia, México. Es investigador del Sistema Nacional de Investigadores. Correo electrónico: [gatoquelee@gmail.com](mailto:gatoquelee@gmail.com)

ples on how gesture characterizes different oral genres, the article proposes ideas for using classifications of nonverbal communication in order to perform complementary analyses of verbal content.

**KEY WORDS.** Gesture; literary genre; nonverbal communication; verbal arts; orality.

## I. INTRODUCCIÓN

Para hablar sobre la cuestión del género de las manifestaciones literarias orales -o de las artes verbales que circulan en ambientes de oralidad- resulta necesario, en primera instancia, revisar algunos de los estudios que han abordado este tema ya sea directa o tangencialmente. Varias de las teorías que se han enfocado en describir las dinámicas de la comunicación oral de los seres humanos en el siglo XX, ya sea dentro de un espectro de lo estético o fuera de él, han establecido dos principios que son fundamentales para este trabajo. El primero es que cualquier acto comunicativo que esté instalado en el mundo de la oralidad, ya sea por su forma de composición, por su transmisión o por su performance, está conformado por más elementos que la mera emisión de discursos lingüísticos: en la construcción y transmisión de significados participan una serie de factores contextuales que rodean a la ejecución, pero también múltiples elementos de la comunicación no verbal. El segundo principio es que el género de esos discursos, en tanto que actos comunicativos complejos, no puede determinarse considerando solamente sus componentes lingüísticos, pues eso implicaría un fallo metodológico grave al no observar el resto de las recurrencias contextuales y no verbales que les dan coherencia dentro de una tradición. Abordaremos en seguida estos dos principios a manera de antecedentes para el tema que este trabajo desarrollará: cómo el gesto puede ser un factor determinante para establecer o caracterizar el género que corresponde a determinadas manifestaciones de arte verbal oral.

El establecimiento de estos dos principios se remite a ideas que no son nuevas en ningún sentido. La idea, por ejemplo, de que el significado producido en eventos de la comunicación oral va más allá de lo lingüístico es el núcleo de la teoría del performance expuesta, entre otros, por Richard

Bauman, quien identificó desde los años 70 del siglo XX la necesidad de desarrollar una aproximación a las artes verbales centrada en la performance en sí misma, aproximación en la que “la manipulación de medios lingüísticos es secundaria a la naturaleza de la performance, concebida y definida como un modo de la comunicación” (1983, p. 8-9). Este mismo tipo de señalamiento ha sido el principio de trabajo para varios de los estudiosos más notables de la narración y la poesía oral en el último medio siglo. Tal es el caso de Ruth Finnegan (1977), quien plantea que los complejos significados que se generan en la poesía oral solo pueden desentrañarse si vamos más allá de los textos y concebimos esos actos de comunicación como un tipo de acción social en la que la audiencia juega un rol determinante. También es la aproximación que traza John Miles Foley en dos libros fundamentales, *The Singer of Tales in Performance* y *How to Read an Oral Poem*, en los que, además de desarrollar propuestas de análisis de discursos orales basadas en la performance, advierte del peligro de abordar las manifestaciones de arte verbal oral considerando solo sus partes lingüísticas o literarias: “Looking oral poetry through the lens of literature –our ever-present if usually unnoticed filter– is much like peering through the wrong end of a telescope. Instead of enlarging the object or process on which the instrument is trained, this ‘backwards’ perspective graphically diminishes it” (Foley, 2002, p. 28).

Algunos estudios que combinan el análisis literario con las perspectivas antropológicas han hecho también eco de esa necesidad de ir más allá de los componentes lingüísticos de las manifestaciones orales para interpretar adecuadamente sus significados. Tal es el caso de John D. Niles, quien en su estudio *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature* (1999), además de plantear que la capacidad de narrar es el rasgo definitorio de la especie y la cultura humana, establece que toda performance oral va más allá del intercambio de palabras: “Oral performance has a corporeality about it, a sensible somatic quality, that derives from the bodily presence of performers and listeners. [...] Literature that is performed aloud in a traditional setting depends on a visible, audible, olfactory, and sometimes tactile connection between performers and their audiences” (Niles, 1999, p. 53).

Más allá de los estudios literarios, aquellos que tratan sobre la comunicación humana en general también han señalado la importancia de considerar los elementos no lingüísticos para estudiar la construcción de significados

en nuestros actos comunicativos orales. Por poner solo un ejemplo, Mark L. Knapp, siguiendo los textos de Ray Birdwhistell (1970) sobre la antropología de la gestualidad, señala que “en una conversación normal de dos personas, los componentes verbales suman menos del 35 por ciento del significado social de la situación mientras que más del 65 por ciento del significado social queda del lado de lo no verbal” (Knapp, 2009, p. 33).

Por otro lado, la idea de que el género de los discursos orales no puede ser determinado únicamente por sus componentes lingüísticos también tiene ya una historia de trabajo amplia. Esta particularidad de los discursos orales fue señalada primero desde el campo de la antropología en la primera mitad del siglo XX. Al tratar de organizar y analizar textos etnográficos recabados en trabajo de campo, antropólogos como Franz Boas, por ejemplo, señalaron que las distinciones entre cuentos y mitos podía establecerse de manera más efectiva si se consideraba el uso social de los relatos y la percepción de los narradores y sus audiencias, y no solo el análisis del contenido y estructura de los textos. También, de manera muy temprana, Paul Radin (1926) señaló que los factores contextuales y situacionales de la ejecución de los relatos eran determinantes para la asignación de una categoría de género, al menos en el caso de los mitos de los nativos norteamericanos estudiados por él.

Otra de las teorías interesantes que se han planteado sobre este tema es la que lanzó André Jolles (1970) hacia 1930 con respecto a lo que él llamó las “formas simples” del discurso. Bajo ese término se refería a distintos géneros primigenios de habla que constituyen en principio gestos verbales o formas que denotan una disposición mental en el discurso. Aunque la propuesta no tuvo gran impacto en las ideas de su época, el planteamiento es interesante porque considera justamente una definición del género basada en la intención de su emisor, es decir, en factores externos o distintos al contenido verbal.

Más recientemente, varias teorías han desarrollado también esta posibilidad de concebir el género de los discursos tomando como base elementos distintos a su producción lingüística. Un ejemplo notable en este sentido es lo que sucede con las metodologías desarrolladas por Dell Hymes (1962) como parte de una “etnografía del habla”. Hymes subrayaba la necesidad de “analizar la uniformidad de patrones subyacentes en los distintos tipos de eventos del habla para poder hacer una clasificación de géneros orales que

correspondiera con la realidad” (Cortés, 2014, p. 192) y para ello desarrolló un modelo de análisis sociolingüístico que proponía una lista de variables a observar dentro de cualquier acto de comunicación.<sup>1</sup>

## II. EL GESTO Y EL GÉNERO

Partiendo de estos principios sobre la naturaleza de la comunicación oral y la clasificación de sus géneros, la pregunta que surge de manera natural es la siguiente: si consideramos a los discursos orales como actos complejos dentro de un sistema de comunicación, ¿qué otros elementos debemos considerar, entonces, para establecer de manera más adecuada el género de esos actos comunicativos? Los mismos trabajos que hemos revisado en los antecedentes indican una serie de factores que pueden considerarse para esos efectos. Dell Hymes, por ejemplo, nos dice que el género de un discurso oral es justamente una suma de factores entre los que se incluyen los escenarios, los actores, las secuencias y los fines de los actos comunicativos, entre otras cosas. En el panorama de los estudios sobre oralidad del último siglo, uno de los factores que ha sido considerado como determinantes del género es el gesto. A pesar de esto, son pocos los trabajos que han planteado alguna observación más específica de cómo los gestos pueden determinar los géneros del discurso oral, o cómo podemos utilizar las clasificaciones de las dimensiones gestuales como sustento para la clasificación de los discursos orales.

En las líneas que siguen, este trabajo se dedicará a exponer algunos ejemplos de cómo en distintos tipos de discurso oral podemos identificar recurrencias evidentes de los gestos, y de cómo esas recurrencias se convierten en marcadores importantes para definir los géneros de la comunicación oral. Aunque sistematizar esa observación requiere de un trabajo de más largo aliento, los ejemplos que aquí se revisarán nos permiten hacer una primera propuesta para observar mejor las dimensiones gestuales de la comunicación oral con el fin específico de la delimitación de géneros en una tradición dada. Antes de iniciar con los ejemplos de recurrencia gestual, sin embargo,

<sup>1</sup> Se trata del modelo “SPEAKING”, acrónimo para los siguientes elementos: setting and scene, participants, ends, acts sequence, key, instrumentalities, norms, genre. Véase, para un panorama más amplio sobre este tema, el artículo “Sobre el concepto de género en la literatura oral” (Cortés, 2014).

es necesario hacer un par de precisiones en cuanto al concepto del gesto y a las condiciones que nos permiten utilizarlo como variable en un análisis.

Existen muchos estudios que han abordado el tema del gesto desde distintas disciplinas, aunque podemos decir que, ya sea desde perspectivas lingüísticas, antropológicas, filosóficas, psicológicas o de la teoría de la comunicación, el propósito de esos trabajos ha sido casi siempre el mismo: desentrañar el funcionamiento de ese otro sistema de signos que está instalado en el territorio de la comunicación no verbal de los seres humanos, y que interactúa en distintos modos de complementariedad, sustitución o redundancia con nuestros sistemas verbales.

Los psicólogos Paul Ekman y Wallace V. Friesen (1975), por ejemplo, desarrollaron un sistema de codificación de la acción facial (Facial Action Coding System, FACS), con la intención de analizar y categorizar todos los movimientos faciales visibles independientemente de su contexto. Su propósito era demostrar que algunas expresiones faciales correspondían de manera universal a emociones básicas como la alegría, la tristeza, el miedo, etc. Desde la antropología, el estudio del gesto dio lugar también a toda una teoría formulada y expuesta por Ray Birdwhistell, primero en *Introduction to kinesics: an annotation system for analysis of body motion and gesture* (1952) y después en *Kinesics and context; essays on body motion communication* (1970). En estos trabajos Birdwhistell, además de acuñar el término de “cinésica”, definió el gesto como un tipo de movimiento comunicativo y planteó clasificaciones y tipologías realmente útiles, que han tenido un impacto en la teoría de la comunicación hasta nuestros días.

También podemos mencionar, para completar esta breve nota, los importantísimos estudios de Marcel Jousse y de Vilém Flusser, quienes hacen interactuar perspectivas antropológicas y filosóficas en el estudio de las dimensiones del gesto. En estos autores encontramos las ideas, por ejemplo, de que el quehacer humano, en cuanto expresión, comunicación y pedagogía, puede concebirse como un tipo de gesto antropológico (Jousse, 2008), o la noción de que los gestos son movimientos simbólicos mediante los cuales una persona confiere un significado a sus pasiones (Flusser, 1994). Algunos estudios neurolingüísticos mucho más recientes, han venido a completar este panorama al demostrar que el área de Broca, aquella encargada del

manejo del lenguaje, se activa en el cerebro de forma similar tanto con la producción de discurso verbal, como con la producción de gestos.<sup>2</sup>

Dada la diversidad de enfoques que existen para abordar el tema, es necesario establecer que, para los propósitos de este trabajo, nos referiremos al gesto como todos aquellos aspectos de la comunicación no verbal que involucran el movimiento del cuerpo en general y una serie de acciones y consecuencias de ese movimiento en particular. Así, consideraremos como parte de la gestualidad variables que pueden ir desde movimientos del cuerpo y de la cara en general, hasta el manejo del espacio o de determinados artefactos, pasando también por una serie de elementos del paralenguaje, como el manejo de la voz.

Ya en el campo específico del estudio de los discursos orales con rasgos estéticos, también es necesario decir que la posibilidad de analizar las dimensiones gestuales de los actos comunicativos depende siempre de su observación directa en sus contextos de producción, o de la preservación de una serie de metadatos o de condiciones contextuales y extralingüísticas en su documentación. Aunque esto parece una verdad evidente, es necesario hacerla explícita aquí, pues constituye una de las condiciones de factibilidad para lo que se planteará en seguida: para poder considerar de manera adecuada las dimensiones gestuales del discurso es necesario tener acceso directo a los contextos de producción o bien disponer de lo que podríamos llamar una “documentación densa” de los actos comunicativos.

Por último, es necesario recordar que, aunque intentaremos enunciar en este trabajo algunas recurrencias que se observan en distintas tradiciones con respecto a los gestos, nunca debemos perder de vista que, como todo aspecto de la comunicación humana, la gestualidad es también polisémica por naturaleza, por lo que su significado solo se concreta en un contexto específico. Dicho de otra forma: de ninguna manera se busca aquí aproximarnos a normas universales sobre el funcionamiento de ese otro sistema de signos.

---

<sup>2</sup> Véase: <https://www.agenciasinc.es/Reportajes/La-neurociencia-explora-el-camino-de-los-gestos-a-las-palabras#:~:text=Tanto%20el%20C3%A1rea%20de%20Broca%20como%20el,personas%20que%20emplan%20la%20lengua%20de%20signos%E2%80%93>

### III. ALGUNOS EJEMPLOS DE RECURRENCIAS GESTUALES COMO MARCADORES DEL GÉNERO

#### *A. El chisme: manejo del espacio y gesto vocal*

Algunos de nuestros géneros discursivos orales más familiares y frecuentes apenas han sido sujeto de atención académica desde los estudios literarios. Tal es el caso del chisme: a pesar de que podemos distinguirlo claramente en la práctica comunicativa, contamos con muy pocas caracterizaciones de este tipo de discurso. El chisme, sin embargo, es tan identificable como género del discurso oral, que existen trabajos que lo han utilizado como fuente de información para hacer estudios antropológicos, psicológicos o sociolingüísticos.<sup>3</sup>

De acuerdo con Fabiola López Rodríguez (2015 y 2018), podemos concebir al chisme como “un género discursivo de la conversación casual altamente interactivo en el que los interlocutores se refieren y valoran a una tercera persona: sus actividades, su forma de ser, su relación con alguno(s) de los participantes de la interacción o algún episodio particular de su vida privada” (2018). Esta caracterización, que sigue a otros autores ya sea en aproximaciones sociológicas (Eder y Enke, 1991) o en acercamientos de corte sociolingüístico (Eggins y Slade, 1997), está totalmente basada en el análisis del contenido narrativo del género y tiene el problema de que deja fuera una gran cantidad de posibilidades del chisme, que no coinciden temáticamente con esto. Los chismes que no están centrados en una persona, o aquellos que tienen como sujeto un evento colectivo, quedarían excluidos de esta caracterización. Las definiciones que podemos encontrar del chisme por lo general tienen ese mismo perfil.

Sin embargo, si lo analizamos desde su realidad performática, de inmediato saltan a la vista al menos dos recurrencias del comportamiento gestual que definen a este género discursivo. La primera tiene que ver con el manejo del espacio: la práctica del chisme exige proximidad entre los interlocutores.

<sup>3</sup> Véase, por ejemplo, Deborah Jones, “Gossip: Notes on women’s oral culture” (1980); o “El chisme y las representaciones sociales de género y sexualidad en estudiantes adolescentes”, de Chávez *et al.* 2007.

Para nadie es desconocido que los chismes se cuentan en pequeños círculos de comunicación, y en circunstancias que permiten la reducción máxima de la distancia que separa a emisores y receptores de los mensajes. La segunda recurrencia tiene que ver con una serie de gestos vocales que, al menos en las tradiciones de habla hispana, son también perfectamente reconocibles como caracterizadores del género chisme. Para exemplificarlas de manera rápida, podemos pensar en que el manejo de una serie de fórmulas como “¡Qué crees que me contaron!” o “¡A que no sabes lo que pasó!” exigen no solamente la narración subsecuente, como bien afirma López Rodríguez, de una serie de hechos muy particulares, sino también el dominio y manejo de determinado tono, volumen y entonación en la voz. Si bien puede haber muchas variantes dependiendo de los contextos de producción, podemos estar de acuerdo en que el chisme y el volumen alto de la voz son incompatibles en la realidad comunicativa.

Así, con unos cuantos trazos, podemos afirmar que el chisme, como género del discurso oral, puede definirse también por una serie de recurrencias muy claras en la dimensión gestual de su performance. Una descripción basada en las recurrencias gestuales del género, además, nos permitiría evitar algunos de los problemas de exclusión que se produce por las caracterizaciones basadas en el contenido verbal.

#### *B. Rapear en modo cipher: comportamientos cinésicos*

Entre las muchas modalidades de la improvisación del rap existe una que consiste en el rimado por turnos dentro de un grupo, sin generar confrontación explícita entre los participantes. Esta modalidad del freestyle rap, conocida como *cipher*,<sup>4</sup> ofrece un campo muy provechoso para la observación de dimensiones gestuales, tal vez debido a que resultan muy evidentes ciertas recurrencias cinésicas que no están en relación de complementariedad con el contenido de los versos, sino que parecen constituir una especie de condiciones gestuales necesarias para la realización del discurso.

---

<sup>4</sup> Fernando Orejuela define *cipher* como: “the ring formed by players of the dozens, MCs and b-boys” (2015, p. 216).

En este caso la definición del género se hace siempre por una vía doble: verbal y gestual. En la dimensión verbal observamos una manifestación de la creación improvisada que sigue una serie de normas relacionadas con la habilidad y el ingenio del ejecutante. Estas normas de la poética verbal, que han sido ampliamente estudiadas por Alexis Díaz Pimienta (1998), se ven complementadas por las características propias del freestyle rap: una manera particular de rimar con base en el juego contra un beat musical repetitivo.<sup>5</sup> Las composiciones que se improvisan en un *cipher* no tienen ningún tema en particular: se puede improvisar, literalmente, sobre cualquier cosa. En la dimensión gestual, por otra parte, encontramos una serie de características recurrentes que en este caso dan las marcas más distintivas para poder decir que lo que estamos presenciando es un *cipher*, dentro de las amplias posibilidades y variantes del rap. Estas recurrencias rozan lo coreográfico y se mueven en dos niveles cinésicos: uno grupal y otro individual.

Podemos definir el comportamiento cinésico grupal de un *cipher* como una recurrencia gestual en la tradición del freestyle rap que establece condiciones para la improvisación de un discurso verbal. Esta recurrencia consiste en la conformación de un semicírculo de personas, cuyo centro es un micrófono que se irán turnando los participantes. Las constantes no terminan ahí, pues el comportamiento grupal parece también seguir una serie de pautas como, por ejemplo, que los participantes balancean continuamente el cuerpo de un lado a otro siguiendo el ritmo del beat, realizan movimientos de los brazos que tienden a “cobijar” y a enfatizar lo que el improvisador en turno dice, mueven rítmicamente la cabeza con un gesto afirmativo y esperan de esta forma el turno para colocarse al centro del círculo e improvisar. Una de las características gestuales más recurrentes de estas ejecuciones, que también está presente en todos los géneros del rap, consiste en el hecho de que los participantes observan un semblante serio de manera continuada, con variaciones solo hacia gestos de enojo o malestar, pero nunca hacia la risa o el regocijo.

Además de esas recurrencias gestuales del *cipher*, que conforman una especie de marco para la ejecución de la improvisación verbal, también podemos observar algunas características constantes en la gestualidad

<sup>5</sup> Juan Juárez Martínez (2021) ha estudiado algunas manifestaciones de esta forma particular de la improvisación.

individual de la persona que improvisa en el centro del grupo. Entre las más frecuentes podemos citar una postura del cuerpo que incluye un semblante severo, y una actitud de enojo y agresividad que se expresa en varios movimientos del cuerpo como la extensión de los brazos, movimientos rítmicos de la cabeza y las manos. Conforme la improvisación va llegando a sus puntos álgidos, algunos de esos gestos incrementan su intensidad (ya sea por la fuerza con la que se hacen o por la velocidad), y frecuentemente los versos más logrados, los llamados “punchline”, se acompañan con gestos como un giro de la muñeca entre otros.

En una manifestación frecuente del freestyle rap encontramos, así, un claro ejemplo de recurrencias gestuales que al mismo tiempo definen un género y construyen las condiciones para su ejecución. El comportamiento gestual grupal parece marcar las fronteras entre los distintos géneros de freestyle rap: si, por ejemplo, se suprime el círculo del *cipher* también puede suceder la improvisación, pero casi siempre esta se da en un modo de confrontación entre dos ejecutantes ante un público. En ese caso estaríamos observando un género o un subgénero distinto. Valga decir, como colofón a este apartado, que estas observaciones iniciales parecen ser extensibles a muchas otras manifestaciones de canto ritual, en las que los comportamientos cinésicos grupales conforman condiciones y recurrencias que definen, condicionan y posibilitan la emisión de discursos verbales.

### *C. El canto cardenche y los gestos de la voz*

Los gestos de la voz, ese paralenguaje particular constituido por una amplia diversidad de recursos vocales como como el tono, el volumen, la frecuencia, el timbre, la altura, etc. son una de las dimensiones gestuales que caracterizan de manera más evidente ciertos géneros del discurso oral. Identificamos claramente esas recurrencias dentro de la tradición, por ejemplo, cuando escuchamos cosas que categorizamos como “un regaño” o “una solicitud de ayuda”, los cuales se producen en volúmenes, timbres y tonalidades específicas, marcadas culturalmente. De la misma forma, algunas artes verbales con intenciones más estéticas se caracterizan sobre todo por el manejo de este tipo de recursos, como veremos en seguida.

El fenómeno que estamos describiendo es más evidente en algunas manifestaciones del canto a capela, donde toda la dimensión musical está apoyada en el gesto de la voz, como sucede con el canto cardenche. Este tipo de canto es una tradición endémica de la Comarca Lagunera –una región compartida por dos estados del norte de México (Coahuila y Durango)– que trata por lo general de temas como el desamor, la pobreza, la muerte, etc. Puede ejecutarse tanto en contextos religiosos como profanos, y generalmente participan en él tres voces de diferente tesitura, más frecuentemente masculinas.<sup>6</sup>

De acuerdo con lo que sabemos sobre este género, el canto cardenche puede provenir de otras tradiciones como las pastorelas y se instaura como una práctica de canto de los trabajadores mineros y agrícolas, quienes tras largas jornadas laborales se lamentaban de ciertas cosas y entretenían el tiempo (y a veces también el hambre) con este canto polifónico. Es, pues, un canto para acompañar momentos de descanso. Tal vez derivado de este origen histórico, la manera de cantar de los cardencheros es muy peculiar: son cantos que prácticamente no implican ningún tipo de gesticulación en un nivel cinésico. Los intérpretes pueden estar sentados o de pie, con los brazos quietos (frecuentemente cruzando las manos al frente o detrás) y con un semblante estoico.

En contraste radical con la quietud del cuerpo, el canto cardenche explota la dimensión gestual de la voz. Hay una serie de recursos que se han identificado muy bien desde sus definiciones musicales como un tipo de ornamentación vocal. Héctor Lozano, por ejemplo, nos dice que “en las cardenchas, los adornos que aparecen son: *glisando*, *bordato*, *apoyatura* y el *grupeto*” (2002, p. 93). Hay además una serie de peculiaridades con respecto a la afinación, el ritmo y el movimiento melódico de las distintas voces, que hacen que en ocasiones esos gestos vocales generaren efectos y combinaciones atípicas dentro de la tradición occidental.

Este ejemplo, además de darnos un caso de caracterización de un género tradicional de canto polifónico por los gestos de la voz, nos lleva a pensar que tal vez convendría, en un análisis más amplio de la caracterización

<sup>6</sup> Una definición más técnica de este tipo de canto es la que proporciona Lozano para referirse a su interpretación: “La manera de interpretarse se define como una polifonía vocal ejecutada a tres y cuatro voces que corren en intervalos de 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup> y 8<sup>a</sup> paralelas, en isorritmia, normalmente a tiempo lento, sin ningún acompañamiento instrumental” (Lozano, 2002, p. 66).

gestual de los géneros orales, hacer una correspondencia entre el tipo de gestos que manejan y el origen de esas artes verbales. No sería descabellado pensar que existe una relación entre el gesto y las actividades que dan origen a determinadas manifestaciones. Aunque todos los géneros orales pudieran tener rastros gestuales de su origen social, en algunos podría ser más evidente, como en el caso de los cantos de trabajo, los cantos rituales, las oraciones en prácticas religiosas colectivas, etc. Me parece, en este sentido, que extender ese estudio de la gestualidad a una dimensión histórica en el caso de los géneros también sería provechoso.

#### *D. Marcadores gestuales de discursos explicativos*

En nuestro discurso cotidiano generamos continuamente un tipo de discursos que dan instrucciones sobre cómo hacer algo (seguir un proceso, producir un objeto, conseguir un objetivo, etc.). Si bien en estos discursos la función estética no es la primordial, su éxito o efectividad comunicativa depende de todas formas de la elección y de la ejecución de una serie de recursos de lo verbal y lo no verbal, que podemos considerar como parte de una poética. Para los fines de este trabajo agruparemos esos discursos (recetas de cocina, instrucciones para llegar a un sitio, etc.) bajo la categoría de “discursos explicativos”.

Los discursos explicativos orales suelen requerir una abundancia de gestos cinésicos en modo de complementariedad y redundancia, y tal vez esa abundancia puede explicarse atendiendo a las necesidades que propicia el discurso verbal. Si observamos a una persona que da instrucciones a otra para llegar a un lugar, caeremos en la cuenta de esto: dar ese tipo de instrucciones obliga a un tipo de movimiento del cuerpo, de la cabeza y de las extremidades, para indicar direcciones (rumbos o puntos cardinales), pero también a la producción de gestos ilustradores<sup>7</sup> complementarios para indicar de manera efectiva las cosas que se señalan verbalmente con deícticos

<sup>7</sup> Dice Mark Knapp que los gestos “ilustradores” son “actos no verbales directamente unidos al habla o que la acompañan y sirven para ilustrar lo que se dice verbalmente. Pueden ser movimientos que acentúen o enfaticen una palabra o una frase, esbozen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento, tracen un cuadro del referente o representen una acción corporal (Knapp, 2009, p. 20).

(“hacia allá”, “más arriba”, etc.). Pareciera aquí haber una relación entre el gesto y la deixis: conforme aumenta en la parte verbal la denotación de significados en dependencia del contexto de la enunciación, también aumenta la presencia de gestos cinésicos que complementan y precisan la localización de los interlocutores en el espacio y en el tiempo.

Este mismo fenómeno de superabundancia de gestos cinésicos es observable en muchos discursos y relatos que explican el origen o las características de un sitio, es decir, en múltiples narrativas de lo territorial. En muchas de ellas puede observarse cómo el gesto que acompaña al discurso verbal tiende, por ejemplo, a utilizar el cuerpo para representar el territorio del que se habla.<sup>8</sup> Otro caso de proliferación de gestos ilustradores como marca de un género explicativo se da en las recetas de cocina que se transmiten por vía de la oralidad, donde las formas específicas de procesar ingredientes (batir, mezclar, cortar, picar, etc.), las medidas (una pizca, una taza, etc.), y otros varios procedimientos van acompañados de movimientos del cuerpo que reproducen gestualmente la acción de la que se habla, aunque no se encuentren los interlocutores en el momento de la preparación de alimentos. Nuestros discursos orales explicativos más cotidianos se encuentran repletos de ejemplos como estos, donde es muy evidente la proliferación de un tipo muy específico de gesto, tal vez como consecuencia de la abundancia de deixis en su contenido verbal.

La exposición de esta serie de ejemplos diversos no tiene otra intención que la de preguntarnos si este fenómeno de la recurrencia gestual como determinante de un tipo de discurso es una constante en todas las artes verbales y en todos los discursos orales. Dado que todos los géneros del discurso oral están fuertemente apoyados en la comunicación no verbal para la construcción de sus significados, no me parece descabellado afirmar que, en el mundo de la oralidad, este fenómeno constituye más bien una norma. Si hasta ahora hemos clasificado los géneros de la oralidad observando las recurrencias de

<sup>8</sup> Véase con respecto a este tema el caso que se expone en la introducción al libro *El rey que se ahogó* con respecto a la narrativa recopilada en la Isla de Yunuen (Michoacán, México), donde se identificó una “estrategia narrativa [que] consiste no solo en evocar las acciones del rey que huye, sino también en representarlas gestualmente de una forma paralela: hay una representación del espacio mediante el cuerpo, y una identificación de lugares específicos con partes anatómicas” (Cortés y Granados, 2019, p. 25-26).

sus emisiones lingüísticas es porque nuestro modelo para hacerlo proviene de los estudios y los análisis literarios. Sin embargo, si situamos el análisis de los géneros en el terreno de las artes verbales como una performance, la dimensión gestual aflora como uno de los factores más determinantes.

Así, habría que empezar a preguntarse por las dimensiones gestuales que suceden en la ejecución de aquellos géneros que “hemos dado por hechos”. ¿Contar una leyenda o un cuento o un mito, por ejemplo, implican alguna recurrencia de tipo gestual? Se ha dicho a menudo que la diferencia entre estos géneros depende de la perspectiva o la postura de los interlocutores hacia la materia de la que se habla, sin embargo, esa diferencia también podría ser definida en términos de una cierta disposición gestual, pues a final de cuentas la postura de los interlocutores, en la performance, no tiene solo una expresión verbal, sino que encuentra formas muy específicas y diferenciadas de gestualidad, como la seriedad, la sonrisa, o los tonos de la voz con que se cuenta algo. La vía que venimos describiendo tal vez también sea útil para establecer clasificaciones más efectivas de géneros o subgéneros de las tradiciones orales que sistemáticamente han presentado dificultades para su distinción: ¿qué diferencia en la dimensión gestual, por ejemplo, a la ejecución de las distintas variedades del son en México?

#### *IV. Hacia una propuesta de método*

Una vez que ha quedado de manifiesto la utilidad de observar las recurrencias gestuales para caracterizar el género de los materiales orales, comienzan a surgir una serie de preguntas como las siguientes: ¿Se pueden establecer constantes del gesto o de la comunicación no verbal como determinantes de géneros orales específicos? ¿Qué tipo de metodología requerimos para observar científicamente el gesto como una variable dentro de los elementos contextuales de la performance? ¿Cómo podemos empezar a crear sistemas para la clasificación de esa dimensión gestual de los actos comunicativos? ¿Debemos partir de la descripción de las dimensiones gestuales de los actos comunicativos para clasificar genéricamente las artes verbales?

Este trabajo no puede atender a todas estas preguntas, pero su propósito último, como hemos dicho, es proponer algunas vías para sumar la dimensión gestual al análisis de determinados discursos orales que requieren de

una caracterización como géneros performáticos. En este sentido, podemos decir que aunque la importancia de la comunicación no verbal sea tan evidente en los actos comunicativos orales, crear un sistema clasificatorio basado en el gesto no resulta práctico ni viable. Tenemos ejemplos de esta forma de proceder en algunos trabajos como el de Justine Cassell y David McNeill (1991), quienes parten de una tipología general del gesto para después aplicarla al análisis narratológico de ciertos tipos de discurso. La clasificación, sin embargo, resulta tan específica y diversa, que termina por no permitir la definición de recurrencias en la práctica e incluso llega a relegar la dimensión verbal de los eventos comunicativos a un segundo plano.

Una opción viable para hacer una descripción del “gesto” como marcador de la poética de la comunicación oral podría ser utilizar sistemas de clasificación de los factores de la comunicación no verbal que puedan ser usados de manera complementaria al análisis de los contenidos verbales. Esto permitiría tomar esos marcadores gestuales en consideración al momento de caracterizar un género del discurso oral, y obtener así descripciones más densas y más acordes a la naturaleza de nuestros objetos de estudio. Para estos efectos podríamos, por ejemplo, seguir los esquemas de clasificación que derivaron de la escuela de la antropología del gesto para definir los rasgos gestuales de un género a partir de la descripción de tres tipos de recurrencias posibles: las que tienen que ver con el comportamiento cinésico (movimientos del cuerpo), las que tienen que ver con los recursos paralingüísticos (los gestos vocales y los recursos de la voz), y las que tienen que ver con la relación de los hablantes y el entorno (proxémica, cercanía de los hablantes, distancia). Al menos en los ejemplos que se han abordado en este trabajo, ese tipo de descripción haría evidente que ciertos géneros se apoyan más en un tipo de comunicación no verbal más que en otra, o que las recurrencias gestuales se observan claramente en uno de esos tres aspectos, mientras que los otros están sujetos a variación libre. En el caso del chisme, por ejemplo, las recurrencias gestuales están situadas en la relación de los hablantes y el entorno, mientras que en el caso del canto cardenche las recurrencias que definen al género están casi totalmente situadas en recursos del paralenguaje. Los géneros que muestran recurrencias gestuales conformadas por comportamientos cinésicos, por su parte, también lo hacen apoyándose en tipos diferentes de movimientos: los géneros expli-

tivos del discurso oral, por ejemplo, recurren sobre todo a gestos cinésicos ilustrativos. Una posibilidad interesante para completar esta descripción de la recurrencia de los gestos cinésicos sería describir si estos suceden en complementariedad, sustitución o reiteración de los discursos verbales. Los gestos ilustrativos que acompañan a la deixis verbal, como hemos visto, suelen, por ejemplo, suceder casi siempre como un fenómeno de reiteración.

De la misma forma que André Jolles decía que las formas simples del discurso denotaban una cierta disposición mental, podemos decir que el género de los actos comunicativos orales denota una cierta disposición gestual. Dada la importancia de la dimensión gestual en el fenómeno global de la comunicación, describir esa disposición gestual debería de ser un interés principal de los estudios sobre los discursos orales. Las pautas expuestas en este trabajo, si bien no pretenden resolver de manera definitiva ningún problema, sí aspiran a elevar el nivel de la discusión sobre este tema.

#### FUENTES CONSULTADAS

- BAUMAN, R. (1983). *Verbal Art as Performance*. Illinois: Waveland.
- BIRDWHISTELL, R. (1970). *Kinesics and Context; Essays on Body Motion Communication*. Louisville: University of Louisville.
- BIRDWHISTELL, R. (1952). *Introduction to Kinesics: an Annotation System for Analysis of Body Motion and Gesture*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- CASSELL, J. y MCNEILL, D. (1991). Gesture and the Poetics of Prose. En *Poetics Today*. Vol. 12. Núm. 3. p. 375-404.
- CHÁVEZ, M., VÁZQUEZ, V. y DE LA ROSA, A. (2007). El chisme y las representaciones sociales de género y sexualidad en estudiantes adolescentes. En *Perfiles educativos*. Vol. 29. Núm. 115. p. 21-48.
- CORTÉS, S. (2014). Sobre el concepto de género en la literatura oral. En M. Masera (Ed.). *Poéticas de la oralidad: las voces del imaginario*. p. 185-201. México: UNAM.
- CORTÉS, S. y GRANADOS, B. (Coord.). (2019). *El rey que se ahogó. Relatos de Yunuén*. México: UNAM.
- DÍAZ, A. (1998). *Teoría de la improvisación poética*. Oiartzun: Sendoa.

- EDER, D. y ENKE, J. (1991). The Structure of Gossip: Opportunities and Constraints on Collective Expression Among Adolescents. En *American Sociological Review*. Vol. 56. Núm. 4. p. 494-508.
- EGGINS, S. y SLADE, D. (1997). *Analysing Casual Conversation*. Londres: Cassell.
- EKMAN, P. y FRIESEN, W. (1975). *Unmasking the Face: a Guide to Recognizing Emotions from Facial Clues*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- FINNEGAN, R. (1977). *Oral Poetry: its Nature, Significance and Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FLUSSER, V. (1994). *Los gestos: fenomenología y comunicación*. Barcelona: Herder.
- FOLEY, J. (2002). *How to Read an Oral Poem*. Illinois: University of Illinois Press.
- FOLEY, J. (1995). *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press.
- HYMES, D. (1962). The Etnography of Speaking. En *Anthropology and Human Behavior*. p. 13-5. Washington: Anthropological Society.
- JONES, D. (1980). Gossip: Notes on Women's Oral Culture. En *Women's Studies International Quarterly*. Vol. 3. Núm. 2-3. p. 193-198.
- JOUSSE, M. (2008). *L'Anthropologie du Geste*. París: Gallimard.
- JUÁREZ, J. (2021). Primeras palabras para el estudio performático del freestyle rap: la dimensión poética. En *Análisis. Revista Colombiana de Humanidades*. Vol. 53. Núm. 99.
- KNAPP, M. (2009). *Comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Barcelona: Paidós.
- LÓPEZ, F. (2018). El chisme: estrategias discursivas desplegadas en su construcción. En *Estudios de Lingüística Aplicada*. Vol. 36. Núm. 67. p. 9-43.
- LÓPEZ, F. (2015). Antecedentes teóricos del chisme. En G. Gutiérrez, G. Mugford y R. Yáñez (Coords.). *Argumentación discursiva en textos orales y escritos*. p. 93-114. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
- LOZANO, H. (2002). Polifonía de la región lagunera: polifonía religiosa y el canto cardenche. Tesis de licenciatura. UNAM, México.

- NILES, J. (1999). *Homo Narrans. The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Pennsylvania: University Press.
- OREJUELA, F. (2015). *Rap and Hip Hop Culture*. Oxford University Press.
- RADIN, P. (1926). Literary Aspects of Winnebago Mythology. En *Journal of American Folklore*. Vol. 39. Núm. 151. p. 18-52.

Fecha de recepción: 12 de abril de 2025  
Fecha de aceptación: 4 de agosto de 2025

DOI: <https://doi.org/10.29092/uacm.v22i59.1220>