



United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization
Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture

International Round Table
« Intangible Cultural Heritage » - Working definitions
(Piedmont, Italy, 14 to 17 March 2001)

ESCRITURA Y ORALIDAD

by

Juan GOYTISOLO

Para aprehender de modo cabal la correlación entre la cultura oral y la originada por la escritura debemos partir de nuestros conocimientos históricos sobre ambas, antes de adentrarnos en los cambios introducidos por la invención de la tipografía en 1440 y la moderna revolución informática.

Mientras la existencia del *homo sapiens* y la consiguiente aparición del lenguaje se remontan según los datos de que dispongo a unos cuarenta o cincuenta mil años, las primeras manifestaciones escritas datan aproximadamente del 3.500 antes de Cristo, fecha de las inscripciones sumerias de Mesopotamia. Esto es, el período que abarca la oralidad primaria -así denominada por Walter Ong en su obra fundamental sobre el tema- es casi diez veces mayor que el de la escritura. Y a estas cifras reveladoras de la antigüedad del patrimonio oral de la especie humana debemos añadir otros factores que nos ayudan a comprender la interacción entre la tradición oral y la expresión escrita y el creciente desequilibrio que la caracteriza: de los tres mil idiomas hablados hoy en el mundo, únicamente 78 poseen una literatura viva, fundada en alguno de los 106 alfabetos creados a lo largo de la historia. En otras palabras: centenares y centenares de lenguas empleadas actualmente en nuestro planeta carecen de escritura y su comunicación es exclusivamente oral.

Abordar el conocimiento de esta oralidad primaria es una labor antropológica que va mucho más allá de mis modestas incursiones en el campo de la literatura y del relato oral. Si bien todas las culturas se basan en el lenguaje, es decir, en un conjunto de sonidos hablados y oídos, esta comunicación oral -que abarca, como vamos a ver, numerosos elementos quinésicos o corporales- ha experimentado a lo largo de los siglos una serie de cambios conforme la existencia de la escritura y la conciencia de ésta alteran paulatinamente la mentalidad del rapsoda o narrador. En el mundo actual de los medios de comunicación de masas es difícil hallar ya depositarios de una tradición oral absolutamente "incontaminados" por la escritura y su soporte tecnológico y visual. Como prueba mi hábito de oyente en la Plaza de Marrakech, los *halaiquis* (cuentistas) actúan en el marco de una sociedad mutante y ansiosa de instrucción que suele mirar por encima del hombro a quienes -ajenos a una educación vinculada casi exclusivamente a la práctica de las normas competitivas vigentes en la Aldea Global- conservan y memorizan para el futuro los relatos del pasado. Inútil decir que esta percepción sesgada y errónea de la tradición oral parte de una confusión que debemos tener muy en cuenta: cultura e instrucción no son términos idénticos y por ello mismo los depositarios del saber oral pueden ser y a veces son más cultos que algunos de sus compatriotas adiestrados tan solo en el manejo de las técnicas audiovisuales e informáticas. Pero en un mundo subyugado por la ubicuidad de estas últimas, la cultura oral, ya sea primaria o híbrida, corre un grave peligro y justifica una movilización internacional para preservarla de una progresiva extinción.

Me referiré para ello a la *halca* de Xemáa el Fná, tal como la encontré hace un cuarto de siglo. Los depositarios de la tradición oral tenían ya plena conciencia de sus limitaciones respecto a la cultura escrita y esta conciencia se traducía en una vasta gama de situaciones, fruto de la avasalladora influencia de la segunda en la primera. Los rapsodas y cuentistas en beréber -cuyas cuatro variantes habladas no poseen un alfabeto común y carecen prácticamente de escritura salvo en caracteres árabes- solían ser analfabetos y sus conocimientos religiosos se limitaban a una memorización de las principales suras del Corán. Los *gnaua*, descendientes de las antiguas cofradías de esclavos del Africa subsahariana, mezclaban -y mezclan- en sus himnos y oraciones rituales el árabe y el bembera. Pero tanto los beréberes imazghen o susíes como los *gnaua* escuchaban la radio, poseían radiocasetes y comenzaban a habituarse a la

televisión. La “contaminación” de las nuevas tecnologías creaba así una de esas fases híbridas que, en distintos grados y formas, hallamos hoy en todo el planeta.

Citaré el ejemplo de tres juglares: mientras Cherkaui –el de la *halca* “de las palomas”- es prácticamente analfabeto y su “diálogo de los pájaros” reproduce un esquema memorizado con su maestro “el Ciego”, Abdeslam, más conocido por el nombre de Saruh, estudió en su niñez en una *zaguía* hasta convertirse en *fqih* (letrado o conocedor del Libro revelado) y solía enlazar historias de su invención o experiencia con versos coránicos. En cuanto al “Doctor de los Insectos”, cuyo ingenio verbal y dotes de repentista cautivaron a su auditorio durante dos décadas, parodiaba a menudo la *langue de bois* de los informáticos de la radio y televisión de su país. Así, en la Plaza de Marrakech, había y hay aún narradores y rapsodas semianalfabetos, dueños de una rica tradición oral basada a veces en textos escritos y codificados, y otros que se servían y sirven de la cultura gráfica para inyectar nueva vida en sus relatos.

Esta gran variedad de contactos y ósmosis entre la oralidad primaria y las diversas manifestaciones de la escritura, imprenta y las nuevas tecnologías con soporte oral (radio, televisión, casetes...) fue para mí de un gran aliciente en la medida en que me ayudó a abandonar esquemas rígidos y fronteras fijas entre la tradición oral primitiva y la originada por el alifato (en este caso, el alfabeto árabe). En unas ocasiones, me hallaba ante un recitado de textos escritos –si bien de origen oral- memorizados palabra por palabra (*Las mil y una noches*, cantares de gesta como la Antaría...). En otros, ante narraciones y preces tradicionales beréberes y *gnaua*, así como improvisaciones sobre temas de actualidad más o menos conectadas con la tecnología de la “oralidad secundaria”, denominada así por Walter Ong. Dicha oralidad secundaria se acompañaba a su vez de un arte inmaterial fruto precisamente del encuadre concreto y material de la *halca*: muecas, gestos, pausas, risas, llanto, todos esos movimientos quinéticos y paralingüísticos propios de una situación no exclusivamente oral y que son parte de un extraordinario patrimonio inmaterial ligado a la representación pública. Como advirtió Cervantes, hay cuentos cuya gracia radica en el modo de contarlos, y por ello el éxito popular del *halaiquí* depende menos del argumento, conocido casi siempre por el auditorio que de sus artes y mañas de improvisación. En mi novela *Makbara* expuse lo mejor que supe y pudo la índole proteiforme de este espectáculo que se dirige a la totalidad de nuestros sentidos:

“necesidad de alzar la voz, argumentar, pulir la labia, afinar el gesto, forzar la mueca que captarán la atención del viandante o desencadenarán irresistiblemente su risa: cabriolas de payaso, agilidad de saltimbanquis, tambores y danzas *gnaua*, chillidos de monos, pregones de médicos y herbolarios, irrupción brusca de flautas y panderetas en el momento de pasar el platillo: inmovilizar, entretener, seducir a una masa eternamente disponible, inmantarla poco a poco al territorio propio, distraerla del canto de sirena rival, arancarle al fin el brillante dirham que premiará fortaleza, tesón, ingeniosidad, virtuosismo”

"obligation d'élever la voix, d'argumenter, de trouver le ton juste, de parfaire l'expression, de forcer la mimique qui capteront l'attention du passant ou déchaîneront irrésistiblement les rires : cabrioles de clown, saltimbanques agiles, tambours et danses *gnaoua*, singes criards, annonces des médecins et herboristes,

brusque irruption des flûtes et tambourins au moment de passer la sébile: immobiliser, distraire, séduire une masse éternellement disponible, l'attirer peu à peu dans un territoire précis, la distraire du chant des sirènes rivales, lui arracher enfin le dirham étincelant qui récompense virtuosité, vigueur, obstination, talent”

“the need to raise the voice, argue, polish up the come-on, perfect the gesture, exaggerate the grimace that will capture the attention of the passer-by or irresistibly unleash his laughter: capering clowns, agile tumblers, Gnaua drummers and dancers, shrieking monkeys, the pitches of healers and herb-sellers, the sudden bursts of sound from flutes and tambourines as the hat is passed: immobilizing, entertaining, seducing an eternally drifting audience seeking only to be diverted, magnetizing it little by little and attracting it to one's own particular territory, wooing it away from a rival's siren song, and finally extracting from it the shiny dirham that will be the reward for physical strength, perseverance, cleverness, virtuosity”

El arte del juglar requiere la participación de la vista y el oído, pero en el perímetro de la Plaza, la multitud disfruta de todos sus sentidos: en los figones de quita y pon saborea los platos de cocina popular y aspira la diversidad de sus olores mientras que la fraternidad concreta, igualitaria y directa del ámbito rompe la atomización urbana y propicia la inmediatez física. El espectáculo de Xemaá el Fná se repite a diario y cada día es distinto. Cambian las voces, los sonidos, los gestos, el público que ve, escucha, huele, gusta, toca. El patrimonio oral se inscribe en otro –que podemos llamar inmaterial- mucho más vasto. La Plaza, en cuanto espacio físico, alberga un rico patrimonio oral e inmaterial.

Mi experiencia, por minúscula que sea en proporción a la magnitud del tema, alimentó mi interés por el estudio del texto literario y su entronque proteiforme con la oralidad. La hibridez entre estos dos elementos y la implicación de los cinco sentidos del ser humano en una creación popular como la de la *halca* facilitó, por citar un ejemplo, mi mejor comprensión de la dinámica de los trasvases entre la épica tradicional pre-homérica y los textos de *La Iliada* y *La Odisea* que actualmente leemos, trasvases magistralmente analizados por Milman Parry en su ya clásica obra *The Making of Homeric Verse*.

Su demostración concluyente de que los hexámetros de Homero obedecían a las exigencias de su recitado en el ágora –una situación específica que imponía el recurso a epítetos, dichos, frases y fórmulas fáciles de memorizar- ha abierto el camino, como sabemos, en las últimas décadas a una investigación fecunda del origen y evolución de los himnos védicos, el relato bíblico y sus literaturas europeas de la Baja Edad media. Este planteamiento pluridisciplinar enriqueció en especial mi lectura de la literatura española anterior a la invención de la imprenta: la del *mester de juglaría* de los diversos *Cancioneros* populares y de esta obra maestra que es el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita. En la Plaza de Marrakech pude contextualizar algunos episodios del último y rescatarlo del tarro de formol de una erudición tal vez necesaria, pero a todas luces insuficiente: las burlas del juglar (autor o recitador) no caben desde luego en el formato requerido por las normas ortográficas del poema.

Aunque las exigencias de estructura gramatical y de disposición de la imprenta en las páginas de un libro requieran en nuestros días la visualización de lo escrito por parte del autor, ello no

excluye no obstante la neta conciencia en éste de la prosodia y el efecto sonoro de las palabras. Si eso es evidente en el campo de la poesía (los poetas dependen del oído en mayor medida que los prosistas), hasta el punto que grandes poetas objeto de la violencia inquisitorial de Estados totalitarios salvaron sus versos gracias a su memorización por próximos y allegados (tal fue el caso de San Juan de la Cruz en la España del siglo XVI y de Osip Mandelstam en la difunta Unión Soviética), debemos tener bien presente el hecho de que algunos novelistas de hoy, siguiendo el ejemplo de Yoice, Céline, Arno Schmidt, Gadda, Guimarães Rosa..., escriben textos polifónicos cuya lectura ideal sería una lectura en voz alta. No ya como los juglares del Medioevo o de la Plaza de Marrakech, sino en el silencio de una habitación o gabinete de trabajo: un ámbito puramente mental que puede concretarse más tarde en lecturas privadas o públicas. Mis novelas *Makbara* y *Las virtudes del pájaro solitario* privilegian esta oralidad soterrada que subsiste en la escritura aunque de forma irremediabilmente distinta de la de los juglares de la precaria tradición oral de nuestros días.

La adopción por la UNESCO del nuevo concepto de Patrimonio Oral e Inmaterial abre así un camino para la preservación de la cultura oral de centenares de idiomas carentes de *graflecto* y estimula el estudio diacrónico de los innumerables cruces y situaciones intermedias originados por la influencia en aquélla de la escritura, la imprenta y los modernos medios audiovisuales e informáticos.