

Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral¹

Gloria Vergara

Se trata de presentar resultados sobre una investigación iniciada entre 1992 y 2002 en Coahuayama, en el estado de Michoacán (México), y presentada en forma de libro en 2004. Aquí se quiere ofrecer una síntesis y una reflexión de los puntos considerados sobre el tema (narrador, texto oral, receptor, etc.), tomando de base la hermenéutica y dialogando con la crítica de la cultura a partir de autores como Ingarden, Ricoeur, Gauss, Isser y otros.

This article is concerned with presenting results from an investigation carried out between 1992 and 2002 in Coahuayama, in the state of Michoacan, Mexico, and made into book form in 2004. Here we wish to offer a synthesis and a reflection on the points considered on the subject (narrator, oral text, receptor, etc.), taking hermeneutics as a base and dialoguing with culture criticism starting with authors like Ingarden, Ricoeur, Gauss, Isser and others.

Cuando yo le pedía un cuento, se concentraba un instante y me decía: "Voy a recordar las palabras". Se percataba de que la literatura es una sarta de palabras que se pronuncian.

Alfonso Reyes

A partir de la investigación sobre la narrativa oral, realizada en Coahuayana, Michoacán, entre 1992 y 2002, el interés por contestar a una serie de preguntas sobre el estudio de la oralidad se fue incrementando hasta encontrar espacio en la primeras reflexiones que publiqué en el libro *Palabra en movimiento. Principios teóri-*

¹ Este artículo se hizo a partir del libro *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la narrativa oral*. México: Praxis/UIA, 2004.

cos para la narrativa oral. Allí analicé algunos puntos sobre el narrador, el texto oral, la recepción y el oyente frente al texto performativo, a partir básicamente de una plataforma hermenéutica, pero dialogando muy de cerca con una crítica de la cultura. Autores como Roman Ingarden y Paul Ricoeur, Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser fueron determinantes para llevar mis reflexiones al terreno de la oralidad. También Northrop Frye, Néstor García Canclini, Paul Zumthor y Ruth Finnegan arrojaron luz sobre la necesidad de abrir algunos conceptos claves en este abordaje (identidad, literatura, texto, etc.). Por ello, lo que aquí presento es una síntesis de los puntos considerados en el texto antes citado.

La primera pregunta que surge en este estudio es si se puede hablar del reconocimiento artístico de ciertas narraciones orales ¿Por qué o cómo hablar de literatura oral? Walter Ong dice que es mejor hablar de expresión oral o de cultura oral o, en todo caso, hablar de épica que tiene la misma raíz que la palabra latina *vox* y se puede referir firmemente a lo vocal, a lo oral (22). El término “literatura” fue creado para las obras escritas; de aquí, el sentido polémico que se ha generado al extenderlo a otros fenómenos no considerados en este campo. ¿Cómo llega el término casi híbrido hasta nosotros? Según lo que expone Paul Zumthor, en *Introducción a la poesía oral*, en 1881 P. Sebillot creó la expresión “literatura oral” que sirvió para designar los enunciados metafóricos que rebasaran el diálogo cotidiano: chistes, cuentos, canciones infantiles y toda serie de discursos poéticos tradicionales que se enlazaban con el habla. Sin embargo, los afanes científicistas y la carga positivista de la crítica tradicional no aceptaron el concepto de literatura ni entre lo oral ni entre lo popular o lo tradicional. El término estuvo enclavado, pues, en la selectividad de la palabra escrita y del arte “culto”.

En las últimas décadas del siglo xx no sólo se luchó por deslindar lo oral de lo escrito y por darle a cada texto su caracterización propia, sino que también se intentó justificar por qué la oralidad no debe tratarse en sentido negativo. “Oralidad no significa ahora alfabetismo, el cual se percibe como una carencia, despojado de los valores propios de la voz y de toda función social positiva” (Zumthor,

1991, 27). Para estudiosos como Paul Zumthor y Ruth Finnegan queda claro que oralidad significa “vocalidad” y que es preciso ver más allá de las diferencias con lo escrito, sus características esenciales que permiten afirmar que “el soplo de la voz es creador” (12).

Hasta 1980 sólo se admitía, en general, que un texto oral podía ser anónimo y podía pertenecer asimismo a la comunidad entera, pero no se reconocía que pudiera tener cualidades artísticas. Zumthor rescata en gran medida la importancia de los estudios del texto oral cuando habla de vocalidad, siguiendo a Finnegan, quien a su vez habla de “estilo vocal” y enfatiza algunos puntos que se pueden estudiar en este fenómeno: estilo, estructura, tratamiento, ocasión y función, pues como reconoce Finnegan, hay por lo menos tres caminos que nos muestran la oralidad de un texto: su composición, la forma en que es transmitido y el *performance*.

Estamos, hoy, en un momento importante para estudiar el fenómeno de la oralidad. Los deslindes entre lo popular, lo folclórico y lo oral, así como las diferencias establecidas entre lo oral y lo escrito, nos permiten adentrarnos en nuestra investigación. Estamos, por otro lado, frente al terreno de la hermenéutica y de los estudios culturales que nos hacen volver los ojos hacia las diversas disciplinas y nos colocan en el centro de una mirada compaginadora. Por eso, hablar ahora de literatura oral, más que un atrevimiento, representa el deseo de poner a dialogar el término “artístico” más allá del terreno tradicional que circunda a la palabra escrita. Es necesario romper con los espacios canónicos de reflexión y análisis; no nos podemos quedar en el proceso de recopilación y/o en una crítica “clasificadora” y tradicional.

Nuestra propuesta consta de cuatro apartados que darán cuenta, como señalamos arriba, de los momentos esenciales del fenómeno artístico en la oralidad: el que cuenta –narrador–, el texto y el oyente. Vayamos a éstos.

I. PRESENCIA DEL NARRADOR EN EL MUNDO ORAL

a) *La identidad: construcción y huella en la narrativa oral*

La identidad es un constructo mucho más complicado de lo que pensamos. Es el fruto de una condición múltiple y simultánea, pues

aunque –como reconoce García Canclini– los procesos de hibridación relativizan la noción de identidad, toda cultura es cambiante; toda cultura es, por naturaleza, un injerto de las condiciones que van modelando cada acto del ser humano. Entonces la identidad deja de verse como una etiqueta para convertirse en una condición; deja de ser un espacio para convertirse en un escenario. Los rasgos fijos que predeterminaban al individuo ya no funcionan si no entran en juego con lo indeterminado del movimiento al que es sometida toda cultura.

La identidad se pone en escena, dice García Canclini, se dramatiza en los rituales cotidianos. Por ello, lo que se representa de ella es lo que alcanzamos a percibir como escuchas y/o espectadores del *performance*. Lo que se ve en el folclor, lo que se exhibe en los museos es apenas una interpretación de la identidad. En este sentido, ahora lo propio debe ser visto, en términos identitarios, desde una perspectiva más amplia y casi contraria al canon. Es necesario redefinirlo con relación a lo otro no como lo ajeno, sino como lo próximo, lo que es posible compartir en ese escenario híbrido de la transculturalidad. Así, la conformación del individuo y de la sociedad, en términos del lenguaje, se logra gracias a una serie de elementos que entran y salen de su círculo. A la manera de Northrop Frye, podemos decir que la identidad, ya se hable en términos individuales o colectivos, se constituye gracias a dos fuerzas de choque: lo centrípeto y lo centrífugo. Lo centrípeto marca la fuerza que emana del escenario para insertarse en los elementos contextualizadores como parte del texto. Los personajes y acciones tienen una referencia hacia el narrador y los espectadores, de tal manera que éstos se vuelven parte del escenario. En ese sentido performativo, heterogéneo, híbrido, es donde la identidad brota como una fuerza de choque centrífuga, es decir que también sale del texto, para determinar la entrada de las referencias situacionales, aparentemente externas al acontecimiento.

Estas fuerzas de choque permiten el movimiento pendular del texto y de la identidad, puesto que en ese constante conformarse, el narrador, el personaje y el escucha toman nuevos roles sin que se anulen los anteriores. En este sentido, la identidad es un escenario

de encuentros tanto del narrador como de los personajes y los escuchas que entran en el texto performativo, de tal manera que la intriga los envuelve en el acontecimiento.

La identidad en la narrativa oral es un constructo que parte siempre del arquetipo de la memoria colectiva. Para verla así, debemos tomar en cuenta los aspectos temporales que la constituyen. Es necesaria una pregunta por el dinamismo del tiempo, pues no se podría hablar de que éste avanza en una sola dirección en la memoria. Aparentemente podríamos decir que el término identidad, en tanto que se presenta como noción temporal, tiende hacia un pasado y que entonces podría verse como una huella en las costumbres de un pueblo, de un individuo. Pero este sentido de identidad está, por mucho, rebasado, no sólo porque aluda únicamente al pasado, sino porque las nuevas concepciones lo ubican en un terreno mucho más movedizo. El pasado no se hace presente como algo estático. La memoria tiene más ondulaciones de las que creemos; pues cada vez que la huella se hace presente a la conciencia, se actualizan diferentes aspectos de lo recordado.

En el arte oral, distintos pasados se encadenan en el recuerdo del narrador. Todo recuerdo se manifiesta desde un presente como una cadena multidireccional. Así, se implican en el recuerdo, lo nombrado por uno mismo y lo nombrado por los otros que conformaron nuestras circunstancias relacionadas con ese instante de la recepción. Podríamos decir que el acto de memorizar está más relacionado con el aspecto prefigurativo del que habla Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración*, y que el acto de recordar tiene ya esos aspectos de la refiguración en donde entra el sentido creativo, pues de un hecho determinado recordamos sólo ciertas cosas, ciertos detalles. Este acto no debe confundirse, sin embargo, con el sentido mucho más amplio y complicado de la memoria, pues ésta como tal nos lleva a reflexionar no sólo acerca del recuerdo, sino del olvido, la premonición y la revelación.

El texto oral se extiende más allá de las palabras de su narrador, más allá de la presencia del enunciante, es compenetración con las circunstancias que lo envuelven y no se puede sustraer de ellas o, en todo caso, las cambia para poder realizarse como *performan-*

ce. En este sentido, el texto oral es, para Lienhard, sólo un aspecto de un texto múltiple (verbal, musical, gestual) que vive en su articulación con otros medios de expresión, con otros sistemas de signos y existe, en gran parte, gracias a su capacidad de renovarse en su contexto.

De esta manera, el escenario de la identidad se abre en el texto oral en tanto que la referencialidad, como el despliegue intencional al mundo, se cumple. El texto nos revela ciertos aspectos de una identidad colectiva que surge incluso antes de cualquier identificación individual. Entonces, en el acontecimiento de la narrativa oral, la identidad adquiere también una referencialidad situacional. En ese escenario, la identidad es constructo y huella al mismo tiempo. Lo que pudo haber de recuerdo y de olvido, de profecía, aquí se cumple en el encuentro múltiple de la puesta en escena.

b) La figura del narrador en la plataforma oral

Entendemos la concepción del narrador oral en tanto se manifiesta como parte del texto performativo. En este sentido, debemos hablar de un narrador que entra en escena con el hálito circunstancial del entorno que lo rodea y de su precomprensión. Gracias a este entorno que sombrea la situación, el narrador va haciendo las adecuaciones necesarias de acuerdo a quienes lo escuchan y a sus experiencias que se revierten una y otra vez en las “plantillas narrativas” de la oralidad.

Las plantillas narrativas son patrones que emergen de los filtros situacionales en los que el narrador se ubica, con relación a su cultura; inclusive, pueden verse como parte de su prefiguración, sobre todo si pensamos en el texto oral inserto en la tradición. Este proceso prefigurativo, que Paul Ricoeur llama *mimesis I*, corresponde a una especie de acondicionamiento que sufre el narrador como preparación para encarar su propio discurso en el instante de la representación. En la prefiguración entran rasgos estructurales, simbólicos y temporales. Estos rasgos, según Ricoeur, corresponden a tres competencias distintas que el narrador debe poseer: la competencia para identificar la acción, para identificar el proceso de mediación y la capacidad de la acción para ser contada. Es

decir, en el momento mismo de la germinación del discurso, el narrador está viviendo también un proceso complicado de asimilación del mundo y de ordenamiento de esa asimilación. Esta adecuación entre la comprensión práctica y la comprensión narrativa se vuelve indispensable si pensamos en la construcción de la trama que hace el narrador oral en el momento del *performance*.

Pero el narrador necesita algo más que identificar los conceptos de la acción en el mundo práctico. Más allá de la red conceptual de la acción cotidiana, la narración contempla los rasgos discursivos que la diferencian de una secuencia común de oraciones. Los rasgos sintácticos, según Ricoeur, son los que le dan la diferencia en cuanto a ser una narración histórica, de ficción, etc. El eje sintagmático nos da la diacronía de la historia; por ello, comprender lo que es una narración tiene que ver con el dominio del orden sintagmático. “La inteligencia narrativa no se limita a suponer la familiaridad con la red conceptual constitutiva de la semántica de la acción; requiere, además, familiarizarse con las reglas de composición que gobiernan el orden diacrónico de la historia” (119). Así, los hechos contemplados por la inteligencia práctica entran en la inteligencia narrativa del discurso literario gracias a una mediatización de orden simbólico. Por tanto, como enuncia Ricoeur, “comprender una historia es comprender a la vez el lenguaje del ‘hacer’ y la tradición cultural de la que procede la tipología de las tramas” (119).

La competencia del orden temporal se refiere a una fenomenología de la acción que contempla la intratemporalidad, noción que trae Ricoeur de Heidegger. Para Ricoeur es indispensable una desustancialización del tiempo. “De esta forma, la intratemporalidad, o el ser-“en”-el tiempo, manifiesta rasgos irreductibles a la representación del tiempo lineal. El ser-“en”-el tiempo es ya otra cosa que medir intervalos entre instantes-límites” (127). Este carácter temporal es el rasgo que enfatiza la ruptura de la representación lineal del tiempo, es lo que hace posible que esa temporalidad interna emerja como la plataforma genuina para que se den las configuraciones narrativas.

Los tres rasgos o competencias señaladas arriba hacen que el narrador entre en el texto siempre en relación con su repertorio o

con el mundo, pues, “pese a la ruptura que crea la literatura sería para siempre incomprendible si no viniese a configurar lo que aparece ya en la acción humana” (130).

En el caso de la narrativa oral, el proceso de la intratemporalidad es un factor determinante en la conformación del narrador, pues a diferencia del autor de la obra escrita que, por lo menos en la crítica tradicional, puede tener un desapego del texto, el narrador oral entra con su repertorio también cambiante de una a otra representación. El movimiento de la temporalidad nos lleva no sólo a pensar en el funcionamiento de la memoria como estrategia de representación, en este momento, sino como mecanismo esencial en la precomprensión del mundo del narrador.

En el *performance* el narrador está siendo visto, así que el aspecto temporal de su competencia está siempre en tela de juicio. Allí no hay intervalos entre uno y otro aspecto. La simultaneidad del orden semántico, sintáctico y simbólico hace que el trabajo del narrador oral aparezca en un grado mayor de complicación. Por otro lado, los escuchas solemos pensar que la narración oral está más alejada de la ficción y más cercana del mundo, así que vemos en el narrador la mediación entre la cultura y nuestra propia cosmovisión. Pero el narrador, como enunciamos antes, entra en el mecanismo de la intratemporalidad en el momento mismo de la representación; su memoria y la de los oyentes están tejiendo constantemente una espiral de símbolos culturales que se diluyen en la nueva construcción.

Hablar del narrador oral implica, por todo lo expuesto antes, analizar tanto los elementos que constituyen el proceso de la precomprensión, como el rol de actor-narrador-personaje que juega en el momento del *performance*. Como vimos antes, en el aspecto de la precomprensión entran no sólo elementos que tienen que ver con el contexto socioeconómico del narrador, sino su manera de percibir, entender y organizar el mundo discursivamente. Por ello el proceso de la memoria es una parte esencial de este punto. Esto determina en gran medida el segundo aspecto que tiene que ver con el papel del narrador oral.

II. LA REPRESENTACIÓN EN EL TEXTO ORAL

a) *El sentido de la representación en la oralidad*

Cuando hablamos de la representación en el texto oral es necesario decir que lo hacemos desde las ideas de Roman Ingarden, cuando éste menciona la estructura multiestratificada de la obra de arte literaria y ubica allí a los objetos representados. La obra, en este sentido, está compuesta de las configuraciones sonoras, las unidades de sentido, los objetos representados, los aspectos esquematizados y las cualidades metafísicas, estratos interrelacionados que se interpenetran en la conformación polifónica de la obra de arte.

Es necesario hablar de las configuraciones sonoras con relación a los objetos representados, pues el sonido es el principal portador de los signos performativos en la narrativa oral. Roman Ingarden afirma que en la obra oral se guardan ciertas configuraciones sonoras de una manera fija, casi como ocurre en la escritura. Sin embargo, no es posible hablar de fórmulas fijas en un sentido estricto, pues además de que existen infinidad de variantes hasta de los textos más sencillos, se van mezclando los versos, van cambiando los personajes, las situaciones. En este caso, la “fijeidad” que refiere Ingarden tiene que ver más bien con una noción mucho más amplia que señala Ruth Finnegan en su texto *Oral Poetry*, cuando habla de los patrones o plantillas orales.

Las plantillas orales son como el molde o el esquema formal vacío al que se refiere Ingarden cuando habla de la concretización. La plantilla sólo empuja al narrador para que inicie su relato. No son exactamente las mismas palabras las que tienen que pronunciarse para que el texto performativo se conserve en su transmisión o posible reproducibilidad. De hecho, hay otros puntales que ayudan a que éste se realice: la expresión corporal, el tono de la voz, el volumen, el timbre, etc.

Cuando hablamos, lo hacemos en bloques o cadenas sonoras. Los bloques que se forman nos llevan por supuesto a la conformación de un sentido que se va desplegando en la construcción del texto performativo. Hay incluso frases que, como menciona Roman Ingarden, han perdido su capacidad significativa. El texto performativo guarda muchas de estas frases y las revitaliza en con-

textos experimentales de donde brotan las nuevas artimañas de la verbalización. Paul Ricoeur, en su libro *La metáfora viva*, dice que incluso lo que llamamos metáforas muertas o catacrexis funcionan en el texto metonímico. Toda palabra guarda su sentido denotativo. Incluso, cuando entra en el juego metafórico del lenguaje, su significado común o de diccionario queda anclado aunque sea en un sentido remoto al nuevo contexto que la ciñe. Allí la palabra se realiza y apunta a un determinado conjunto de circunstancias y, por otro lado, es necesario que se dé el correlato en el receptor para que el efecto estético emerja de los márgenes situacionales del *performance*.

Ingarden enfatiza la naturaleza de la palabra, pues el estrato de las unidades de sentido, dice, es esencial para entrar al universo que es capaz de generar un texto. En el *performance* la palabra mueve otras señales y es movida por ellas. A veces las situaciones representadas surgen a raíz de un malentendido que deviene de una palabra que no se escuchó o no se pronunció debidamente. Si éstos son errores intencionales o no, entran en la conformación de las unidades de sentido. Muchas veces un error no intencional cambia el rumbo del *performance*, sobre todo cuando el texto presenta en su conformación un grado mayor de indeterminación. El error intencional actúa directamente en la reacción de los oyentes. En este sentido, el texto performativo lleva a las unidades de sentido a ser unidades de acción. Aunque el hecho de que entren en ellas elementos corporales, situacionales, etc., no las hace más o menos determinadas. La indeterminación depende más bien del juego que se dé entre el punto de vista del narrador y el efecto en el oyente.

Si hemos dicho antes que la noción de texto performativo debe ser vista en un sentido mucho más amplio, es porque no se puede afirmar que los objetos representados sólo se valen de la palabra, aun cuando ésta sea parte esencial en el discurso. Como mencionamos arriba, el narrador y el oyente entran directamente como parte del texto; es decir, entran su voz, sus gestos, sus movimientos corporales.

Si hablamos de los personajes, podemos partir de la teoría ingardeniana para analizar los distintos aspectos que van colorean-

do su proceso de aparición en el acontecimiento oral. Roman Ingarden afirma que de los personajes sólo encontramos algunos detalles o aspectos esquematizados en el texto y que, gracias a nuestro conocimiento del mundo, los vamos imaginando de tal o cual manera. El filósofo polaco toma en cuenta la actividad del lector y da lugar a cuestionamientos que la teoría de la recepción desarrollará después. Ingarden observa que algunos autores abundan en detalles respecto a sus personajes y aparentemente allí se guardan menos determinaciones. Pero lo indeterminado no equivale a lo que necesita ser completado, como dice Wolfgang Iser partiendo de Ingarden. Lo indeterminado regula el proceso de la concretización sin que esto signifique que el lector sea totalmente pasivo.

El narrador oral representa a sus personajes a través de distintas estrategias: textuales, gestuales, situacionales, etc. Cada personaje “puede ser representado por aspectos externos de sus actitudes corporales y por aspectos internos” (Ingarden, 328). En el texto performativo, a la par que la palabra, los personajes se van conformando en una serie de desplazamientos mímicos que el narrador aprovecha para atrapar a su público. Muchas veces un gesto es suficiente para colorear la visión del personaje que se está representando. En este sentido, el gesto guarda una relación intrínseca con la indeterminación de la palabra en el terreno oral y puede incluso revelar nuevas situaciones de sentido, análogas a las unidades de sentido que maneja Ingarden cuando habla de la obra de arte literaria.

El narrador toma los núcleos de información como si fueran las acotaciones de un texto teatral. Así va llenando y generando espacios vacíos que se articulan en el mismo horizonte. Ocurre también con el oyente que origina otros vacíos para dar cabida a los ejes de sentido que permanecerán como potencialidad en la conciencia del nuevo oyente-narrador, quien a su vez se convierte en intérprete “y en sus labios, en su gesto, [la obra] se modifica de forma, ¿quién sabe?, radical” (Zumthor, 240). En ese juego intermitente de lo indeterminado, lo no dicho, lo correpresentado, toman vida los personajes. Encarnan en cada gesto del narrador en el tono que perdura

en los ejes de sentido, sobre todo cuando denota alguna cualidad metafísica que deja ver una circunstancia especial.

El narrador hace que el personaje parezca triste, alegre, pedante o retrasado mental. El narrador es un actor que pone en presencia la obra como un ritual, como poner en presente el pasado. Sus expresiones orales y corporales encauzan en cierta medida el hecho de que una situación se vuelva irónica o trágica. Pues aun cuando las acciones forman los núcleos informativos de la narración oral, toman –la mayoría de las veces– determinados giros que tienen que ver con las circunstancias en las que se cuenta la historia y con los cambios que el narrador hace para captar la atención de su auditorio. Hay casos en los que las explicaciones o los recuerdos repentinos de otra parte de la historia se insertan en el curso de la narración. Entonces el narrador puede llevar su historia por caminos improvisados.

Muchas veces, el narrador puede decir “era una habitación como ésta”, “un patio como éste”, etc. Entonces el espacio se convierte en un punto orientacional en el proceso de la recepción. Aquí se vuelve necesario decir que aparece lo que Ingarden llama el espacio imaginado. La analogía cumple entonces esa doble función orientadora y concretizadora. El grado de orientación que presenta el espacio nos lleva a hablar de la intencionalidad, pues el espacio de la analogía apunta al espacio representado, al espacio imaginacional, para nombrarlo con términos ingardianos.

En la narrativa oral ocurre que los grados de orientación que activan el *performance*, activan también los acontecimientos. Entonces el tiempo representado es también un tiempo experimentado de manera simultánea. En el texto performativo, como en el teatro, el tiempo representado es más bien una acotación que genera el tiempo de la recepción como una analogía del tiempo en el mundo cotidiano. Según Ingarden, lo que se representa en la obra de arte es una analogía de ese tiempo intersubjetivo o subjetivo que experimentamos en el mundo, por ello no puede verse como un tiempo vacío que simplemente transcurre. Los acontecimientos dan, sin embargo, esa idea de continuidad gracias a la referencia que hacemos en nuestra concretización. De hecho, ocurre que en la narrativa oral sentimos la

presencia del tiempo representado como si realmente estuviera ocurriendo fuera de ese rol de la representatividad.

Siguiendo a Roman Ingarden, podemos decir que el texto performativo desarrolla sobre todo una temporalidad interior, pues es un texto especialmente configurado de aspectos que vienen de distintos campos. Lo gestual, lo verbal, lo circunstancial, aportan aspectos que generan un complejo código estético. Digamos que en el texto performativo este código estético envuelve al narrador y a los oyentes, pues como habíamos pronunciado antes, éstos forman parte del texto. Así pues, no puede hablarse de texto performativo sin pensar en las expresiones genuinas de cierto narrador o de determinado oyente en el momento del acontecimiento. De hecho, sólo esta temporalidad interna, o intratemporalidad, genera el prolongamiento interrumpido del pasado como lo enunció Henry Bergson. Es decir, gracias a esta temporalidad interna la memoria juega un papel fundamental en el texto performativo. Gracias a ésta, la memoria implica conocimiento, experiencia, encuentro con lo primigenio del ser.

III. EL OYENTE Y LA RECEPCIÓN

Los valores artísticos y estéticos en la literatura oral

Los valores se encuentran enraizados en los distintos estratos y aparecen gracias a la doble temporalidad de la obra en un choque de perspectivas propia del encuentro de horizontes del texto y del receptor. En este choque de perspectivas se da el objeto estético y la verdad se revela como una cualidad valiosa que aparece en consonancia con ciertas informaciones “reales” en el momento de la concretización. Entonces incrustamos y trasponemos los conjuntos de circunstancias de la obra a nuestra realidad como datos concretos, primarios, y gracias a ello logramos una reconciliación con el mundo que nos rodea.

Ingarden, en *Man and value*, dice que la existencia de los valores está determinado por ciertos objetos que tienen la cualidad de proyectarlos con ayuda de otros que sólo aparecen como soporte en la obra. Pero el valor también es determinado en su existencia por el sujeto y, a veces, dice Ingarden, por toda la comunidad.

Ingarden habla de la necesidad de distinguir diferentes tipos de valores: los vitales, los culturales y los morales. Pero ¿cómo identificamos lo “valioso” en una obra de arte? Ingarden responde a esto diferenciando el fundamento de un valor artístico en el estrato de las unidades de sentido de la obra. Sin embargo, dice, muchas veces lo que pensamos que es un valor de la obra no está anclado al texto. Hacemos atribuciones que vienen de nuestra experiencia y nuestra dimensión de lo real; se las imponemos al mundo de la obra como si las palabras allí presentes sólo tuvieran nuestra carga y no un mundo apuntado, enraizado en la representación. Esto ocurre porque, de hecho, como afirma Ingarden, el verdadero valor de la obra nunca se hace totalmente claro. Sólo alcanzamos a percibir unas cuantas cualidades que nos llevan a la intuición de su valor. Por esto, para hablar del valor artístico en la obra es necesario decir que en el texto descansa un andamiaje, una serie de redes que como receptores vamos anudando, coloreando al empotrar nuestra cosmovisión con el mundo representado.

En la narrativa oral, los valores artísticos parecen complicarse en su percepción, pues no limitan su existencia a las unidades de sentido provenientes sólo de las palabras. Como hemos enunciado antes, el texto performativo está constituido por características múltiples que vienen del discurso, de lo gestual, de lo propiamente escénico, etc. Es un texto múltiple con un esquema complejo. No por efímero, el arte oral deja de lado lo artístico. Más bien los elementos artísticamente valiosos se dan en el cruce de estos elementos que entran en el despliegue de los aspectos esquematizados. Si cada *performance* implica una obra diferente, como enuncia Finnegan, es porque la base de estos valores artísticamente valiosos también presenta cambios. Aun en estas condiciones efímeras, las plantillas narrativas guardan un fundamento artístico que también viaja y que determina a su vez a los valores estéticos y a otro tipo de valores culturales, sociales, morales, religiosos, etc., que se revelan en el *performance*.

Los valores artísticos siguen anclados en el texto oral al polo del narrador, pues tienen que ver directamente con las estrategias que éste utiliza para desplegar el mundo que representa. En el texto

performativo también el valor artístico tiene que ver con un proceso metonímico. Aparentemente hay un acercamiento más directo al mundo cotidiano, inmediato. Sin embargo, como decíamos antes, ese acercamiento sólo es la estrategia fenomenológica. El narrador oral trae con la voz, la mirada, el gesto o la expresión corporal un elemento inmediato para referir otro que se configurará en el proceso de recepción de los oyentes.

El valor estético se reconoce como cualidad en el momento en que el mundo de la obra se hace presente en una referencia necesaria a la realidad del receptor. Aunque el valor estético aparece gracias a la base que constituye el valor artístico, no podemos decir que a cada estrategia que reconozcamos como valiosa en el terreno de la creación corresponda un valor estético. Más bien es posible ver el despliegue del valor estético en una red de estrategias y de elementos que conforman la plataforma metafórica.

Según Ingarden existe una analogía entre la obra literaria y un cuerpo vivo en tanto la primera es vista como una estructura orgánica con una serie de funciones que se jerarquizan una a la otra. De esta manera, todas estas funciones interdependientes se subordinan a la vez a la función principal que se cumple sólo en el organismo entero. Así, en el objeto estético se genera una multiplicidad de redes entre los aspectos esquematizados que se representan en el texto. De esta multiplicidad brotan las cualidades metafísicas que dan lugar a los valores estéticos y a otra serie de valores. Entonces, tenemos que los valores artísticos y estéticos regulan la aparición del objeto estético. En estos valores, como decíamos arriba, se pueden a su vez revelar valores sociales, culturales, religiosos, que nos presentan ciertas informaciones sobre una época, la manera de ver el mundo del autor, “una verdad” acerca del mundo en el que nos encontramos inmersos, ciertas “confesiones reales” del autor, etc. Sin embargo, el error que muchas veces se comete frente a la obra de arte es verla simplemente como un documento y olvidarnos de su función principal. Por ello, independientemente de que nos podamos preguntar si la obra realmente “expresa” algo que no sea ella misma, algo distinto de sí misma, tenemos que pensar primero en si hay algo que pudiéramos concebir como la “idea” de la obra de

arte literaria en sí misma que es determinada por ella y pertenece a ella de una manera esencial” (parágr. 13). Si esto ocurre, dice Ingarden, la “idea” sólo se puede aprehender en la concretización adecuada de la obra. Por ello, podemos ver en la función principal de la obra la proyección del objeto estético.

Para que surja el objeto estético es necesario pues, atender a ciertas características inherentes a la obra y dejarnos llevar por el texto, sin la pretensión de que nuestro conocimiento del mundo sea racional; porque si algo tiene de esta racionalidad se da, en todo caso, de manera indirecta, pues algunas características artísticamente valiosas determinan a su vez otro tipo de valores, además del valor estético. Las cualidades de valor están en todos los estratos de la obra. De hecho, Ingarden deja ver que si alguno de éstos no tuviera este tipo de cualidades valiosas, “la polifonía de la obra sería más pobre”, pues el valor estético se da en esa totalidad armónica.

b) El oyente y el narrador en el proceso de la recepción oral

La relación entre oyente y narrador en el momento del *performance* es, seguramente, uno de los puntos que nos llevará a investigaciones posteriores sobre la narrativa oral; sin embargo, es importante hacer algunas anotaciones iniciales.

En el acontecimiento intersubjetivo del texto oral surge una doble relación entre oyente y narrador, pues, mientras el narrador se está adecuando a las nuevas circunstancias y realiza su concretización a partir del esquemata y de las plantillas narrativas que la memoria le provee, los oyentes experimentan la historia del que cuenta y su propia historia. Entonces, el mundo sugerido se antoja revelado en la mirada de los oyentes, que es también un aspecto de significación en el texto oral porque, como afirma Merleau-Ponty, la palabra “significa no sólo por los vocablos, sino también por el acento, el tono, los gestos y la fisonomía y [...] este suplemento de sentido revela no ya los pensamientos de aquel que habla, sino la fuente de sus pensamientos y su manera de ser fundamental” (167).

Las miradas se encuentran, se buscan y se cruzan; contienen la experiencia de un todo infinito en el momento del *performance*. Así, “del mismo modo que la obra de arte en general es un mundo para sí, también lo vivido estéticamente se separa como vivencia de todos los nexos de la realidad” (Gadamer, 1988, 107), y constituye lo que se conoce como objeto estético. Pero más allá de toda compaginación de los mundos que se cruzan y conforman este objeto estético, el oyente entra propiamente en un espacio de rebeldía, de sospecha. Entonces, el objeto estético y el goce del oyente se dan en una correlación que hace de la experiencia estética una experiencia ambivalente frente al narrador, pues, de hecho, “la rebeldía de la experiencia estética [...] posee una ambivalencia propia” (Jauss, 1986, 32).

Por un lado, podemos decir que frente al objeto estético, el oyente se muestra como un justiciero. Niega, corrige, juzga, pero todo lo hace con base en un conocimiento del mundo que se encuentra referido en el texto oral. El narrador es su interlocutor y juntos pueden cambiar la coloración de la historia en un acuerdo tácito, puesto que las referencias de sus mundos se cruzan y se interrogan. Por otro lado, los oyentes comparten con el narrador los lugares que van reconociendo y se apropian de las acciones de los personajes que encarnan en el mundo “real”, gracias a la referencialidad del texto performativo. Así, “la narración vive, se adapta a las circunstancias en donde la historia es contada, el contar se reconstruye a su manera y el oyente la escucha según su propia experiencia y su propio escuchar” (Rubio, 1989, 161).

El oyente es un factor determinante del *performance*. Por ello la audiencia, dice Finnegan, nunca debe ser ignorada a la hora del análisis de las funciones y del contexto del texto oral. Debemos considerar la co-creación en la fase oyente del intérprete en el preciso momento en que “ocurre” la historia. Pues mientras el narrador va completando los hechos, el que escucha va concretizando, asociando, imaginando lo que le cuentan. Está en una co-creación intersubjetiva; no puede desprenderse totalmente del narrar. Si esto pasara, el oyente ya no se manifestaría como tal; la historia sólo le serviría de pretexto para elaborar su propio mundo imaginario.

El oyente crea una visión y una manera propia de enunciar las cosas, pero sigue anclado en la tradición. Esto sería tal vez más fácil de percibir en las comunidades orales primarias, en donde la escritura no existe o pasa a segundo término. El oyente allí se identifica de una manera más estrecha con su decir cotidiano. Reconoce sus palabras, su entonación, los giros que dan sus narradores. En suma, logra captar la historia viva en cada circunstancia. En este tipo de comunidades, el oyente funciona como crítico inmediato para el narrador. Y el narrador, de alguna manera está a la expectativa de los oyentes porque sabe que de ellos también depende su historia. Haciendo gala del tono de voz, del gesto, del rasgo mímico nos lleva de un personaje a otro, de una situación a otra; pone de manifiesto el carácter plurifocal de la obra. Su lengua se vuelve puente de entrada para las demás, en el interior del texto, y así configura la expresión de los mundos que poco a poco “aparecen”.

El oyente es “auditor-autor, apenas menos que el autor-ejecutante” (Zumthor, 1991, 246) porque va participando en la labor del que cuenta. Entonces, esa actividad fundamental de la recepción en la acción del oyente que recrea el universo que se le presenta, puede aparecer de pronto exteriorizada en un nuevo *performance*, y “el oyente se convierte en intérprete y en sus labios, en su gesto, la narración se modifica” (240).

IV. EL EFECTO DE LA NARRACIÓN ORAL

a) *El sentido de corrección en el texto oral*

Para Wolfgang Iser el texto “es un potencial de efectos” (1986, 11), por ello es necesario decir que la obra no es idéntica ni con el texto ni con su recepción, como antes afirmara Ingarden. La obra sólo existe donde convergen el texto y el lector/oyente “y tiene un carácter virtual que no puede ser reducido ni a la realidad del texto ni a las aptitudes definitivas del lector” (44). Reducir la obra a cualquiera de estos elementos sería desconocer su carácter virtual y la relación que existe entre su polo artístico y su polo estético: “el polo artístico describe el texto creado por el autor, y el polo estético la concreción realizada por el lector” (44).

Para adentrarnos en el estudio de la narrativa oral, es importante partir de estos cuestionamientos, tanto en lo que se refiere a la naturaleza del texto artístico oral, como en lo que toca a las actitudes del oyente en el momento mismo del acontecimiento. Sólo a través de estos cuestionamientos podremos entender cómo el sentido literario (artístico) es algo que se va constituyendo en esa interrelación dialéctica de la narración oral.

Iser retoma el concepto de indeterminación de Ingarden y lo coloca en el centro de su teoría. El texto nos va dando pistas, puntos que vamos relacionando, vacíos que nos hacen reaccionar de tal o cual manera. Según Iser, lo indeterminado nos planta ante una serie de espacios vacíos que, al encuentro con nuestra visión, generan otros, nuevos y sorprendentes. Es decir, lo indeterminado no termina en el proceso de la recepción; allí inicia su funcionamiento para actuar de una manera fundamental en el efecto estético. “Las estructuras centrales de indeterminación en el texto son sus espacios vacíos, así como sus negaciones. Hay que concebirlas como condiciones de comunicación porque activan la interacción entre texto y lector y la regulan hasta un cierto grado” (280).

Aunque en la narrativa oral tenemos la regulación del texto en una perspectiva más cercana, los vacíos siguen apareciendo. Por un lado las plantillas que maneja el narrador permiten la fragmentación del texto y, por otro lado, los elementos situacionales nunca homogeneizan los horizontes de oyente y narrador. Los espacios vacíos son importantes para la recepción, puesto que representan la posibilidad comunicativa del texto.

La indeterminación también contribuye a que constantemente tomemos decisiones en el momento de nuestra concretización, aunque estas decisiones se vean “amenazadas” a cada instante por las señales que el texto emite. Y aunque nuestra experiencia entre aparentemente con mayor libertad en estos espacios vacíos, siempre se encontrará con un segmento que la regule en el camino de la concretización. Por todo lo expuesto, debemos considerar que la indeterminación es un elemento indispensable tanto para el nivel ontológico como para el aspecto fenomenológico de la recepción.

Otro punto importante en el momento de la recepción es la ne-

gación que ayuda a reconocer y conformar los objetos representados porque trabaja como un impulso en la constitución de las nuevas correcciones que se encaminan al sentido de la obra. La negación opera en dos niveles. Por un lado las normas conocidas se ven anuladas por el texto y, por otro, cada momento de la lectura va modificando la visión de los personajes, del tiempo, del espacio, etc.

Los oyentes tienen el sentido de corrección más a la mano –digamos– que un lector común, en tanto que existe la posibilidad de que el narrador escuche y tome en cuenta lo que sus oyentes dicen. Sin embargo, el proceso de corrección se complica en la recepción del texto oral porque aquí pueden intervenir otros oyentes cuando la corrección ocurre en voz alta, alterando el acontecimiento. Entonces las diversas correcciones individuales dan pie a la intersubjetividad que nos lleva al triple paso de la interpretación, pues mientras el narrador es un intérprete, el oyente concretiza sobre esa primera interpretación, y las interrupciones nos conducen a esa colectividad que nos permitiría hablar de un sentido de corrección de la memoria colectiva.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mijail

1989 *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus (Persiles 194).

Finnegan Ruth

1992 *Oral poetry*. Indianápolis: Indiana University Press.

Frye, Northrop

1991 *Anatomía de la crítica*. 2a. ed. Caracas: Monte Ávila.

Gadamer, Hans-Georg

1988 *Verdad y método*. 3a. ed. Salamanca: Sígueme.

García Canclini, Néstor

1990 *Culturas híbridas*. México: Grijalbo.

Ingarden, Roman

2003 *La comprensión de la obra de arte literaria*. Traducción al español en proceso, Gerald Nyehuis. México: UIA.

1988 *La obra de arte literaria*. Tr. del inglés: Gerald Nyenhuis H. México: Taurus/UIA.

- 1983 *Man and value*. Tr. Arthur Szylewicz. Washington: The Catholic University Press.
- 2002 *Lo que no sabemos de los valores*. Tr. Miguel García-Baró. Madrid: Ediciones Encuentro (Opúscula Philosophica 8).
- 1976 “Valor artístico y valor estético”, *Estética* de Osborne. México: FCE (Breviarios 268), pp. 71-97.
- Iser, Wolfgang
- 1986 *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Jauss, Hans Robert
- 1986 *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- Lienhard, Martín
- 1990 *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. La Habana: Casa de las Américas.
- Merleau-Ponty, M.
- 1997 *Fenomenología de la percepción*. 4a. ed. Barcelona: Península.
- Ong, Walter J.
- 1987 *Oralidad y escritura*. México: FCE.
- Ricoeur, Paul
- 1980 *La metáfora viva*. Madrid: Ed. Europea.
- 1996 *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- 1987 *Tiempo y Narración (I, II, III)*. Madrid: Ed. Cristiandad.
- Rubio Angulo, Jaime
- 1989 “Trabajo del símbolo e identidad narrativa” en *Semiosis. Seminario de semiótica. Homenaje a Paul Ricoeur*. núm. 22-23. México: Universidad Veracruzana, enero-diciembre, pp. 149-163.
- Vergara, Gloria
- 2002 “Los valores artísticos y estéticos como fundamento ontológico del mundo literario” en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey # 13*, Monterrey: itesm, otoño, pp. 71-83.
- 2004 *Palabra en movimiento. Principios teóricos para la*

narrativa oral. México: Praxis/UIA.

Zumthor, Paul

1991 *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

1989 *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.

PALABRAS CLAVE DEL ARTÍCULO Y DATOS DE LA AUTORA

narrativa oral - narrador - receptor - hermenéutica - crítica de la cultura

Gloria Vergara

Departamento de Letras

Universidad Iberoamericana

Prol. Paseo de la Reforma 880

Lomas de Santa Fe, México, DF, CP 01210

Tel. (55) 59 50 40 00 extensión 4969

e-mail: gloria.vergara@uia.mx