



LADA FERRERAS, Ulpiano. "El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria". *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 22pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lada.pdf>

ISSN: 1886-5623

Recibido: 01/02/08 Aceptado: 07/03/08

EL PROCESO COMUNICATIVO DE LA NARRATIVA ORAL LITERARIA *

ULPIANO LADA FERRERAS

Universidad de Alicante

Resumen

La semiología de la narrativa oral literaria proporciona la metodología adecuada para el estudio del proceso comunicativo que desencadena este peculiar género literario, que puede ser caracterizado sucintamente por el hecho de compartir rasgos propios de la narrativa, referidos al discurso, y elementos específicos de la representación teatral en su actualización.

Palabras clave: semiología, narrativa oral, comunicación, narrativa, teatro.

Abstract

The semiology of oral literary narrative provides us with the adequate methodology to study the communicative process generated in this particular literary genre, which shares both narrative traits, referring to discourse and theatrical elements, concerning performance.

Keywords: *Semiology, oral narrative, communication, narrative, theatre.*

0. Introducción

La narrativa oral literaria es un género literario específico que se caracteriza por compartir rasgos de la narrativa, junto con otros de la obra dramática. El discurso de la narrativa oral literaria es el propio del texto narrativo, pero su actualización implica recursos propios del género dramático, más allá de los aspectos comunes que existen entre todos los géneros literarios.¹ Estamos, por tanto, frente a una peculiar forma literaria que a diferencia del teatro no emplea en su discurso el diálogo

* 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

¹ M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología...*, págs. 7-8.

de forma exclusiva, y que a diferencia del texto narrativo utiliza recursos espectaculares propios de una representación.

Las relaciones entre la narrativa oral y la obra dramática han sido apuntadas por diversos autores, aunque sin llegar a ofrecer una caracterización detallada que ponga adecuadamente de relieve los múltiples aspectos que comparten.² También se ha destacado la relación existente entre el discurso retórico y la narrativa oral literaria, a partir de la *actio*, en la medida en que los recursos retóricos desplegados en esta operación retórica, son a su vez de modo más general propios de la comunicación dramática. La *actio* sirve para caracterizar perfectamente los procedimientos comunicativos de la narración oral, por cuanto todos sus elementos están presentes en la representación retórica, así como todos los elementos de esta última se encuentran en la representación teatral. Estos procesos comunicativos podrían plasmarse gráficamente en tres círculos concéntricos, el exterior correspondería al teatro, el intermedio a la retórica y el interior y de menor diámetro a la narrativa oral literaria.³

Considero que la semiótica literaria proporciona la base teórico-metodológica esencial para el más adecuado estudio del fenómeno literario general, y, muy especialmente para el estudio de la narrativa oral literaria y de su peculiar proceso comunicativo, de manera paralela a como la profesora Carmen Bobes ha aplicado la semiótica literaria, en concreto la semiología dramática, al estudio del teatro, que tomo como modelo aplicativo. Por tanto, la semiótica narrativa oral me servirá de fundamento metodológico para el desarrollo de esta investigación.

1. El género literario

El primer paso consistirá en establecer y precisar, con la mayor claridad posible, los límites de nuestro objeto de estudio, que podemos denominar convencionalmente como *relato breve tradicional*, dentro del amplio campo del folklore literario. Así, el relato breve tradicional, en cuanto especie del género narrativo oral literario, ocupa en la actualidad un espacio teórico que puede ser delimitado claramente con fines operativos frente a otros tipos de literatura oral no narrativa —canciones líricas—, frente a manifestaciones de la narrativa oral no literaria —historia oral—, frente al mito, e incluso frente a otras especies de la narrativa literaria oral —canciones narrativas—.

² U. Lada Ferreras, *La narrativa...*, págs. 115-121.

Igualmente, el relato breve tradicional, más comúnmente denominado *cuento* —al que se adjetiva de *tradicional*, *folklórico*, *oral* o *popular*— se puede caracterizar pragmáticamente por su peculiar proceso de comunicación que implica elementos propios de la narración, referidos al discurso, y elementos propios de la representación teatral en su forma de actualización, además de aquellas características que le son propias. Entre estas últimas cabe citar la naturaleza oral que no sólo caracteriza a este género literario, 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; el relato tradicional no incluye virtualmente una representación porque es en sí mismo representación.

La narrativa oral sólo puede desarrollarse en un tiempo rigurosamente presente, como el teatro —aunque el discurso adopte 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, en este caso un narrador omnisciente, propio del relato no-focalizado o heterodiegético.

El relato 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 lírica y en la narrativa el proceso de comunicación acaba en la lectura y en el drama se prolonga en la representación, en la narrativa 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 narrativa oral hay una única fase en donde se completa el proceso comunicativo, que es en la actualización del relato, 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

³ U. Lada Ferreras, «El relato...», págs. 321-329.

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 narrativa oral sino todo su proceso semiótico.

La narrativa oral, en suma, además de las características propias derivadas de la oralidad, aúna elementos de la obra dramática representada, como el lenguaje directo o la presencia efectiva del público —actante envolvente—, mientras que otros son propios de la narración, como la figura del narrador.

2. EL Texto Narrativo Oral Literario

El Texto Narrativo 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. El objeto de la semiología de la literatura oral estaría pues constituido por el Texto Oral. 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.⁴ 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 narrativa oral literaria, al igual que el teatro, es un género literario que se dirige a dos sentidos del público en simultaneidad: la vista y el oído.

No obstante, el estudio del relato tradicional 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 los géneros literarios, 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 el relato tradicional se estudia como un texto narrativo más, que únicamente presenta ciertas

⁴ M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología ...*, pág. 87.

peculiaridades derivadas de su autoría colectiva. Además se suele utilizar cualquiera de las versiones de un relato determinado 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 narradores —actores-narradores—; 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 narrativa 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 narrativa 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 narrativo de una de las múltiples versiones, en una concreta actualización. En consecuencia, el texto escrito —procedente de una narración oral— no permanece igual en su forma, puesto que no existe una versión definitiva de un relato, sino tantas versiones como transcritores se hayan ocupado de poner por escrito una actualización determinada llevada a cabo por un actor-narrador determinado.

La primacía del texto literario sobre el espectacular en la narrativa oral literaria es paralela a la que se produce en la obra dramática, que encuentra su justificación, mantenida sin discusión hasta comienzos del siglo XIX, en Aristóteles cuando afirma que toda tragedia tiene espectáculo como una de sus partes cualitativas, pero, aunque el espectáculo sea cosa seductora, es muy ajena al arte y la menos propia de la poética, ya que la fuerza de la tragedia existiría sin representación y sin actores; además la tragedia tiene para Aristóteles la ventaja de ser visible tanto en la lectura como en la representación.

3. El signo narrativo oral

El signo es una unidad de manifestación, resultado de un proceso de semiosis por el que un sujeto establece o concreta una relación entre el plano de la expresión y el plano del contenido. Y esto es válido tanto para un signo ya codificado, por ejemplo, un signo lingüístico, como para un formante de signo, es decir, un signo circunstancial, transitorio.⁵

Los signos lingüísticos utilizados en el discurso tienen un alto grado de codificación, pero también se hace uso en la literatura oral de *formantes de signo*, y de signos no verbales. Los formantes de signo son aquellos signos que no se encuentran codificados de manera estable en un sistema y sólo adquieren sentido al ser interpretados dentro de un determinado contexto; si éste cambia lo hace también su significación. Aunque no se establece una relación estable con el concepto denotado, generalmente existe una relación metonímica entre el formante de signo y el concepto al que denota. Los formantes de signo utilizados en la literatura oral son mucho más limitados que los que se pueden emplear en la obra dramática, y en su interpretación suelen remitir, además de al contexto, al código cultural cotidiano de los integrantes de la comunicación, es decir, a los códigos axiológicos, culturales, éticos, estéticos, etc., de una determinada comunidad, que es, en definitiva, lo que le proporciona la unidad de sentido.

El código y las condiciones de emisión del momento se convierten en aspectos de importancia decisiva en manifestaciones teatrales que prescinden de la escritura textual —improvisaciones—, hasta el punto de que si el código se debilita, la escritura se vuelve indispensable.⁶ Algo semejante sucede en la narrativa oral, donde la debilitación y modificación del código, y de las condiciones de emisión —como consecuencia de los cambios socio-culturales en un ámbito determinado—, conlleva, en consecuencia, una plasmación por escrito del mensaje que asegure la permanencia de su contenido, aunque en una forma bien distinta.

El uso del proceso ostensivo en el teatro opone la obra dramática a la narrativa, el *mostrar* frente al *contar*. En el escenario, los personajes, acciones, objetos, etc., pueden ser enunciados por la palabra y mostrados ostensivamente mediante índices verbales y

⁵ M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología...*, pág. 117.

⁶ A. Ubersfeld, *La escuela...*, pág. 25.

no verbales.⁷ Los objetos que son mostrados durante una representación se convierten en formantes de signos, que convergen junto a los otros signos visuales o acústicos en una unidad de sentido.

La narrativa oral literaria también hace uso del proceso ostensivo, propio del teatro, combinado con el narrativo, propio del relato. Al igual que en el teatro, donde las condiciones de enunciación son a la vez imaginarias —fábula ficcional— y escénicas —índices señaladores—, en la narrativa oral literaria el receptor puede recibir información del actor-narrador mediante el uso de la ostensión o por medio de la narración de los acontecimientos. De hecho, debido al empleo del proceso ostensivo, ciertos pasajes de relatos orales vertidos al lenguaje escrito son totalmente incomprensibles si no se acompañan de las explicaciones necesarias, a modo de acotaciones, puesto que el texto escrito no puede dar cuenta de la actualización de un texto oral, es decir, de una representación, si no incluye también los elementos espectaculares. Por ello, tanto en la narrativa oral como en el teatro, es más abundante la presencia de índices señaladores que en otros géneros literarios.

Los signos dramáticos han sido objeto de diferentes propuestas de clasificación que buscan establecer criterios estables para su ordenación en códigos circunstanciales, válidos para una obra determinada. Por lo que respecta a la literatura oral, encontramos los siguientes tipos de signos: la palabra, los signos paraverbales, los signos quinésicos y los signos proxémicos. El resto de signos —decorado, accesorios, luz, etc.— no tienen cabida en este tipo de comunicación literaria.

En la narrativa oral literaria, por medio de la palabra se forma el discurso verbal, que en la literatura oral es un discurso narrativo; el narrador organiza todo el material lingüístico, dispone de la voz, de los conocimientos del mundo narrado, establece el orden de los hechos y elige las palabras que considera más adecuadas para contarnos la historia. También puede ceder la palabra a los personajes cuando lo cree oportuno e incluso que establezcan entre ellos un diálogo, que será siempre un diálogo referido. A través de los signos paraverbales la palabra adquiere valores que se superponen a los lingüísticos y que nacen de la dicción y la entonación. Los gestos, las expresiones corporales y los movimientos inciden sobre el sentido de las palabras, abriendo de este modo un nuevo campo de significación que confirma o rechaza lo expresado por medio

⁷ M.^a del C. Bobes Naves, *El diálogo...*, págs. 131-132.

del lenguaje; entre los signos quinésicos tiene especial relevancia lo que se ha dado en llamar «mímica del rostro», por la facilidad con que se pueden representar el pensamiento y los sentimientos con el rostro. Los signos lingüísticos, los signos paraverbales y los signos quinésicos constituyen tres códigos que forman la estructura triple básica de la comunicación por ser todos ellos un conjunto de sistemas de signos presentes en el ser humano.

De hecho, el elemento fundamental para la existencia del teatro es la presencia del actor, y, por tanto, adquieren un papel decisivo los sistemas de signos que le están más íntimamente vinculados —signos lingüísticos, signos paraverbales, signos quinésicos—. El resto de elementos que pueden intervenir en una representación dramática pueden considerarse como meramente accesorios. La narrativa oral literaria, por tanto, comparte con el teatro los códigos dramáticos básicos y necesarios para que pueda hablarse de representación teatral. Sin duda la obra dramática puede utilizar muchos otros signos que la doten de mayores posibilidades escénicas, pero no por ello de mayor contenido teatral. Creo que, en muchos aspectos, la narrativa oral literaria puede ser asimilada con los principios que definen el teatro pobre de Jerzy Grotowski, por cuanto que, como sostiene este autor, el teatro puede existir sin maquillaje, vestuario especial, escenografía, escenario, iluminación o efectos de sonido; pero en cambio no puede existir sin la relación actor-espectador.⁸ Otros autores opinan, igualmente, que la esencia del teatro está en la relación actor-espectador, como Erika Fischer-Lichte, quien sostiene que las condiciones mínimas para que pueda hablarse de teatro serían: una persona A, que representa a X, mientras S es espectador;⁹ o Peter Brook, para quien un hombre situado en un espacio mientras otro le observa es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.¹⁰

En consecuencia, parece llegarse en la narrativa oral literaria a una depuración en el empleo de signos, materializada en la sola presencia del actor-narrador, que favorece la creación de un estrecho vínculo comunicativo con el espectador, que lo convierte, por medio de su participación, en sujeto de un auténtico proceso de interacción.

⁸ J. Grotowski, *Hacia...*, págs. 9-13.

⁹ E. Fischer-Lichte, *Semiótica...*, pág. 27.

¹⁰ P. Brook, *El espacio...*, pág. 5

4. El discurso narrativo oral

El discurso de la narrativa oral literaria se presenta como un discurso narrativo, en donde el narrador, como se ha visto en el apartado anterior, organiza todo el material lingüístico, dispone de la voz, de los conocimientos del mundo narrado, establece el orden de los hechos y elige las palabras que considera más adecuadas para contarnos la historia; pero además puede ceder la palabra a los personajes y hacer que éstos establezcan un diálogo entre ellos. Por tanto, narración y diálogo son las características de este tipo de discurso.

Los diálogos que podemos identificar en la literatura narrativa oral tienen, al igual que otros aspectos que he ido individualizando, unas características específicas que los diferencian tanto de los diálogos del relato como de los diálogos dramáticos, si bien su especificidad reside en el hecho de compartir rasgos de estas dos formas de discurso. El diálogo narrativo oral, como el diálogo literario narrativo, es un discurso referido, un discurso de los personajes presentado por el narrador, quien decide en qué momento resume, comenta, interpreta o cede la palabra a los personajes. El narrador interviene en el tono, las distancias, el tiempo, el espacio, etc. que utilizan o en que se desenvuelven los personajes. Existen, por tanto, dos discursos en la narrativa oral literaria: el monólogo del narrador y los diálogos de los personajes, lo que provoca a su vez una duplicidad de los mundos ficcionales, el mundo del narrador, con su propio cronotopo, y el mundo de los personajes que conlleva, igualmente, un tiempo y espacios propios.

El diálogo narrativo oral, como el diálogo literario dramático, se manifiesta en presente, hace uso de procedimientos ostensivos, se desarrolla en presencia de los espectadores, es vivido por unos personajes representados por un actor que utiliza en simultaneidad la palabra con otros signos no verbales —paraverbales, quinésicos, proxémicos—. La naturaleza misma de la narrativa oral literaria implica un tipo de comunicación que se diversifica en varios niveles: un actor-narrador representa para un público una obra literaria oral que se compone de narración representada y de diálogos representados.

Respecto a los tipos de diálogos más comunes en la narrativa oral literaria, se pueden diferenciar dos grandes grupos: los *diálogos de inversión cómica* y los *diálogos informativos*. Los primeros buscan un efecto cómico, que normalmente se consigue al final del relato, o, cuando la narración se compone de varias secuencias, al final de cada una de ellas; la finalidad de estos diálogos es lúdica. Los diálogos informativos, por su parte, pretenden ofrecer a los receptores una información por medio de un proceso de

conocimiento en el que están inmersos los personajes, y que finaliza con una enseñanza; tienen una clara finalidad didáctica. Ambos tipos de diálogos se caracterizan, como es propio de la literatura de tradición oral, por su naturalidad y espontaneidad; en ellos no se encuentran, como es lógico, gran variedad de matices, pero sí ingeniosas construcciones que suelen conducir al efecto cómico deseado. Es habitual, por otra parte, la presencia, tanto en los diálogos de inversión cómica como en los diálogos informativos, de diálogos reiterativos; en ellos se repite, por ejemplo, una misma estructura interrogativa, a la que corresponden unas respuestas casi idénticas. Normalmente la repetición se produce tres veces, lo cual debe ser puesto en relación con las leyes épicas —ley de repetición, ley de tres— expuestas por Axel Olrik.¹¹

La interacción no verbal que se establece entre el actor y el público en los momentos previos y al comienzo de una representación es denominada por Donald M. Kaplan *diálogo primario* y se materializa en unas relaciones recíprocas de interés, entusiasmo, placer, juego, temor, agresividad, etc.¹² La profesora Carmen Bobes no limita esta relación dialógica primaria a los seres animados, sino que la extiende a cualquier sistema de signos que puedan estar en escena al comienzo de la representación, y justifica el carácter agresivo del público en esta relación debido a la falta de un código común entre el actor y el público, lo cual implica una sensación de inseguridad en el espectador que se irá disipando a medida que se desarrolle la obra.¹³ El diálogo primario también se establece entre el actor-narrador y el espectador en una representación narrativa oral, pero con más intensidad de la que puede existir en una representación «profesional» de una obra de teatro, puesto que ésta supone, hasta cierto punto, una relación actor-público «despersonalizada». No en vano, Kaplan vincula la eficacia del diálogo primario con los ámbitos escénicos envolventes, debido a que supone la intensificación de algunos vínculos entre los sujetos del proceso comunicativo, aspecto del que me ocuparé más adelante.

Conviene distinguir con claridad el dialogismo, rasgo general del lenguaje en su uso en procesos de comunicación, y el diálogo, como forma concreta de intercambio lingüístico en el que dos o más sujetos alternan su actividad en la emisión y recepción de enunciados. El dialogismo es la condición general de la lengua para que sea posible

¹¹ A. Olrik, *Epic...*, págs. 87-97.

¹² D. M. Kaplan, «La arquitectura...», págs. 19-21.

el diálogo en el habla. El diálogo dramático es lenguaje directo entre personajes y es la forma que utiliza este género literario, que es dialógico en su conjunto.¹⁴ La narrativa oral literaria establece relaciones dialogadas y dialógicas en sus diferentes niveles de comunicación. Los personajes representados por el actor-narrador pueden comunicarse por medio del diálogo, o al menos, de manera dialogada. Existe, también, un proceso dialógico que se establece entre el emisor o la cadena de emisores y los espectadores. Pero en un paso más, puede incluso establecerse una comunicación dialogal durante la representación entre el actor-narrador y el espectador —dentro del ámbito escénico envolvente—, en un verdadero proceso interactivo, que no se da en ningún otro género literario.

Algunos autores, a propósito del diálogo dramático, destacan la convención por la cual el público presente en la representación, sin el cual ésta no se llevaría a cabo, debe comportarse como si no estuviera presente y los actores actuar como si no existiese público; así, Alexandrescu se refiere a un tercer actante, que no interviene en el diálogo, pero es fundamental para caracterizarlo frente a los diálogos de otros géneros literarios, al que denomina actante englobante, mientras que Bajtín lo llama tercero en el diálogo o superdestinatario. Esta relación entre público y actores no es dialogal, porque no es interactiva, ya que el público se limita a ser receptor de la obra.¹⁵ La narrativa oral literaria requiere necesariamente de un público en cada una de las actualizaciones, pero, a diferencia de la representación dramática, los receptores no deben permanecer pasivos; en este tipo de comunicación la simultaneidad temporal y la contigüidad espacial consiente que el público receptor pueda expresar su placer o disgusto, así como pedir explicaciones sobre el desarrollo argumental al narrador, como veremos más adelante.

5. Las categorías del texto narrativo oral literario

La narrativa oral literaria presenta una historia, hechos y relaciones que cambian: existen acciones vividas por unos personajes en un tiempo y un espacio determinados, todo ello relatado por un narrador. En su relato podemos distinguir el *discurso*, es decir la verbalización llevada a cabo por el narrador, el *argumento*, que daría cuenta del

¹³ M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología...*, pág. 184.

¹⁴ M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología...*, págs. 186-189.

contenido del discurso, pero liberándolo de sus palabras textuales, y la *historia*, que se correspondería con la ordenación cronológica de los hechos narrados.¹⁶ Es posible distinguir, en la narrativa oral, acciones, personajes, tiempo y espacio, categorías que tienen unas formas de presentación y distribución —sintaxis—, un valor significativo propio en los límites de la obra —semántica— y pueden ser interpretadas en el ámbito de los sujetos que intervienen en el proceso comunicativo, autor y receptores —pragmática—.¹⁷

5.1. Acciones

Las acciones están presentes en la narrativa oral de la misma forma que en la novela. Su identificación se logra por medio de la segmentación. La novela cuenta una historia ficcional al igual que el relato oral literario, por lo que no existen motivos que impidan llevar a cabo el análisis de ambos textos con el mismo método para identificar las unidades de la narración. La expresión del discurso por medio de un código lingüístico escrito o a través de un código lingüístico oral, referido a la novela y al relato literario oral respectivamente, no invalidan el paralelismo que mantienen estos géneros literarios en lo relativo a la secuencia de acciones de una historia que se manifiesta en ambos casos. La narratología se ocupa de determinar las unidades que desempeñan una función en la trama, y luego precisar las relaciones que hay entre ellas y la disposición en que se han situado. Las acciones por medio de un proceso de abstracción se conceptualizan en funciones, es decir, en esquemas despojados de sus rasgos individualizadores. Dentro de la metodología narratológica es posible aplicar varios modelos: el modelo funcional de Propp, que señala como unidad mínima la función; el secuencial de Bremond, que parte de la secuencia elemental formada por tres funciones básicas; el jerarquizado de Barthes, que clasifica las funciones en cardinales, o nudos de las acciones, y catálisis, transición entre dos nudos; o las propuestas de Greimas y Todorov, entre otros.¹⁸

¹⁵ M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología...*, pág. 199.

¹⁶ M.^a del C. Bobes Naves, *La novela*, pág. 141.

¹⁷ M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología...*, pág. 286.

¹⁸ U. Lada Ferreras, *La narrativa...*, págs. 5-6.

5.2. Personajes

La construcción del personaje narrativo, señala la profesora Carmen Bobes, sigue dos principios, el de discrecionalidad y el de unidad, que obligan a la construcción de personajes coherentes. El personaje se presenta como un nombre, que es una etiqueta semántica en blanco, y se construye en el discurso por medio de datos discretos y discontinuos que proceden de tres fuentes: la información que proporciona el narrador, la información que ofrece el personaje por medio de sus palabras, sus acciones y sus relaciones y, en tercer lugar, la información que proporcionan sobre él los otros personajes. Algunos teóricos niegan la existencia del personaje y sólo admiten la dimensión funcional de actante, lo cual implica la negación de las categorías de tiempo y espacio, y en consecuencia el texto quedaría reducido a un esquema de acción producto de un proceso de abstracción sin ningún valor literario.¹⁹ En la narrativa oral literaria se produce un desdoblamiento en el proceso comunicativo que guarda semejanzas con el proceso comunicativo del teatro y que afecta al personaje. Por un lado, los personajes que aparecen en el discurso tienen las mismas características que el personaje de un relato o de una novela, pero además de estos personajes contamos con la presencia del actor, más concretamente del actor-narrador. De esta forma, podemos establecer las siguientes relaciones: el actor-narrador es la unidad básica de la representación, el personaje es la unidad básica del discurso, mientras que el actante es la unidad básica de la sintaxis de la obra.

5.3. Tiempo

La narrativa oral, al emplear como forma discursiva la narración, puede oponer la temporalidad entre la figuras de los personajes —enunciado— y la del narrador —enunciación—, que remiten al «pasado» y al «presente» respectivamente, y, de esta forma contrastar dos temporalidades. En el género dramático el tiempo puede ser medido en tres niveles: el de las acciones en su secuencia —historia—, el de las palabras —discurso— que crean las acciones, y el de la representación, que añade a las palabras los signos no verbales del Texto Espectacular que aparecen en escena, que pueden alargar o acortar el tiempo de la obra.²⁰ Si en el teatro es posible distinguir el

¹⁹ M.^a del C. Bobes Naves, *La novela*, págs. 144-165; M.^a del C. Bobes Naves, *Semiología...*, págs. 325-362.

²⁰ M. del C. Bobes Naves, *Semiología...*, pág. 369.

tiempo de la historia, el tiempo del discurso y el tiempo de la representación y establecer relaciones entre los distintos tiempos —la historia creada por el texto dramático no se sigue punto por punto en la representación, y ésta no coincide, normalmente, con el tiempo cronológico de la historia, ni con el tiempo literario del discurso—, en la narrativa oral literaria el tiempo de la historia tampoco coincide con el tiempo del discurso ni el de la representación, pero estos últimos —tiempo del discurso y tiempo de la representación— son idénticos, porque el relato de la narrativa oral se constituye en el propio discurso, que es simultáneo a la representación llevada a cabo por el actor-narrador; cada nueva actualización del mismo relato realizada por el mismo narrador —o por un narrador diferente— supone una construcción lingüística única y diferente a todas, consecuencia del concreto contexto comunicativo, y, por otra parte, de la verbalización también única, ya que el narrador recrea un texto que conoce previamente, pero no memoriza un texto como en el teatro, como en manifestaciones tradicionales versificadas o como en otras manifestaciones narrativas no tradicionales. Por lo que respecta a la posible simultaneidad del tiempo presente de la representación y del espectador, que es negada en el teatro en la medida en que el tiempo presente del espectador es un presente vivencial distinto del tiempo presente dramático escenificado, en la narrativa oral es posible distinguir, por un lado, el tiempo presente del espectador del tiempo ficticio de la narración y por otro identificar la simultaneidad entre el tiempo presente del espectador y el tiempo presente de la representación, que es compartida con el actor-narrador y permite un auténtico proceso interactivo entre ambos, manifestado en la posibilidad del narrador de variar en todo momento su repertorio en función de la reacción del público, así como en la posibilidad del público de interpelar directamente al narrador para solicitarle determinado tipo de relato o despejar todo tipo de ruido que pudiera estar presente en la comunicación.

5.4. El espacio

El espacio presenta un claro carácter específico en la narrativa oral literaria. En el relato y en el poema el espacio no tiene ningún tipo de limitación, pues se trata de espacios ficticiales que no han de materializarse en el escenario; mientras que en el teatro nos encontramos con una conjunción de espacios imaginarios creados en la primera fase de la comunicación dramática por la lectura de la obra dramática —diálogo y acotaciones—, que deben concretarse, en la segunda fase de la comunicación —la representación dramática—, en espacios reales. En la representación del Texto Oral se

produce un desdoblamiento del espacio en dos niveles simultáneos, no sucesivos — como sucede en las dos fases de comunicación de la obra dramática—; por un lado existe un espacio material en el que representa el actor-narrador —espacio escénico—, y a partir del discurso narrativo se crea un espacio narrado en el que se mueven el narrador textual y los personajes —espacio dramático y espacio lúdico—. No cabría distinguir un espacio escenográfico, entendido como el espacio que reproduce en el escenario, por medio de la decoración, el espacio dramático, puesto que, como he señalado, entre los signos de la narrativa oral literaria no tiene cabida el decorado, creándose el espacio, como en el teatro pobre de Grotowsky, a partir del cuerpo del actor, con formantes paralingüísticos, quinésicos y proxémicos. Por lo que respecta al ámbito escénico, es decir, el lugar físico donde se realiza la representación y donde se lleva a cabo la espectación —en el teatro se hablaría de escenario y sala— se corresponde siempre con espacios hallados, es decir, las representaciones se hacen en espacios habilitados circunstancialmente para ellas,²¹ quizás vinculados en su origen al rito y posteriormente a la tradición, bien como lugar de ocio bien como lugar de trabajo. El ámbito escénico en donde se desarrolla la representación de un Texto Oral es un ámbito envolvente, en U, que conserva reminiscencias del rito, propio del ámbito en O, y en consecuencia se trata de un tipo de ámbito escénico que busca el enfrentamiento y la intensidad de los ámbitos en T, pero al mismo tiempo consigue la integración del espectador propia de los ámbitos envolventes.

6. Tipología de las formas narrativas orales

Un criterio clasificatorio de los relatos orales que, a mi modo de ver, permite una adecuada división del objeto de estudio es el de la comicidad, por el que se parte de una clasificación binaria entre relatos cómicos frente a relatos no cómicos. La presencia o la ausencia de comicidad en un cuento implica unas determinadas características narrativas que coinciden en buena parte con la división tradicional de los relatos. Dentro de estos dos grandes grupos es posible seguir realizando nuevas divisiones. En los cuentos no cómicos, a diferencia de lo que sucede con los cómicos, es posible establecer una nueva división binaria basada en la oposición entre relatos maravillosos y no maravillosos; entiendo por relatos maravillosos aquellos en los que aparece un objeto o un personaje

²¹ M. del C. Bobes Naves, *Semiótica...*, pág. 230.

mágico. Podemos precisar que la gran mayoría de cuentos no cómicos-no maravillosos, se pueden catalogar, desde un punto de vista temático, como didácticos. Los relatos maravillosos tienen una estructura claramente diferenciada, ya señalada por Propp en la *Morfología del cuento*²² y, en consecuencia, coinciden con las catalogaciones tradicionales. El resto de cuentos no humorísticos se pueden agrupar, por oposición a los cuentos maravillosos —ausencia de objeto o personaje mágico—, de los que se diferencian claramente en la estructura narrativa; no obstante, como he señalado, parece que todos comparten una finalidad didáctica, ausente en los relatos maravillosos.

El grupo más numeroso de cuentos tradicionales conservados es, sin duda, el de los cómicos. La narración está construida en función del efecto cómico, que normalmente se produce al final del relato; cuando el relato está formado por varias secuencias la comicidad se produce al final de cada una de ellas. Así, la composición narrativa difiere claramente de la de los cuentos no humorísticos-maravillosos, si bien en algunos casos el relato puede conservar una estructura semejante a la de los cuentos maravillosos, pero con un final cómico; en estos casos suele aparecer un ayudante, pero no hay ni objeto ni ayudante mágico. Dentro de este grupo incluyo los que tradicionalmente la crítica agrupaba bajo los epígrafes de cuentos de animales y gran parte de los cuentos de costumbres. No me parece adecuado distinguir los cuentos de animales de los chistes o anécdotas —cuentos de costumbres— ya que el desarrollo narrativo, con el efecto cómico final, está presente en ambos tipos. Por otra parte, a pesar de que los personajes de los cuentos de animales son, como su propio nombre indica, animales, no guardan ninguna relación en la estructura narrativa con los cuentos maravillosos, ni existe objeto ni ayudante mágico; además, tampoco cabe hablar de cuento maravilloso, si siguiésemos otro criterio, por el hecho de que los animales hablen, puesto que estamos, realmente, ante una mera antropomorfización de los personajes.

Los cuentos cómicos podrían a su vez ser divididos en varios grupos, teniendo en cuenta los mecanismos empleados en la comicidad; sin embargo no cabe presentar un cuadro sistemático de oposiciones porque los elementos cómicos que aparecen en los relatos no son excluyentes. Así pues, es posible diferenciar grupos mayoritarios de relatos en los que la comicidad se destaca por el uso de la astucia o el engaño, o bien por

²² V. Propp, *Morfología...*, pág. 18.

la extremada simpleza, por el triunfo del débil —con la ayuda en algunos casos de otro personaje, lo que recuerda el esquema narrativo propio de los cuentos maravillosos—, o por la presencia de elementos escatológicos o eróticos. En consecuencia, se pueden encontrar narraciones en las que la comicidad procede de la astucia o el engaño y que contenga, también, elementos escatológicos, o cuentos eróticos en donde se produce el triunfo del débil, entre otras muchas posibles combinaciones.

El hecho de que la mayoría de relatos sean de carácter cómico parece revelar la existencia de una clara función lúdico-humorística, que es bien aceptada por el auditorio y, en consecuencia, permite la pervivencia del género. Frente a esta situación, los relatos no humorísticos, que sólo representan una pequeña parte de las narraciones, parecen haber perdido su función, exclusivamente lúdica o en ocasiones lúdico-didáctica, dentro del actual contexto social, y al ser rechazados por los destinatarios desaparecen del repertorio del emisor. Esta idea parece corroborarse si tenemos en cuenta que muchos de los cuentos maravillosos —para nosotros no cómicos-maravillosos— viven actualmente en forma muy fragmentaria y son re-creados por el emisor en menor medida y con más dificultad que los relatos humorísticos. Además, como ya he apuntado, existen algunos cuentos cómicos que siguen la estructura de los no cómicos-maravillosos, pero sin la presencia del elemento mágico, junto con otras versiones de cuentos, menos frecuentes, que se pueden clasificar como cómicos, aún manteniendo la estructura de los maravillosos y con la presencia del objeto o personaje mágico. Cabe, por tanto, hablar de una especialización de la narrativa oral literaria en relatos de carácter cómico, por razones de índole pragmática, como es la presión ejercida en los últimos años por los cambios sociales —cambios de gran alcance experimentados en muy poco tiempo—, que repercuten, evidentemente, en los gustos y preferencias del público receptor, produciendo, de esta manera, un claro efecto *feedback*. Los elementos maravillosos son desplazados del gusto del público por los discursos de otros medios de comunicación, que invaden incluso el ámbito infantil en donde parecía que tenían asegurada su pervivencia; de la misma forma los elementos didácticos son rechazados por los miembros de unas sociedades que, como consecuencia de los cambios sufridos en su seno, han visto cómo se modificaba e incluso se subvertía su escala tradicional de valores. Los relatos cómicos, en cambio, no sólo mantienen su vitalidad en la tradición

oral sino que incluso atraen hacia sí a otros relatos que tradicionalmente pertenecían a las formas no cómicas.²³

7. El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria

Es posible caracterizar pragmáticamente la literatura narrativa oral por medio de su peculiar proceso de comunicación que comporta elementos propios de la narración, referidos al discurso, y elementos propios de la representación teatral en la forma de actualización a la que se puede denominar, por tanto, *representación*. La narrativa oral es un medio de comunicación complejo que añade elementos nuevos al esquema comunicativo al tener muchos más emisores que la literatura escrita o incluso que el teatro; estos emisores forman una cadena de transmisión que se prolonga en el tiempo, mediante un permanente e incesante proceso de *transducción*. El efecto *feedback* juega un papel más importante que en cualquier otro proceso de comunicación literaria, convirtiendo dicha comunicación en auténticamente interactiva. Hablamos de más de un emisor porque el receptor se convierte a su vez en el emisor de una nueva comunicación. La presencia del intermediario es un elemento esencial para que exista esta comunicación, debido a que el Texto Oral forma una unidad indisoluble sin que se pueda en ningún caso hablar de Texto Escrito y Texto Representado, como sucede en una obra dramática, en donde cada uno de estos Textos culmina separadamente la función comunicativa.

En la narrativa oral cobra una singular importancia la emisión del mensaje, ya que a diferencia de lo que ocurre en la poesía o la novela el texto no está fijado; incluso en una representación teatral se lleva a cabo una adaptación del texto proporcionado por el autor —de hecho es inevitable en mayor o menor medida—, pero en la oralidad narrativa la emisión se convierte en una recreación, en donde el sujeto emisor tiene absoluta libertad para ordenar el material discursivo y el espectacular, así como para añadir o suprimir aquello que considere oportuno. Además, está impelido a actuar de este modo ante la ausencia de un texto más o menos fijado, como es el caso de la poesía oral que deja mucho menos margen a la actividad de recreación. También el teatro tiene un pequeño margen para la improvisación, por medio del empleo de fórmulas teatrales codificadas por personajes igualmente estereotipados, como sucede en la *Commedia*

²³ U. Lada Ferreras, *Tipología...*, págs. 275-283.

dell'Arte. El Texto Oral se compone, como ya he señalado, de Texto Literario y Texto Espectacular, es decir, narración y representación, que nunca constituyen dos fases de un proceso, sino que se dan siempre en simultaneidad.

7.1. El proceso de transducción

Los procesos semióticos de expresión, comunicación, interacción, significación o interpretación, lo son siempre por la presencia de un signo y se diferencian por el modo de intervención de los tres elementos comunicativos del esquema semiótico básico. El predominio de algunos de los procesos sobre otros en el discurso literario da lugar a los géneros literarios. La profesora Carmen Bobes explicita un sexto proceso semiótico, descrito por Doležel, que amplía el esquema de los anteriores duplicándolo. La transducción supone que el receptor de un primer proceso se convierte en emisor de un segundo proceso y ofrece como nuevo texto su lectura del primero. La transducción consta de al menos dos procesos de comunicación enlazados por un sujeto, que actúa como elemento puente, pues está en ambos para hacer de los dos procesos de comunicación un único proceso de transducción. Hay un cambio de función —receptor/emisor— de uno de los sujetos. Toda transducción se presenta como un proceso con dos vertientes: una de transmisión de un texto y otra de transformación.²⁴

Si en el teatro el proceso de transducción es necesario en el paso del texto dramático escrito al texto dramático representado —llevado a cabo por el director de escena—, en la narrativa oral la emisión de un relato es en sí mismo transducción, porque el Texto Narrativo Oral se constituye en la propia verbalización del discurso, de ahí que el término para referirse al emisor —el actor-narrador— sea el de *recreador*, pues el receptor del Texto Oral pasa a ser emisor en un segundo proceso. El Texto Oral sufre alteraciones en el paso de un proceso a otro, las innovaciones repercuten tanto en el Texto Literario como en el Espectacular, y se componen de supresiones y adiciones. Sin el proceso de transducción no cabría tampoco hablar de comunicación literaria oral.

²⁴ M. del C. Bobes Naves, *Semiología...*, págs. 230-236.

7.2. El efecto *feedback*

El efecto *feedback* consiste en la circularidad del proceso de comunicación —del receptor hacia el emisor, una vez culminado el proceso lineal del emisor hacia el receptor—, convirtiendo, de este modo, el proceso comunicativo de la narración oral en interactivo. En función del público el emisor seleccionará de entre su repertorio aquellas narraciones que estime más oportunas —relatos anticlericales, eróticos, ejemplares, etc.— y a partir de las peticiones o reacciones de los receptores puede variar el tipo de narración. De hecho, durante esta transmisión con transformación el Texto Oral sufre un proceso de actualización léxica, semántica y pragmática para adaptarla al contexto temporal y al gusto del público, asegurando de este modo su vigencia comunicativa. Este grado de interacción no se alcanza en ninguna otra comunicación literaria.

La presencia del público es también un factor que caracteriza este tipo de comunicación. Si uno de los rasgos que individualizan el proceso comunicativo literario frente al lingüístico es la comunicación diferida, en la narración oral la comunicación es inmediata; el público debe estar siempre presente para que se establezca dicha comunicación, de otra forma no tendría sentido. La literatura oral es una comunicación inmediata, *in praesentia*, y además bidireccional, por cuanto que el público presente puede durante el desarrollo de la representación dirigirse al emisor para aclarar cualquier problema derivado de la presencia de *ruido* en la comunicación que impediría la precisa comprensión del mensaje, algo que no cabe en una representación dramática, por más que sea una comunicación inmediata e *in praesentia*. El público —actante englobante— en un extremo del proceso comunicativo se convierte en un elemento decisivo que contribuye, junto con el narrador, a dar unidad de sentido a la obra narrativa oral, estableciéndose una auténtica relación interactiva entre narrador y público.

Bibliografía

- BOBES NAVES, M.^a del Carmen, *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*, Arco-Libros, Madrid, 2001.
- *Semiología de la obra dramática*, Arco-Libros, Madrid, 1997.
- *La novela*, Síntesis, Madrid, 1993.
- *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Gredos, Madrid, 1992.

- *La semiología*, Síntesis, Madrid, 1989.
- BOBES NAVES, M.^a del Carmen (ed.), *Teoría del teatro*, Arco-Libros, Madrid, 1997.
- BREYER, Gaston A., *Teatro: el ámbito escénico*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- BROOK, Peter, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Nexos, Barcelona, 1986.
- DOLEŽEL, Lubomír, *Historia breve de la poética*, Síntesis, Madrid, 1997.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiótica del teatro*, Arco-Libros, Madrid, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy, «Hacia un teatro pobre», en *Hacia un teatro pobre* (1970), Siglo XXI, México, 1965, págs. 9-20.
- KAPLAN, Donald M., «La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria», en *La cavidad teatral*, Anagrama, Barcelona, 1973, págs. 9-39.
- KOWZAN, Tadeusz, «El signo en el teatro. Introducción a la semiología del espectáculo», en *Teoría del teatro*, ed. de Carmen Bobes, Arco-Libros, Madrid, 1997, págs. 121-153.
- *Literatura y espectáculo*, Taurus, Madrid, 1992.
- LADA FERRERAS, Ulpiano. [En prensa]. «El relato tradicional en la especulación literaria del siglo XVIII. La *elocuencia popular* de Antonio de Capmany», en *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, Universidad de Oviedo/Literastur, Oviedo.
- «La *actio* en la narrativa oral literaria», en *Teoría/Crítica. Homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves*, ed. de Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 2007, págs. 317-333.
- «El cuento tradicional en las misceláneas del siglo XVIII. *El no sé qué por no sé quién*», en *El mundo del Padre Isla*, ed. de José Enrique Martínez Fernández y Natalia Álvarez Méndez, Universidad de León, León, 2005, 441-453.
- *La narrativa oral literaria. Estudio pragmático*, Reichenberger/Universidad de Oviedo, Kassel, 2003.
- «Tipología y funcionalidad del cuento tradicional asturiano», en *Actes del I Conceyu Internacional de Lliteratura Asturiana*, Academia de la Llingua Asturiana, Oviedo, 2003, págs. 275-283.
- «El relato tradicional en los cuentos de Clarín», en *Leopoldo Alas <Clarín> en su centenario (1901-2001). Espejo de una época*, ed. de Pilar García Pinacho e Isabel Pérez Cuenca, Universidad San Pablo-CEU, Madrid, 2002, págs. 147-160.
- «Sintaxis narrativa en una versión de *El segador y el diablo*», en *Asedios ó conto*, ed. de Carmen Becerra Suárez *et alii*, Universidad de Vigo, Vigo, 1999, págs. 275-280.
- «Dos culturas y un cuento. A propósito del cuento tradicional», en *El discurso artístico en Oriente y Occidente: semejanzas y contrastes*, ed. de José Luis Caramés Lage *et alii*, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997, págs. 17-29.

- OLRIK, Axel, «Epic Laws of Folk Narrative», en *Internacional Folkloristics: classic contributions by the founders of folklore*, ed. de Alan Dundes, Rowman & Littlefield, Lanham, 1999, págs. 87-97.
- PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid, 1987.
- SPANG, Kurt, *Teoría del drama*, Eunsa, Pamplona, 1991.
- UBERSFELD, Anne, *La escuela del espectador*, Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1997.