

## LA LITERATURA ORAL EN LA ERA DIGITAL<sup>1</sup>

Etimológicamente, el término *literatura* («escritura», «arte de escribir») procede de *littera* que significa «letra», por lo que desde un punto de vista lógico resulta difícil justificar la expresión «literatura oral»; por su parte el sintagma «literatura escrita», que surge por oposición, puede resultar semánticamente reiterativo. Pero sin duda la actividad artística llevada a cabo por medio del lenguaje se puede manifestar de forma escrita o de forma oral, aunque una y otra respondan a procedimientos creativos diversos, y por ello creemos que la materialización por medio de la escritura o de la oralidad de una creación verbal debe ser denominada por la misma expresión, puesto que en esencia se trata de una misma cosa: emplear el lenguaje con una finalidad artística. El matiz caracterizador procederá del correspondiente adjetivo, «oral» o «escrito», como así ocurre con el empleo ordinario de estos términos, sin que quepa invocar en contra razones etimológicas no sancionadas por el uso.

Este tipo de literatura no recibe siempre el nombre de «oral», en ocasiones se habla de literatura «folklórica», «tradicional» o «popular», pero cada una de estos términos responde a conceptos diversos que conviene precisar. El término «oral» es el más amplio de todos ellos, supone que el canal empleado en la comunicación es la lengua hablada, sin ningún otro matiz; la literatura popular, folklórica o tradicional es de naturaleza oral, por más que a lo largo de la historia se haya plasmado por escrito, y gracias a ello podamos conocerla. El término «folklórico» remite, atendiendo a nuestro objeto de estudio, a un tipo de literatura oral de creación colectiva, enraizada en el pueblo, y que éste siente como algo propio; los tipos y motivos folklóricos se han ido

---

<sup>1</sup> Este trabajo es resultado de una investigación realizada en el ámbito del proyecto de investigación de referencia HUM2007-60295/FILO, concedido por la Dirección General de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia.

formando a partir de antiguos mitos y creencias, que con el devenir del tiempo se han ido enriqueciendo y modificando de acuerdo con los cambios culturales acaecidos en cada sociedad. Por último, el par «popular/tradicional», definidos por Ramón Menéndez Pidal, constituye una oposición en la que la gradación es el matiz diferenciador. Una composición popular:

es recibida por el público como una moda reciente; se difunde con poca densidad, sin lograr gran extensión en las últimas capas sociales ni en los remotos centros rurales. Entonces la repetición de este canto en boca del público es bastante fiel; las variantes son escasas [...] Un segundo grado es el tradicional. El canto es considerado como patrimonio común. Sin duda antes se introdujo como moda nueva, pero, olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue estimado como antiguo [...] Asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor (Ramón Menéndez Pidal: 1968: 44-47)

Un texto tradicional es, por tanto, un texto que ya ha superado la etapa de popularización, que tiene una difusión oral y unas raíces folklóricas, es decir, por el hecho de ser tradicional es oral y folklórico; como nota caracterizadora fundamental de su naturaleza tradicional, debe vivir en variantes.

Un intento de elaborar una teoría sistemática de la oralidad es la propuesta que realiza Zumthor (Paul Zumthor: 1991), quien defiende la existencia de una poética oral específica caracterizada por unos rasgos propios, que no debe ser definida de forma negativa, en permanente contraposición con las notas caracterizadoras de una poética de la escritura. Distingue tres etapas fundamentales en el desarrollo de una sociedad: la introducción de la escritura que conlleva profundos cambios mentales, económicos e institucionales<sup>2</sup>; la introducción de la imprenta; y por último la irrupción de los medios

---

<sup>2</sup> Antonio Alegre Gorri sostiene que: «la “invención” de la escritura o, dicho con más precisión, la transición de una sociedad carente de escritura a otra en la que toda —o casi toda— manifestación lingüística relevante se efectúa por medios escritos supone una transformación radical de todos los aspectos de la vida social y del pensamiento: ni la religión ni la literatura, ni las ciencias ni el derecho, tal como lo venimos entendiendo los ‘civilizados’ desde hace más de dos mil años —desde que hay propiamente ‘historia’, otro concepto indisoluble de la expresión escrita— serían concebibles sin la intervención de la escritura», (Antonio Alegre Gorri: 1996: 11)

de comunicación. La oralidad dirigida a una audición pública<sup>3</sup> únicamente tiene sentido dentro de un grupo socio-cultural determinado, ya que no es en ningún caso una comunicación con carácter de universalidad. Ahora bien, en los últimos años, con los procesos de alfabetización e industrialización, se ha llegado a una situación en la que los participantes en el proceso comunicativo dejan de serlo para convertirse en meros espectadores, lo cual supone que la antigua necesidad se transforme en una referencia mítica. En la teoría de la oralidad de Zumthor ocupa un lugar central el concepto de *performance*, que define como una:

acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de los medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles. En la *performance* coinciden los dos ejes de la comunicación social: el que une el locutor al autor y aquel por el que se unen situación y tradición (Paul Zumthor: 1991: 33).

Distingue Zumthor cinco fases distintas en la existencia de un poema: producción, transmisión, recepción, conservación y repetición. La *performance* se correspondería con las fases de transmisión y recepción; en el caso de que existiese improvisación se incluiría también la producción. Con estos mismos criterios establece una clara diferenciación entre *transmisión* oral y *tradición* oral; en la transmisión oral se encuentran presentes las operaciones de transmisión y recepción, en tanto que hablar de tradición oral implica referirse a los procesos de producción, conservación y repetición. La *performance* poética debido a sus características intrínsecas sólo puede ser

---

<sup>3</sup> Geneviève Calame-Griaule, precisa los elementos que intervienen en el proceso de narración ante un público: «Dans une civilisation de l'oralité, la narration d'un conte est un phénomène complexe dont les éléments, étroitement amalgamés dans la réalité, peuvent se décomposer de la façon suivante: – un *texte* transmis par la mémoire orale et dont on affirme souvent qu'on le dit 'comme on l'a entendu', bien que l'on admette des possibilités de variantes, essentiellement stylistiques, dues au talent particulier du narrateur; – un *conteur* qui réactualise ce texte à une occasion donnée et lui communique son caractère dramatique (au sens étymologique de mise en action) au moyen des ressources de son corps et de sa voix; – un *contexte* culturel et social dans lequel s'inscrit le conte et qui lui donne son sens; – une *langue* par laquelle passe le texte et dont les procédés expressifs permettent de le situer à un certain niveau de discours esthétique; – un *auditoire* enfin, qui réagit aux divers effets dramatiques et stylistiques et dont les marques d'approbation sont un important stimulant pour le conteur. La recherche en littérature orale ne doit jamais perdre de vue cet ensemble; si, dans la pratique, elle est obligée de

comprendida y analizada, según Zumthor, desde el punto de vista de una fenomenología de la recepción. Como acción doble que es, al estar constituida de emisión y recepción, la *performance* implica la presencia de unos actores: emisor y receptor, y la intervención de unos medios: voz, gesto, situación. Además juega un papel determinante el contexto: tiempo y lugar.

La literatura oral se puede caracterizar pragmáticamente por su peculiar proceso de comunicación que implica elementos propios de la representación teatral en su forma de actualización. La naturaleza oral no sólo caracteriza a este tipo literatura, sino que además está en su origen, pues surge como texto oral, frente a la narración e incluso el teatro, que se originan como texto escrito. En el caso del teatro encontramos generalmente un diálogo que está destinado a ser escenificado, puesto que virtualmente incluye una representación; la literatura oral no incluye virtualmente una representación porque es en sí mismo representación (Ulpiano Lada Ferreras: 2007; Ulpiano Lada Ferreras: 2003).

La oralidad literaria sólo puede desarrollarse en un tiempo rigurosamente presente, como el teatro —aunque el discurso pueda adoptar un tiempo pasado—, pero sin límites espaciales ni temporales, ni de construcción imaginaria, como sucede en la novela, al estar el mundo ficcional mediatizado por la figura textual del narrador.

La literatura oral inicia un proceso de comunicación que es en su esencia representación ante un público y que sólo de forma excepcional, circunstancialmente, puede llegar a convertirse en un texto escrito destinado a la lectura individual, por medio de la transcripción del discurso verbal, que asimismo puede contener virtualmente los elementos para su representación, tanto en el discurso como en las especificaciones que a modo de acotaciones se incluyan en el texto escrito. Si en la

---

privilégier l'un ou l'autre de ces aspects, elle doit le replacer dans le phénomène total et tenir compte des relations qu'entretiennent entre eux ces différents pôles» (Geneviève Calame-Griaule: 1982: 45).

lirica y en la narrativa el proceso de comunicación acaba en la lectura y en el drama se prolonga en la representación, en la literatura oral el proceso de comunicación se constituye en la representación. A diferencia de la obra dramática, en que la lectura y la representación son dos fases sucesivas de un proceso de comunicación único, en la literatura oral hay una única fase en donde se completa el proceso comunicativo, que es en su actualización, si bien de forma independiente a este proceso comunicativo pueden llegar a plasmarse por escrito los aspectos verbales, y quizás algunas indicaciones sobre la representación. Aunque sobre este aspecto concreto conviene señalar que en la mayoría de colecciones de relatos tomados de la tradición oral no suelen aparecer indicaciones explícitas referentes a los signos paraverbales, quinésicos o proxémicos, limitando el texto escrito al discurso lingüístico y, en consecuencia, adquiere un papel muy destacado la cooperación del receptor a través de su imaginación. Estos hechos condicionan notablemente no sólo la creación y recepción de la literatura oral sino todo su proceso semiótico.

La literatura oral además de las características propias derivadas de la oralidad, aún elementos de la obra dramática representada, como el lenguaje directo o la presencia efectiva del público —actante envolvente.

El Texto Oral Literario es, por definición, un texto oral; como producto humano, es histórico-cultural, de carácter artístico literario y forma parte de un proceso de comunicación. Al igual que en el Texto Dramático, el Texto Oral tiene una doble vertiente, el Texto Literario y el Texto Espectacular, aunque con distintas características. El Texto Literario está constituido por el discurso narrativo, mientras que el Texto Espectacular está formado por las didascalias implicadas en el discurso y por el paralenguaje, los indéxicos, gestos, movimientos, etc., realizados en una representación. Tanto uno como otro, indisolublemente unidos, están destinados a la

representación; en ésta existen diferentes procedimientos de creación de sentido que pueden darse en simultaneidad, gracias a la utilización de signos verbales y no verbales en el proceso de comunicación. La literatura oral, al igual que el teatro, se dirige a dos sentidos del público en simultaneidad: la vista y el oído.

No obstante, el estudio de la literatura tradicional, como hemos visto, suele centrarse de forma exclusiva en el texto escrito, que apenas contiene alguna indicación sobre la forma en que se llevó a cabo la representación. Al igual que el resto de la literatura, su estudio se puede hacer desde diversos puntos de vista metodológicos; en cambio, apenas existen estudios que se ocupen de la representación, debido a que normalmente la literatura oral se estudia como un texto literario más, que únicamente presenta ciertas peculiaridades derivadas de su autoría colectiva. Además se suele utilizar cualquiera de las versiones recogidas como si se tratase de un texto fijado y estable. Las dificultades que presenta el estudio de la representación son mayores que las de un texto escrito debido a su situación en un espacio concreto —espacio de representación—, en un tiempo presente, y que, en cualquier caso, no deja de ser una las posibles actualizaciones, dentro de las virtualidades de representación que contiene la obra. Existirán tantas representaciones distintas como actualizadores —actores-actualizadores—; de hecho cada representación es en sí misma única, ya que no solamente pueden variar las circunstancias de cada puesta en escena de carácter espectacular, sino que además no debemos olvidar que el texto literario no está fijado de antemano por la escritura y, en consecuencia, la organización del material discursivo no puede hacerse dos veces de la misma manera.

Al igual que ocurre en la obra dramática, no se puede plantear la oposición texto escrito-representación porque sus términos no son homólogos: la representación, tanto teatral como de la literatura oral, es una fase dinámica de un proceso de comunicación,

mientras que el texto escrito del teatro es un producto objetivado, no así el texto escrito de la literatura oral que debemos tener presente que no precede a la representación oral, sino que es posterior a ésta; además su aparente estabilidad procede de la fijación por escrito del discurso de una de las múltiples versiones, en una concreta actualización. En consecuencia, el texto escrito —procedente de una *performance*— no permanece igual en su forma, puesto que no existe una versión definitiva de esa *performance*, sino tantas versiones como transcriptoros se hayan ocupado de poner por escrito una actualización determinada llevada a cabo por un actor-actualizador determinado.

Los medios de comunicación han contribuido en los últimos años a introducir un nuevo cambio en las relaciones entre oralidad y escritura. Si hasta épocas muy recientes existió una situación de predominio casi absoluto de la oralidad en términos cuantitativos, los procesos de alfabetización masiva contribuyeron a implantar una cultura de lo escrito, que a su vez es superada por la irrupción de los medios de comunicación en los que prima la voz, acompañada en muchas ocasiones de la imagen, pero no de la escritura. De esta forma Zumthor sostiene que para las masas, los medios radiofónicos y televisivos han dado de nuevo a la voz su omnipresencia, como en tiempos de nuestros antepasados pre-gutenbergianos. No obstante, existen notables diferencias entre la oralidad directa que compromete por completo al oyente en la *performance* y la oralidad mediatizada que elimina la dimensión colectiva de la recepción, abriendo un diálogo sin respuestas con el receptor. Podría apuntarse como incipiente posibilidad de restauración de la escritura, derivado del uso de nuevas tecnologías, el peso creciente que está adquiriendo la comunicación por medio de sistemas electrónicos, lo que hace situar nuevamente la palabra escrita en un primer plano, pero junto con la voz y la imagen ya que las posibilidades abiertas por las nuevas formas de comunicación permiten incorporar a la escritura archivos de sonido e imagen,

dentro de una espiral comunicativa hipertextual o, desde un punto de vista más amplio, hipermedia<sup>4</sup>.

La comunicación literaria se ha visto totalmente modificada y enriquecida con la irrupción de la red telemática mundial de donde surge, como nos recuerda el profesor Francisco Chico, «el concepto de “literatura electrónica” y el concepto de “hiperficción”, y donde se ha desarrollado la práctica de la misma, entendida como escritura ficcional no secuencial que se ramifica y ofrece opciones al lector, y que está destinada a ser leída en la pantalla de un ordenador». De esta forma, el hipertexto puede considerarse como un nuevo medio de interacción comunicativa que modifica los procesos relativos a la producción y organización textuales y también, en el otro extremo del esquema comunicativo, afecta al proceso de recepción (Francisco Chico Rico: 2007: 792).

De todo el proceso comunicativo desarrollado en la actualización de un relato, una canción lírica o un romance sólo nos hemos ocupado, hasta ahora, de recopilar, editar y estudiar una pequeña parte, la más sencilla de aprehender, pero que no da cuenta de la riqueza y complejidad de esta comunicación literaria. Las valiosas colecciones en las que se recogen textos literarios procedentes de la tradición oral nos ofrecen testimonio de un discurso descontextualizado transcrito con mayor o menor fortuna, cuando no abiertamente enmendado, que sólo supone la parte verbal —ni siquiera la paraverbal— del mensaje generado en la recreación del texto oral, es decir, en la *performance*.

De ahí, la importancia del nuevo canal comunicativo que constituyen los hipermedia en la conservación y reproducción de la literatura oral, en la medida que

---

<sup>4</sup> Así, José Manuel Pérez Tornero nos dice que: «con el paso del tiempo surge una nueva escritura, si la podemos llamar así. A través del dibujo, la pintura, la fotografía, el cine y el vídeo aparecen nuevas formas de mediación y de registro de los lenguajes que el desarrollo del texto había olvidado y hecho desaparecer» (José Manuel Pérez Tornero, en línea).



permite transmitir los signos verbales, paraverbales y no verbales presentes en el proceso de recreación que supone la actualización de un texto oral<sup>5</sup>. De esta forma, el espectador puede recibir el mensaje de una manera semejante a como fue emitido, lo que supone enriquecer el proceso comunicativo y el interpretativo, al no quedar ya reducido, como hemos visto, a la mera lectura de un texto.

La reproducción de textos orales a través los hipermedia supone, por tanto, un acercamiento al proceso comunicativo efectivo, en toda su extensión, que tiene lugar durante la *performance*, pero no equivale en ningún caso a la participación *in praesentia* en este tipo de comunicación. La estrecha vinculación que Isidro Moreno destaca muy acertadamente entre el lectoautor generado por la escritura hipermedia y coautor propio de la oralidad literaria (Isidro Moreno: 2008: 123) no puede ser aplicada, casi podríamos decir que paradójicamente, a la reproducción hipermedia de textos orales porque la propia generación del discurso oral, entendido como recreación-actuación (*performance*), implica necesariamente su constitución en la propia verbalización del discurso oral y en el empleo de signos no verbales, en ese momento y en ese lugar, ante un público espectador que participa activamente, público que posibilita la existencia de esta comunicación, que condiciona el proceso comunicativo por medio del efecto *feedback* convirtiéndolo, de este modo, en un auténtico proceso interactivo y que permite la entrada del texto oral en la cadena de transmisión —lo que le conferirá tradicionalidad— por el proceso de transducción que define en su esencia este tipo de comunicación.

---

<sup>5</sup> Isidro Moreno señala que: «los hipermedia son fruto de una convergencia interactiva de las sustancias expresivas tipográficas, fotográficas, infográficas y audiovisuales que permiten las tecnologías de la información y de la comunicación» (Isidro Moreno: 2008: 121).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEGRE GORRI, Antonio, 1996, «Prólogo», en Eric A. Havelock, *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona: Paidós, pp. 11-16.
- CALAME-GRIAULE, Geneviève, 1982, en «Ce qui donne du goût aux contes», *Littérature (Les contes. Oral/Écrit. Théorie/pratique)*, 45, pp. 45-60
- CHICO RICO, Francisco, 2007, «Literatura y teoría literaria en la era digital», en *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 787-800
- LADA FERRERAS, Ulpiano, 2003, *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Kassel: Reichenberger.
- «El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria», 2007, en *Culturas Populares. Revista digital* [en línea]. Alcalá de Henares: España. Recuperado el 25 de septiembre de 2009, de <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lada.pdf>
- MORENO, Isidro, 2008, «Escritura hipermedia y lectoautores», en Virgilio TORTOSA (ed.), *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante: Universidad de Alicante, pp. 121-138.
- PÉREZ TORNERO, José Manuel, «De la escritura a la hipermedia», [en línea]. Recuperado el 17 de septiembre de 2009, de [http://www.quadernsdigitals.net/datos\\_web/hemeroteca/r\\_1/nr\\_10/a\\_106/106.html](http://www.quadernsdigitals.net/datos_web/hemeroteca/r_1/nr_10/a_106/106.html)
- MENÉNDEZ PIDAL, 1968, *Romancero hispánico. (Hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, T. I, Madrid: Espasa-Calpe.
- ZUMTHOR, Paul, 1991, *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.