

## LITERATURA ORAL Y ECOLOGÍA DE LO IMAGINARIO

Gabriel Janer Manila

*Universidad de les Illes Balears*

C'est oublier l'immense domaine de la littérature de voie orale qui, pendant des siècles, et malgré tout parvenu à satisfaire les besoins d'art, d'éducation et de rêve d'une enfance qui dans sa grande majorité ne savait pas lire ou n'était pas destinée à apprendre à lire.

Marc SORIANO

"L'enfance de l'art".

*La Revue des livres pour enfants,*

n° 107-108. París, 1986

Las palabras que decimos, y aquellas que utilizamos para crear realidades de ficción, tanto si llegan hasta nosotros desde la noche de los tiempos como si se han desprendido de la actualidad más próxima, si han surgido en un barrio periférico de nuestras grandes ciudades, en un pueblo perdido entre montañas o en una ribera lejana del océano, en otra cultura, contienen un pozo de sabiduría acumulada y constituyen nuestra gran experiencia cultural. Con el aprendizaje de las palabras abandonamos la naturaleza e ingresamos en el universo de la cultura. Marguerite Yourcenar lo escribió de manera hermosa: "Tu cuerpo se compone de tres cuartas partes de agua, más una pequeña cantidad de minerales terrestres, un puñadito. Y esa gran llama dentro de ti cuya

naturaleza no conoces. Y en tus pulmones, apresado una y otra vez en el interior de tu caja torácica, el aire, ese apuesto extranjero sin el cual no puedes vivir”<sup>1</sup>. Cuando ese conjunto de elementos –agua, tierra, aire y fuego– empieza a vivir, el ser humano busca la provisión del lenguaje: esta estructura virtual que ya llevamos dentro y que sólo el juego –la imaginación aplicada al embrujo del significado– puede ser capaz de poner en activo. El juego es el gran mediador entre la naturaleza y la cultura: el puente que une nuestros balbuceos prelingüísticos con la ribera de nuestros aprendizajes lingüísticos. En aquellos tiempos de balbuceo y breves eclosiones lingüísticas, el tono de una voz que presentimos cerca, su inflexión, su ritmo, su música nos aportan, cuando apenas tenemos cierto “oído” para esa música rara, algunas emociones fundamentales: cierta sensación de bienestar, alegría, sorpresa, un poco de miedo<sup>2</sup>. Pronto va a saber que el juego es representación e irrealidad, que este juego va a posibilitar la experimentación de realidades que jamás existieron y va a contribuir en el proceso de formación de la experiencia humana. Y porque es ante todo representación, el niño sabe muy bien que está a salvo de la realidad verbal que oye contar. Ese misterio que suena en la voz del que narra, o canta, o recita retahílas de versos. Cabe preguntarse de qué manera se establece el territorio de la ficción. En términos cognitivos podríamos decir: de qué manera aparece la competencia ficcional. Quienes han estudiado el desarrollo afectivo y cognitivo del niño saben que la ficción nace como un espacio de juego: en esta porción tan particular de la realidad donde las leyes de la realidad están suspendidas. El aprendizaje de esta competencia requiere el aprendizaje de un conjunto de actitudes de gran complejidad. Pero es una conquista específicamente humana que hallamos en todas las colectividades<sup>3</sup>. Hoy sabemos que el ser humano es un infatigable productor de ficciones destinadas a ir más allá de la vida real. Ficciones conducidas a través del arte, la literatura, el juego, la fiesta... Que por medio de la ficción podemos recomponer y ordenar el mundo,

pero también podemos invertirlo con el fin de reinventar la condición humana. Sombras que nos fascinan y encantan: Narciso se ahoga al querer abrazar su reflejo. Li Po sufre la misma suerte al querer atrapar con sus manos el reflejo de la luna en el agua del lago. Puede que estos relatos sirvieran de modelo cognitivo a los seres humanos cuando trataban de crear los primeros dispositivos de representación visual. J. Bruner ha escrito que las historias que contamos no son en exclusiva productos del lenguaje, admirables por su generativismo: su capacidad de producir múltiples versiones de una misma situación. El hecho mismo de narrar es fundamental para la interacción social. “Raconter des histoires –dice– est intimement lié, pour ne pas dire constitutif de la vie culturelle”<sup>4</sup>. También, el relato literario subjuntiviza la realidad: nos refiere aquello que es, pero también lo que podría o debería ser. Un universo subjuntivizado es excitante porque nos permite explorar universos posibles que nos atraen y perturban. Estos mundos posibles en cuanto estructuran la materia de que están hechos los sueños y la ordenan puede que sean subversivos. “Es la mediación de lo imaginario –escribe G. Steiner–, de lo inverificable (lo poético), son las posibilidades de la ficción (mentira) y los saltos sintácticos hacia mañanas sin fin lo que ha convertido a hombres y mujeres, a mujeres y hombres, en charlatanes, en murmuradores, en poetas, en metafísicos, en planificadores, en profetas y en rebeldes ante la muerte”<sup>5</sup>. Una de las diferencias que desde el origen distinguen a los seres humanos de los otros primates es la capacidad de asimilar y entender las intenciones y los estados mentales del otro: el ser humano tendría una aptitud dirigida a la intersubjetividad, necesaria para orientarnos hacia la vida colectiva. Bruner duda “que cette vie collective eût été possible sans cette aptitude proprement humaine à organiser et transmettre notre expérience sous une forme narrative”<sup>6</sup>. Y añade que esta competencia depende de la existencia de un fondo común de mitos, relatos populares, romances, poemas.

Hija de la imaginación y la memoria, ese mundo indefinible que hemos dado en llamar literatura puede ser un viejo mito que, después de recorrer todos los laberintos llegó hasta nosotros cubierto con ropas de ahora. Pienso –sólo a modo de ejemplo– en James Dean, el pequeño príncipe de Hollywood, muerto a los 24 años en accidente de tráfico y que me hace pensar en Orfeo, en su trágico destino, nacido de la soledad, de la impaciencia, de la energía que contiene su desesperación. Pienso en Maria Callas. Se ha dicho de ella que poseía la voz más bella del mundo; pero una belleza frágil. Passolini le hizo representar su propio drama: Medea, atormentada, hermosa, grande. Son materiales de ficción que estuvieron siempre en el imaginario colectivo, que se infiltran en los pliegues del tiempo y reaparecen de nuevo bajo múltiples formas. Puede ser, también, una canción antigua: un romance, una nana, un canto de trabajo, una retahila de disparates y absurdos, una balada de amor, un juego de palabras, un trabalenguas. Puede ser uno de aquellos viejos cuentos que se contaron al calor de la lumbre, junto al fuego, con la complicidad del fuego, del misterio que se desprende de las llamas, en la esquina de una plaza pública en día de mercado, o bajo el pórtico de una iglesia. Puede ser una antigua leyenda épica: la historia de un gran héroe fundador de pueblos y ciudades, el relato de la vida del santo patrón, que ahuyenta las pestes, la historia que funda un espacio misterioso o establece un culto. Puede ser un rumor moderno, una leyenda urbana en la que se proyectan viejos temores que los hombres arrastran desde la noche oscura. Historias que se dan o se dieron por ciertas, relatos de aventuras, crónicas de terror, historias o narraciones de vida.

Estos materiales que configuran el espacio de la literatura oral –un espacio cuyos límites son afortunadamente imprecisos– constituyen el patrimonio inmaterial de los pueblos. Y son estos materiales precisamente los más maltratados y fragilizados por la globalización. El patrimonio inmaterial de un país, todo este conjunto de textos orales –de etnotextos– define en gran parte su identidad cultural y, sea grande

o pequeño, este patrimonio debe tener significación y sentido para cada nueva generación. Por su vulnerabilidad, este bagaje inmaterial de memoria debería convertirse en un objetivo de conocimiento. Pero sobre todo, debemos tener en cuenta su capacidad energética, en el sentido en que favorece la creatividad humana y contribuye a la configuración de nuestro imaginario. En qué se convertiría Marràqueix, inmovilizada en la conservación museística de sus murallas, mezquitas y palacios, si la plaza Xemàa el Fna dejase de ser esta encrucijada de culturas vivas, pobladas de música y clamores, llena de color y saturada de perfumes llegados de mundos diversos, que tenemos la suerte de conocer<sup>77</sup>. Marràqueix era la ciudad donde las leyendas negras y blancas se cruzaban –ha dicho la escritora marroquí Fátima Mernissi–, los lenguajes se mezclaban y las religiones se encontraban con el silencio inmutable de las arenas en constante movimiento. Tierra inacabada hasta la perfección, naturaleza en estado bruto, el Sahara. Sabemos que un día fue el mar.

Numerosos textos medievales, tanto poéticos como narrativos –ha dicho Juan Goytisolo– fueron escritos para ser recitados y, para leerlos adecuadamente, requieren que se tome en consideración su dimensión auditiva y paralingüística. Muy significativamente, el sector más innovador y revulsivo de la narrativa del siglo XX –Joyce, Céline, Arno Schmidt, Carlo Emilio Gadda, Guimarães Rosa, Gabriel García Márquez...– entronca con algunos elementos básicos de la tradición oral: las novelas de estos autores sugieren a menudo la lectura en voz alta, el encuentro con una galería de voces que tratamos de recuperar o de imaginar mientras leemos. De este modo, leer se convierte en el redescubrimiento de algunas voces que manteníamos calladas en algún oscuro rincón de la memoria<sup>8</sup>. De esta manera, la presencia simultánea del autor que lee en voz alta o del recitador y del público concede a los textos una dimensión inédita, como en los tiempos de Chaucer, Boccaccio, Juan Ruíz o Ibn Zayid. Una continuidad soterrada crea vías de enlace entre la edad media y las vanguardias literarias de nuestro tiempo.

Goytisoló ha descrito de forma muy hermosa la experiencia de la narración oral en la plaza de Xemàa el Fna y ha explicado las tradiciones que allí convergen; entre ellas, la bereber en sus dos lenguas: el *tamazigh*, mayoritaria, y el *susi*, de la región de Agadir, y la subsahariana, con lo que ésta supone de presencia de tradiciones llegadas de más allá del desierto: “El narrador se dirige directamente al círculo de espectadores y cuenta con su complicidad. El texto que recita o improvisa funciona como una partitura y concede al intérprete un amplio margen de libertad. Los cambios de voz y de ritmos de declamación, de expresiones del rostro y de movimientos corporales juegan un papel primordial”<sup>9</sup>. Y provoca en la imaginación del receptor las imágenes que la musicalidad de las palabras y de las frases estimula. Como si se tratara de crear una melodía con sus contrapuntos, los juegos de sonidos, las disonancias. De proyectar en la música de las palabras el eco de su significado.

El aumento de tráfico, la degradación ambiental y, sobre todo, algunos proyectos inmobiliarios, si se llevan a término, desfigurarán para siempre el entorno de Xemàa el Fna. Todo esto es suficientemente grave para llevar a cabo una movilización internacional en defensa de este patrimonio oral e inmaterial en peligro. Se trata del único lugar del mundo donde cada día del año, músicos, narradores, bailarines, juglares y bardos actúan ante una enorme cantidad de gente que se renueva de manera continua. La Plaza nos ofrece un espectáculo permanente en el cual se desdibuja la distinción entre actores y espectadores: cualquiera puede ser uno u otro si lo desea. Ante el rodillo de unos medios informativos que empobrecen nuestras vidas, Xemàa el Fna opone el ejemplo del espacio público que invita a la sociabilidad gracias al humor, la tolerancia y la diversidad creada por sus poetas y sus contadores de cuentos<sup>10</sup>.

Todas estas voces, en calidad de emanación del cuerpo, son un motor esencial de aquella energía colectiva. Alimentaron durante siglos la imaginación de las gentes, también, como refiere Marc

Soriano, la de aquellos niños cuyo destino no era aprender a leer. En *L'invention de la littérature*, Florence Dupont<sup>11</sup> ha subrayado la vitalidad de la producción literaria oral y ha opuesto la cultura viva de los griegos y romanos, la que se vincula al banquete y acerca los hombres a los dioses mediante los placeres del cuerpo, de la danza y el vino, del canto, de los juegos verbales y el sexo, a la cultura “fría”, monumental, de las bibliotecas. No pretendo enfrentar la literatura oral y su diversidad de formas a la palabra escrita. Si hoy hacemos recaer nuestra atención en aquello que hemos convenido en llamar comunicación literaria oral, lejos de oponer dos formas de expresión humana, es para enfatizar o insistir en su complementariedad. Y hay que advertir que la oposición entre oralidad y escritura no es en absoluto radical<sup>12</sup>. Ruth Finnegan ha insistido en los límites inciertos que las separan: “... no hay una línea de demarcación clara entre la literatura oral y la escrita, y cuando nos proponemos diferenciarlas –como sucede a menudo–, aparece con claridad que hay encabalgamientos bien visibles”<sup>13</sup>. No son, oralidad y escritura, dos realidades que se excluyen, sino que conviven en las sociedades modernas y en continúa interrelación. Una literatura que llega hasta nosotros mediante una voz –es una voz que, en su calidad de emanación del cuerpo al que representa, se vuelve motor esencial de las energías que subyacen en la colectividad<sup>14</sup>–, o a través de aquel mundo de voces que resuena en nuestra imaginación cada vez que nos acercamos a un libro y emprendemos su lectura. “No concibo la creación a partir de cero –afirmaba Manuel Rivas en la presentación de *El lápiz del carpintero*–, me gusta sentir como si estuviera escuchando lo que alguien me relata. Esta novela pertenece a una memoria coral, es como si estuviera escrita a muchas manos”<sup>15</sup>. La literatura oral es en primer lugar un vehículo de emociones inmediatas, abierta a una multiplicidad de matices que se perfilan al ritmo de una voz. En el principio era la palabra. Y percibir aquellas emociones es dar hospitalidad a aquella voz. La hospitalidad que acoge la palabra

imprevista, jamás oída, balbuciente, que viene del otro. Esta manera de escuchar debe ser a la vez activa y desnuda<sup>16</sup>. Esta palabra que viene de lejos –que fue en el principio– inicia a los niños en el ritmo, en el lenguaje simbólico, en el ejercicio de la memoria; despierta la sensibilidad, conduce a la imaginación. Y configura nuestras primeras experiencias literarias. Posibilita nuestro acceso a la ficción, nos entrena en la percepción de otros mundos posibles, en la ruptura del orden conocido, nos incita a entrar en el bosque, a suspender por un instante nuestra incredulidad, y a estar dispuestos a retomar aquel tiempo en que también los animales eran capaces de hablar.

A lo largo del siglo XX, antropólogos, psicólogos y lingüistas demostraron que el ser humano no posee al nacer la posibilidad de hacer uso de las palabras; pero la adquiere por la experiencia, mediante su relación con el entorno. En los primeros años de la vida de un niño, el aprendizaje de la palabra pasa por la necesidad de nombrar las cosas que desea obtener. La expresión oral se convierte en la primera forma de la actividad discursiva. En la escuela, la palabra y la capacidad de escuchar están en el centro de algunos aprendizajes cognitivos: ésta es la razón por la cual el fracaso escolar es a menudo imputable a las dificultades de lenguaje no superadas, a una expresión oral deficiente. El niño que tiene dificultades para hablar correctamente corre el riesgo de no adquirir de forma adecuada el dominio del escrito y, a la vez, ser incapaz de activar ciertas operaciones mentales. Las carencias de un lenguaje oral correcto afectan a su maduración intelectual y a la capacidad de comprender cualquier materia; puesto que el dominio del lenguaje oral es una competencia transversal necesaria para la adquisición de otros saberes. A esto se añade el hecho de que las operaciones cognitivas más frecuentes se efectúan de manera espontánea, y a la vez decisiva, en la comunicación oral. Tomar la palabra en público es un acto que requiere diversas competencias: es necesario ser capaz de escoger las palabras, de ordenarlas en una sintaxis coherente, de definir un determinado nivel lingüístico, de



saber manejar diversas formas discursivas. Toda situación de interlocución implica igualmente fenómenos sutiles de adaptación del discurso, de regulación de la palabra, de reactivación de nuestros propósitos. Hablando con los demás, escuchando los argumentos y tomando en cuenta la personalidad y las ideas de nuestro interlocutor, y tratando de convencerle, es como adquirimos nuestras primeras competencias retóricas y argumentativas. Enseñar a expresarse oralmente es también invitar al alumno a tomar conciencia de su cuerpo, a comprender los mecanismos fisiológicos sin los cuales la transformación del aire en sonido –y, además, en sonido significativo– es imposible, a dominar el timbre, la altura y la intensidad de la voz<sup>17</sup>.

Sería apasionante conocer cómo de las restantes habilidades de la inteligencia pudo emerger la palabra. Surgía de una inteligencia muda, de aquellas habilidades que, a su vez, perfecciona y amplía. La pregunta es: ¿Con qué herramientas prelingüísticas aquella inteligencia muda pudo superarse a sí misma? “Visto ahora en sus resultados –escribe J. A. Marina–, en esa gigantesca y maravillosa estructura, y en esa polimorfa y eficacísima habilidad, la invención del lenguaje resulta una hazaña inexplicable. En poco más de tres años, un niño aprende lo que debió de costar a la especie humana decenas de miles de años conseguir”<sup>18</sup>.

El estudio de la palabra desde la perspectiva antropológica nos lleva al análisis de la comunicación interpersonal. Desde este enfoque, me interesa la palabra en cuanto está socialmente situada. Contar un cuento, proponer una adivinanza, enunciar un proverbio es una práctica social y, a la vez, un acto lingüístico. Esto implica estudiarla a través de las relaciones que el hombre establece con su entorno y su cultura a través de sus manifestaciones lingüísticas. Ponemos el acento en la forma que adopta un discurso en el acto de comunicación<sup>19</sup>. Al emprender el estudio de la oralidad en situación interlocutiva, encontramos el apoyo a nuestra orientación entre los trabajos recientes referidos a la literatura oral y a la antropología lingüística, que han

demostrado el carácter dialógico de los usos del lenguaje, sea cual sea su forma: oral o escrita. Por su parte, la etnografía conversacional ha subrayado el carácter interaccional de los usos lingüísticos. Estos estudios han demostrado que la oralidad no es exclusiva de cierto tipo de sociedad, o de ciertos tipos de contextos sociales, sino que participa bajo formas distintas en toda actividad lingüística. Pero la antropología ha dado un paso más al plantearse el estudio de los “usos sociales” de las figuras retóricas y del repertorio de recursos literarios con que la imaginación humana se ha configurado. Un viejo texto se hace definitivamente moderno cada vez que vuelve a ser repetido. Y es siempre una prueba de la vitalidad del idioma, de su secreta energía.

*La ficción viaja a través de la voz;* pero en este viaje la voz se deja acompañar por otros recursos: la entonación, la gestualidad, la personalidad del locutor y, también, por el sol, y el paisaje, y la calidad del aire del día o del instante irrepetible en que se produce la comunicación<sup>20</sup>. Nuestros actos son siempre irrepetibles, por eso nunca vas a bañarte dos veces en el mismo río, ni en un mismo relato, ni en aquellos versos que aprendiste a recitar de niño y que te han acompañado durante toda tu vida. Cuando tú tomas la palabra, enunciado y enunciación no pueden separarse y en esto se funda el ritual de la comunicación literaria oral, en su belleza instantánea y efímera. Se trata de una voz que se erotiza. Paul Zumthor ha descrito esta experiencia con la palabra “performance”: una actividad compleja por medio de la cual un contenido poético es simultáneamente percibido en un espacio y un tiempo irrepetibles. Pero esa voz debe surgir del silencio. Existen demasiados ruidos a los que no podemos controlar. Nos hemos acostumbrado a vivir entre máquinas, a levantar la voz para que nos oigan. Gritamos, y se nos atrofia el oído, incapaces de percibir las sutilezas de la palabra, el valor del silencio, los registros con que se produce cada intensidad. Los anacoretas del desierto leían el pensamiento de Dios en los silencios de la creación. La entonación que ponemos en la lectura de un texto literario en voz alta es al mismo

tiempo melodía y ritmo, y esa música interna del texto no siempre la descubre el lector silencioso. André Gide recomendaba a los lectores de Proust que no hicieran juicio alguno sobre la novela hasta después de haberla leído en voz alta.

Es evidente que en las sociedades contemporáneas que hemos convenido en llamar occidentales, la oralidad no se da de una forma pura. Ha sido Walter Ong<sup>21</sup> quien ha definido los cambios culturales que, con la presencia de la escritura, se producen en una colectividad humana. Cambios que atañen al papel de la palabra y del conocimiento en el seno de aquella comunidad. Ong distingue la oralidad primaria de la oralidad secundaria. No es lo mismo el uso de la palabra en una sociedad sin escritura que la palabra oral que se desprende de una cultura con una fuerte presencia de la palabra escrita. En nuestra sociedad de hoy difícilmente se puede vivir al margen de lo escrito, omnipresente en la vida urbana. Vivimos en una sociedad fuertemente marcada por la escritura en la que la palabra funciona condicionada por la letra impresa. Y no sólo por la letra impresa. También, condicionada por la imagen y los múltiples lenguajes de nuestro tiempo<sup>22</sup>. La palabra de hoy, lejos de los tiempos en que se narraban viejas historias bajo los soportales de las plazas y se cantaban romances en la esquina de una calle, nos llega determinada por la cultura de masas y sus efectos. A menudo, se opone el universo de la palabra oral a lo que podríamos llamar la tiranía de la trivialidad, del egoísmo, de la rutina y la indiferencia. Vuelve a levantarse la voz dispuesta a diseñar un nuevo humanismo, a contribuir a la creación de una conciencia crítica capaz de construir una nueva tierra.

No es difícil entender hasta qué punto la comunicación oral –en las sociedades de oralidad primaria– y, especialmente el discurso poético, fue una estrategia cultural que pudo contribuir a la configuración de ciertas capacidades intelectuales, a la estructuración del pensamiento y a la organización de la mente. Así lo ha visto Eric A. Havelock que analiza la función de la poesía épica en la cultura

griega con la intención de explicar las estructuras mentales psicológicas y lingüísticas de la sociedad micénica. En la cultura griega de la época arcaica, el canto épico contenía la sabiduría de la tradición y el cantor transmitía mediante el relato el patrimonio cultural, jurídico y religioso del pueblo; comunicaba también los modelos acústicos, la técnica del eco como expediente mnemónico... Dice Havelock que en la edad clásica el genio específico de los griegos era de naturaleza rítmica. Aquello que nosotros llamamos el sentido griego de la belleza, en arquitectura, en escultura, en pintura, en poesía, fue sobre todo el sentido de la proporción fluida y elástica. Esta facultad fue llevada por los griegos a la perfección a través de un ejercicio insólito e intenso en el campo de los ritmos acústicos, verbales, musicales, durante los siglos oscuros. Era la difusa autoridad de la palabra impuesta por la exigencia de la memoria cultural que hizo surgir entre los griegos la maestría en otros tipos de ritmos. Aquella presunta desventaja en la conquista de la civilización, el analfabetismo, resultó ser su principal ventaja<sup>23</sup>. En un sentido muy parecido se ha expresado el profesor Sebastià Serrano. Es necesario, viene a decir, fijarnos en el lenguaje poético en función de la necesidad de nuestra especie de resolver algunos problemas fundamentales para la supervivencia, como el de la conservación de la información y el de control de una ansiedad que crecía proporcionalmente a la información recogida. Las formas poéticas, y los mitos, y los rituales religiosos habían sido las grandes creaciones simbólicas y lingüísticas que, a lo largo del período de la cultura oral, habían emergido como estrategias adaptativas de extraordinaria eficacia. Sin ninguna duda, podemos afirmar que, para una comunidad, invertir en poeticidad era hacer una excelente inversión y aquellas que así lo hicieron fueron las que tuvieron más capacidad de sobrevivir. De hecho, la poeticidad podría funcionar perfectamente como mecanismo de selección entre las culturas<sup>24</sup>. Y una buena muestra de este fenómeno la constituyen los múltiples refranes y retahilas de versos sometidos a las leyes del ritmo

que formaron el repertorio comunicativo de las comunidades orales y que todo el mundo escuchaba y repetía con la intención de que les quedaran grabados en la memoria. Eran una fórmula mnemotécnica de extraordinaria eficacia, un envoltorio frágil pero extraordinario para el pensamiento. Y he aquí que las necesidades mnemotécnicas llegaron a condicionar el esqueleto mismo de la lengua y su sintaxis. Aquellas formas de expresión oral tendieron a ser intesamente rítmicas porque el ritmo facilitaba su memorización. Y ya sabéis que sin memoria no se puede pensar, porque no puede unirse lo anterior a lo posterior, el pasado con lo que aún no ha llegado. La memoria es, en cierta manera, sinónimo de cultura, porque favorece la posibilidad de hacer surgir en el momento oportuno ciertas referencias imprescindibles. Y hay quien afirma que nos acordamos más de aquello que aprendimos si implicamos en el aprendizaje una cierta emoción. Hassane Kouyaté, un narrador mandingo, un griot de la 35 generación de narradores, hijo del legendario Batrou Sékou Kouyaté, conocido en Europa por su colaboración con el director escénico Peter Brook, ha dicho que el hecho de ser contador de cuentos e historias orales ha desarrollado en él una extraordinaria memoria afectiva y asociativa. Para comprender y recordar un cuento –ha destacado–, es necesario escuchar con el corazón, con la piel, con la nariz, con la boca y los ojos; sólo después vendrá el oído. Afirma que únicamente retiene las historias que le commueven. Y añade: Son ellas que me escogen a mi. Pero una historia también puede perderse durante cinco o seis años en mi vientre y reaparecer de forma inesperada<sup>25</sup>. Pienso que existe una poética de la oralidad: la prosa rítmica con que Shéhérezade contaba sus cuentos –una prosa hecha de entonaciones, de silencios, de gestualidad– no es extraña al cambio de actitud del rey Shahriyar, profundamente decepcionado y resentido contra el amor. Las historias que escucha todas las noches poseen un poder benéfico: la capacidad de transformar el resentimiento que llevaba incrustado en el corazón en amor a la vida. Durante mil y una noches, casi tres años, el rey aprende

a enamorarse de nuevo, a transformar su odio en amor ferviente, a creer en el otro. Antes dije que los ritmos verbales de la poesía épica determinaron los esquemas del arte clásico. Los griegos, que habían descubierto el poder persuasivo de la música y del canto, trataron de relatarlo en el mito de Orfeo: Eurídice había muerto de una mordedura de serpiente y Orfeo no hallaba consuelo, porque nada le confortaba de la ausencia de su amada. Acudió al reino de las sombras y consiguió del rey de las tinieblas que la dejara salir, con la condición de que no la mirara durante el camino de retorno. La inquietud de Orfeo le hizo volver la cabeza y Eurídice se desvaneció para siempre. La música y el canto de Orfeo enternecía las fieras y las encinas acudían a escuchar su canto. (Permitidme que evoque una representación de *Orfeo et Euridice* de Christoph W. Gluck a la que asistí en el teatro de la ópera de Berlín, una noche de otoño de 1989, pocos días después de la apertura del muro. La nieve caía sobre el asfalto iluminada por los neones. Sobre el muro. Sobre las cenizas del muro, la música de Gluck nos decía que el amor vence todas las tinieblas, que la canción de Orfeo es poderosa).

He apuntado algunas de las funciones de la literatura oral, entre las que cabe destacar su capacidad de iniciar a los niños en el ritmo, en el lenguaje simbólico, en el ejercicio de la memoria, a la vez que despierta la sensibilidad y estimula un imaginario enraizado en la tradición. La comunicación literaria oral nos permite huir del imaginario estándar y globalizador. No porque tengamos que centrarnos únicamente en aquella literatura –cuentos, poesía, juegos de palabras– que surgió a nuestro lado, en el huerto de nuestra cultura más cercana, sino porque, sea cual fuere su procedencia, al pasar a través de tu voz pasa a formar parte de tu imaginario. Yo me siento africana –ha dicho la gran narradora de historias Catherine Zarcate– gitana, china, piel-roja. Por medio de los cuentos, nos podemos sentir perfectamente vinculados a nuestra tierra, a nuestro pueblo, a los pueblos amigos, a la humanidad, en aquello que la humanidad tiene de más humano. Tal vez, a este suceso se le podría llamar interculturalidad.

Como Adán, nuestro padre, cada ser humano desde el primer día de su existencia tendrá que descubrir cuanto le rodea: las estrellas del cielo y los árboles de la tierra, los animales, los gestos de las personas y todo cuanto existe. Descubrir la vida de la que formamos parte a través de la observación y de la experiencia. Y la posibilidad de nombrar a cada una de estas adquisiciones vendrá dada por el entorno inmediato. Los procesos mentales –entre ellos el ejercicio del pensamiento imaginario– resultan de la interacción entre el organismo y su entorno. De ello no se escapa el lenguaje, mas bien ocurre todo lo contrario, porque su desarrollo emerge a partir del encuentro afectivo con la realidad. De esta dialéctica con el entorno aparece la palabra, la capacidad de dar nombre a cada cosa. En definitiva, la enigmática vinculación entre el significante y el significado. Me he referido al desarrollo del lenguaje a partir del encuentro afectivo con la realidad. Me gustaría insistir en este punto. A menudo no hemos tenido en cuenta la relación que existe entre la maduración de los procesos mentales y la calidad de las emociones. Esta vinculación del desarrollo de la inteligencia a la afectividad no puede dejarse al margen, cuando emprendemos el estudio de los procesos que sigue el aprendizaje de la lengua. El paso desde el mundo del instinto al de la inteligencia se realiza a través de una sucesión de progresos que rompen en cada momento la primitiva seguridad instintiva y ponen el organismo en peligro. Para que este proceso se produzca con normalidad es necesaria la conjunción de una relación afectiva entre aquel ser, el cerebro del cual se abre cada día a una nueva función, y otro que le protege y le ampara. La maduración del lenguaje vendrá, pues, determinada por esta relación afectiva con la realidad. Descubrir las cosas del propio entorno con la certeza de que cada una de estas cosas ha sido previamente nombrada por hombres y mujeres que vivieron en el mismo lugar, es una condición básica para aquella maduración. Descubrir, sobre todo, que esta nominación se ha producido desde una posición afectiva con el propio entorno, desde una voluntad inmensa de adaptación, de

absoluta conjunción. Porque en definitiva esta es la historia que siguieron las palabras. Jean Piaget observó este hecho: cada palabra es el resultado de un larguísimo proceso. Podría ser interesante seguir la trayectoria de las palabras y de su relación con los conceptos que representan. Palabras y conceptos rodaron a lo largo de los siglos como los cantos de la orilla de un río. Y este rodar de boca en boca a través del tiempo las ha vuelto amables al tacto y las ha desposeído de aristas cortantes ajustándolas a la realidad humana, a su paisaje cotidiano, a la continua nominación de cuanto constituye el universo concreto de los hombres. Y esta experiencia de muchas generaciones acumulada en las palabras es adquirida por el niño durante sus primeros años de vida. Hay que reconocer hasta qué punto el lenguaje recoge y expresa la experiencia adquirida durante su peregrinaje milenario y cómo interviene en el proceso de maduración del pensamiento, desde los primeros meses de nuestra existencia.

Hace unos dos años, el periodista francés Bernard Pivot, que durante décadas condujo un programa de televisión dirigido a la difusión de la literatura, publicó un libro en el cual se proponía sensibilizar a los lectores y comprometerles en la tarea de recuperación de las palabras que están a punto de desaparecer. Un volumen de ciento sesenta páginas en el que reflexiona sobre las causas que llevan a la desaparición de centenares de palabras que caen en desuso y, porque se borran del lenguaje cotidiano, se eliminan de los diccionarios más utilizados: aquellos que se venden por miles de ejemplares y son consultados por los estudiantes. El nuestro es un país —dice con cierto lirismo en la punta de los labios— donde las palabras se pierden y mueren. Y propone —hay una cierta voluntad de subrayar los aspectos ecologistas de la iniciativa—, que cada hombre o mujer, niño o joven, elabore su propia lista de palabras que quisiera salvar del olvido, como quien hace un herbario. Víctimas de su propia vejez, del uso exclusivamente literario, de su resonancia clásica o de su preciosismo arcaico, muchas palabras son inhumadas. Pivot se propone salvar a



cien y construye su propia lista. El libro "100 mots à sauver" es una propuesta para hacer revivir algunas palabras en su expresividad y belleza. En el cementerio de las palabras muertas está enterrada la parte más sugestiva del idioma. Es cierto que continuamente aparecen nuevos términos que dan respuesta a las necesidades de la lengua con la finalidad de actualizarla. Pero es la herencia de significados aquello que configura el pensamiento de hombres y mujeres, mientras conforma la vida. Las cosas que no somos capaces de nombrar es como si no existieran. Estamos hechos de adjetivos, y de verbos, y de pronombres, y de preposiciones, y de adverbios... Por medio de las palabras, nos atrevemos a imaginar otros mundos. Hasta que los hemos nombrado, no sabíamos que existieran.

No es difícil observar en nuestros días hasta qué punto el lenguaje oral, la lengua que utilizamos en la calle, en los actos más frecuentes de comunicación humana, pasa por un proceso de debilitación y empobrecimiento. Las causas son varias; pero el resultado es la progresiva pobreza expresiva de hombres y mujeres. El lenguaje se empobrece porque se empobrecen también las relaciones del hombre con su entorno. La lengua está aquí, pero hay que descubrirla. Es necesario trabajarla a partir del entorno y reencontrar tras las palabras la prodigiosa vitalidad que contienen, la fuerza de su rodar de boca en boca a lo largo del tiempo. A la degradación sistemática y persistente del uso de la lengua cabe oponer la alternativa ecológica. El hombre forma parte del entorno en que vive. Y la lengua es también un elemento de esta realidad. Pero así como los recursos de la naturaleza se agotan y cada vez es más difícil tenerlos en abundancia, también la lengua se empobrece. Se trata de proponer una práctica didáctica capaz de combatir este empobrecimiento, contra los agentes contaminantes, capaz de rescatar las formas marginadas de una lengua y de luchar contra la degradación persistente. Sería una didáctica depuradora y recuperadora al mismo tiempo, capaz de conducirnos al encuentro de todos los registros del idioma.

La alternativa ecológica en el estudio de la lengua constituye, en primer lugar, un método de trabajo. Y la parte más eficaz de este método va a estar en la exploración de los registros orales. La pobreza expresiva de muchas gentes se debe al bloqueo ante lo imaginario y a la falta de recursos imaginativos. Todo esto nos lleva a una conclusión: la pobreza expresiva es también la consecuencia de un pensamiento creativo afincado en la mediocridad. Es urgente utilizar los productos que la imaginación ha configurado a través de la lengua. Y entre estos productos habrá que fijar de manera especial la atención en los materiales que proceden de la literatura oral. Su estudio no significa un paso atrás, sino la comprensión de una experiencia de siglos, de una experiencia humana que intentaba ser precisamente un paso hacia adelante. El hombre de hoy desconoce los nombres de las cosas que le rodean porque su conocimiento del entorno es insuficiente y escaso. Se dice que, en otros tiempos no había “árboles”, porque la gente conocía cada árbol. No había “árboles”, porque había encinas, y olivos, y almendros, y olmos... No había “pájaros”, porque había golondrinas, y estorninos, tórtolas, y mirlos. Sebastià Serrano se ha referido a este empobrecimiento en un libro sugestivo y ha hecho referencia al desconocimiento que tenemos de aquello que es inmediato en nuestra vida, de los signos que configuran el universo de nuestra cultura. Pero también se empobrece la vitalidad de los signos, puesto que el hombre de nuestro tiempo está sometido a la más impía colonización. Los signos que habían conducido al hombre durante siglos hacia el conocimiento de su propio entorno, tanto si fuera para adaptarse a él como para transformarlo son destruidos por la mediocridad que proponen los grandes dominadores de la cultura.

Pero las lenguas son seres vivos, organismos que viven en un determinado espacio, integradas en el ecosistema del cual el hombre forma parte, sujetas a una contaminación y a una degradación sistemática. Porque el espacio de una lengua es siempre la sociedad que la habla, pero no en un sentido sincrónico. Sino la sociedad que la

habla y, hablándola, la ha moldeado en el tiempo y el espacio hasta adaptarla a la propia vida. Es, por tanto, la lengua, una energía, una fuerza increíble de conocimiento y de creatividad. La ecología del lenguaje habrá de investigar los efectos de este potencial energético contenido en la lengua. En definitiva, su vitalidad y su capacidad de lucha<sup>26</sup>. Hace años encontré en la obra de G. Steiner algunas afirmaciones formuladas en el mismo sentido: “Los idiomas son organismos vivos. Infinitamente complejos, pero organismos a fin de cuentas. Contienen cierta fuerza vital, cierto poder de abstracción y desarrollo. También pueden experimentar la decadencia y la muerte”<sup>27</sup>.

La realidad –el entorno– en que vivimos ejerce la función de modelo. Los enunciados que emitimos como consecuencia de esta relación son moldeados en parte por las descripciones y los estereotipos de la sociedad. Inspirarse en un modelo no es únicamente actuar como este modelo, sino imitar su lenguaje, sus enunciados y sus afirmaciones. Cuando el modelo está contaminado –Chomsky diría vampirizado, expoliado o travestido por los poderes ejecutivos del Estado moderno–, forzosamente, tanto los sentimientos como el conocimiento de la propia realidad que aparece en el corazón y en la mente de los hombres, también están contaminados. De hecho, toda la obra de Noam Chomsky podría ser considerada como un inmenso y riguroso trabajo de depuración del lenguaje. Una acción de higiene que se inicia con una voluntad firme de desmontar las mentiras verbales de las sociedades modernas, en un intento de analizar los comportamientos verbales de los cuales se sirven los poderes de nuestro tiempo para dominar cínicamente la vida económica y moral de los ciudadanos. La gramática de Chomsky conduce al comportamiento cívico, al compromiso con los restos de una lengua que era capaz de asegurar la vida de la cultura y que ha sido corrompida por la inflación de las palabras, por la contaminación que ha degradado y convertido en un yermo las antiguas fuentes y los

pastos. Liberar las palabras de las muchas adherencias que las convirtieron en un cementerio semántico.

Chomsky llegará a afirmar que se trata de un acto criminal, de una forma oculta de terrorismo de estado, dirigido a desposeer a los ciudadanos de la única fisonomía que tuvo su libertad. La polución verbal nos puede conducir a la ruina moral, porque las palabras han sido seducidas y la subversión ha penetrado indecorosamente la semántica; puesto que los mensajes significativos han sido manipulados por un poder que ha empobrecido el lenguaje y la capacidad imaginativa del hombre vinculada a la palabra<sup>28</sup>. Corresponde a los poetas –permítidme este esparcimiento– devolver a las palabras sus mejores significados, aquellos que rehuyen la contaminación. Alicia pregunta: Por qué las palabras no significan siempre las mismas cosas? Y la respuesta: Eso depende del que manda.

Mediante las palabras, cuando florecen en sus labios no contaminados, el narrador crea espacios de ficción, nuevas realidades que sólo se desvanecen en el momento en que el relato concluye y la historia contada acaba por cerrarse. “El narrador es el eje –escribe M. Vargas Llosa–, la columna vertebral, el alfa y el omega de toda ficción”<sup>29</sup>. En este espacio abierto puede suceder lo inesperado. Erase una vez... un mundo lejano, un país remoto, una tierra desconocida. La voz que narra es una voz creadora, una voz que despierta la imaginación y nos abre una ventana a través de la cual podremos entrever otros universos. Por su fuerza poética, por su vitalidad regeneradora se convierte en una creación continuada y sin límites. Contar historias es buscar lo que no somos en lo que ya somos, es aceptar, en aquel que somos, todos los otros que no podemos ser. “Somos –ha escrito J. Bruner– una colonia de yoes posibles, entre los que se encuentran algunos temidos y otros deseados”<sup>30</sup>. La palabra crea de forma incesante mundos paralelos. Y circula en nosotros regida por leyes comparables a las del agua: se adentra en nuestro interior, se instala en nuestra imaginación, la hace revivir, realiza un viaje a través

de nuestra memoria como el agua en las profundidades de la tierra. Como el lenguaje, nos trae los elementos necesarios para sobrevivir. En la voz del que narra resuena la memoria colectiva, por la armonía que pone en sus palabras, el ritmo, la voz: aquellos elementos que configuran la coreografía de la palabra. Atravesar un mundo narrado tiene la misma función que tiene el juego para un niño. Érase una vez... Se abre aquel espacio mágico. A partir de ahora yo voy a ser el sheriff, tú serás el bandido. Entramos en el bosque. Estamos dispuestos a que los animales empiecen a hablar. Y las piedras. Es indudable que, entre las estrategias de las que se sirve el narrador de historias, las primeras líneas con que abre el espacio imaginario del relato tienen una importancia extraordinaria. Y la primera frase, como bien ha observado Teresa Colomer<sup>31</sup>, es esencial. Se trata de introducir el receptor en la historia mediante un pacto de ficción con la irrealidad. Esta mentira no pretende reemplazar la realidad ni disimularla, sino subrayarla por medio de la poetización. Se abre la escena del texto y tras esas puertas se esconden los ogros, las princesas, los diablos, las brujas, los monstruos, los genios, los bosques, los caminos... Aquella irrealidad que configura el espacio mágico. El imperfecto es el tiempo verbal, porque se refiere a un pasado inconcreto, más propicio al relato oral. La función de los tiempos verbales es guiar la recepción textual. Y cada texto tiene un tiempo verbal que le caracteriza. No dudo que el imperfecto es uno de los tiempos característicos del mundo narrado. Los tiempos verbales constituyen uno de los grandes prodigios de la inteligencia humana. La conjugación, el intento de decir la diversidad de situaciones en el tiempo: el efecto de retroversión que nos permite el futuro anterior, yo habré amado. Y el subjuntivo, tan a punto de perderse. Es el único que puede expresar el tiempo de la hipótesis y de la posibilidad, de la no realidad. El subjuntivo suspende mi pensamiento en el espacio virtual y me permite expresar la condición, la posibilidad, la duda, el deseo, el futuro incierto, la hipótesis transgresora que funda la vida<sup>32</sup>. Junto a la biodiversidad natural hay

que defender la diversidad de sueños. Dejar que los narradores de hoy encuentren de nuevo las virtudes fecundantes del mito, del cuento popular, de las viejas leyendas o de las nuevas. Estos narradores, que han sabido conjugar perfectamente el patrimonio cultural y la modernidad, son capaces de todos los atrevimientos y, a la vez, de todas las rupturas. Se inspiran en la literatura postmoderna, en obras como “Si una noche de invierno, un viajero”, de Italo Calvino. De esta manera han conquistado un público urbano educado por los medios de comunicación y que hoy llena plazas públicas y salas de teatro. Estos narradores han devuelto a las mujeres y a los hombres de hoy el placer de oír contar historias, aquellos imborrables momentos de comunicación iniciados por padres y abuelos mediante los primeros cuentos, antes del sueño. Un espectáculo inédito en un mundo regido por la pantalla omnipresente, que recupera la comunicación directa, entre quienes escuchan y aquel ser de carne y hueso que cuenta, y te mira a los ojos, y te exige que agudices la imaginación. Durante el último festival de París: “París Quartier d’été”, sólo hace unos meses, se improvisaron escenarios y se buscaron lugares inéditos para convertirlos en espacios hábiles para la comunicación literaria oral: en los bares, en el hall de los hoteles parisinos, en iglesias y capillas, en el vestíbulo de los bancos, en los jardines públicos, en los grandes almacenes, en las salas de matrimonios de los ayuntamientos y... en los cementerios. En estos lugares, afirmaron quienes tuvieron la idea, la palabra adquiere una nueva sonoridad y su significado se percibe de otra forma. Con esta experiencia –siete narradores contaron sus historias en siete cementerios– se quería conseguir establecer un hilo que uniera la realidad de los vivos con la de los muertos. Estos narradores transmitían mediante la palabra, el más antiguo instrumento de comunicación, algunos valores de la humanidad y homenajeban a quienes ya no estaban en este mundo retomando sus relatos. De esta forma, la vida permanece y prosigue.

## Notas

- <sup>1</sup> Marguerite Yourcenar (1989): *El tiempo, gran escultor*. Madrid, Alfaguara.
- <sup>2</sup> Vid. Fabricio Caivani (2003): *Bienvenidos a casa*. México, Conaculta, p. 20.
- <sup>3</sup> J. M. Shaeffer (2002): *¿Por qué la ficción?* Madrid, Edic. Lengua de trapo, p. XIX.
- <sup>4</sup> J. Bruner (2002): *Pouquoi nous racontons des histoires?* París, Retz, p. 31.
- <sup>5</sup> George Steiner (1998): *Errata*. Madrid, Siruela, p. 114.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, p. 18.
- <sup>7</sup> Vid. Léon Pressouyre (enero 2001): "La memòria és més que pedres". *El Correu Unesco*, n° 262. Barcelona, pp. 18-19.
- <sup>8</sup> Vid. Juan Goytisolo (enero 2001): "Les mil i una nits de Xemàa el Fna". *El Correu Unesco*, n° 262. Barcelona.
- <sup>9</sup> Juan Goytisolo: *Ibidem*, p. 34.
- <sup>10</sup> Juan Goytisolo: *Ibidem*, p. 36.
- <sup>11</sup> Florence Dupont (1994): *L'invention de la Littérature*. París, La Découvert.
- <sup>12</sup> Geoffrey Stephen Kirk (1979): *Homer and Oral Tradition*. New York, Cambridge University Press, p. 69.
- <sup>13</sup> Ruth Finnegan (1992): *Oral Poetry*. Cambridge, University Press, p. 2.
- <sup>14</sup> Paul Zumthor (1990): *Performance, Réception, Lecture*. Québec, Le Préambule, p. 29.
- <sup>15</sup> Xosé Hermida (10-X-1998): "Manuel Rivas". *El País* (Babelia), p. 4.
- <sup>16</sup> Patrick Kéchichian (7-VIII-1997): "Au commencement était le verbe". *Le Monde*, p. 21.
- <sup>17</sup> B. Doucey (setiembre 2000): "Enseigner l'oral au collège". *Nouvel Revue Pédagogique*, n° 533. París, p. 5.
- <sup>18</sup> José A. Marina (1998): *La selva del lenguaje*. Madrid, Anagrama, p. 40.
- <sup>19</sup> Louis Siran (1999): *Rhétoriques du quotidien. Pour une anthropologie de l'interlocution*. París, L'Harmattan.
- <sup>20</sup> Florence Dupont (1991): *Homèr et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*. París, Hachette. Colec. "Les Essais du XXe siècle", p. 167.
- <sup>21</sup> Walter Ong (1982): *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Londres y New York, Routledge.
- <sup>22</sup> Dietrich Scheunemann (1966): *Orality, Literacy and Modern Media*. Columbia, Camden Hous, pp. 79-95.
- <sup>23</sup> Eric Havelock: *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone* (Traduc. italiana). Bari, Laterza, 1973.
- <sup>24</sup> Sebastià Serrano (2000): *Comprende la comunicació*. Barcelona, Proa, pp. 250-251.
- <sup>25</sup> Vid. Marie Lemonnier (17-23 de mayo de 2001): "Les secrets du griot". *Le Nouvel Observateur*, n° 1906. París, p. 32.
- <sup>26</sup> Gabriel Janer Manila (1982): *Cultura popular i ecologia del lenguaje*. Barcelona, Ceac, p. 19.
- <sup>27</sup> George Steiner (1990): *Lenguaje y silencio*. México, Gedisa, p. 134.

- 28 Noam Chomsky (1971): *Lenguaje y entendimiento*. Barcelona, Seix y Barral; (1972): *Conocimiento y libertad*. Barcelona, Ariel; (1974): *Estructuras sintácticas*. Madrid, S. XXI; (1975): *Por razones de Estado*. Barcelona, Ariel.
- 29 Mario Vargas Llosa (31-X-1999): "La mentira de las verdades". *El País*, p. 16.
- 30 Jerome Bruner (1991): *Actos de significado*. Madrid, Alianza Editorial, p. 102.
- 31 Teresa Colomer (1999): "L'entrada al món de ficció". *L'Arc*, nº 8. Palma de Mallorca, Institut de Ciències de l'Educació. Universitat de les Illes Balears, pp. 24 y ss.
- 32 Gabriel Janer Manila (2002): *Infancias soñadas y otros ensayos*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 66-74.