

EL TRABAJO CON TEXTOS ORALES A LA LUZ DEL CONCEPTO DE "TRADICIÓN": CONSIDERACIONES DESDE LA DIDÁCTICA DE LA LENGUA Y LA ETNOGRAFÍA

Eloy Martos Núñez

Facultad de Educación

Universidad de Extremadura

En la situación actual de la didáctica de la lengua, vemos que ha ido predominando un enfoque funcional y pragmático, que, sin duda, ha tendido a plantear una serie de cuestiones nuevas (v.gr. la tipología textual), de indudable interés, y cuyos referentes han sido tomados de paradigmas nuevos, como la lingüística de texto, o bien antiguos, pero actualizados, como la retórica. Todo ello está muy bien, y no vamos a abundar en estos vectores ya sobradamente glosados, sino a describir cuál puede ser, a nuestro juicio, uno de los ramales por el que pudieran concurrir, con provecho, bastante de las investigaciones futuras.

Se trataría de conectar los conceptos y métodos de la didáctica de la lengua con los conceptos y métodos de la etnografía, a fin de situar los estudios no sólo en la descripción sociolingüística de la estratificación social de los usos, sino en el estudio de la naturaleza misma de la palabra en el seno de la comunidad. Es decir, de la palabra vivida en las diversas esferas de la vida en común, como la palabra en la vida amorosa, social, religiosa... y, en su calidad de arte, o en su relación con los medios de expresión no verbales. La palabra vivida, la que corre de boca en boca, es, siguiendo a W. Benjamin, la tradición. O, si se quiere usar otra forma de decirlo, la tradición es la experiencia atesorada por la comunidad mediante una simbiosis de medios expresivos (como dice Miguel Asturias de las leyendas, un cóctel de **sueños-historias-poemas**) donde la palabra cobra un papel director.

Surge, pues, como alternativa el relacionar el texto con la experiencia. Reivindicar el valor de la palabra oral, y en concreto de la palabra oral artística, en medio de una cultura predominantemente impresa y visual.

También, en la línea de una etnografía del habla que respete la diversidad cultural, reivindicamos el valor de la palabra como medio de comunicación de un grupo humano, y como memoria de ese grupo que tiene derecho a perpetuarse.

El profesor, el alumno pueden pertenecer a ese grupo, cuando ambos manejan tradiciones de su propio ámbito, y bien pueden situarse como observadores, como el antropólogo que visita un ámbito ajeno y maneja tradiciones de otro grupo humano, con creencias, historias, sueños bien distintos de los que forman sus propios referentes o educación.

La diferencia del planteamiento científico es la capacidad de asombro, de curiosidad y, por descontando, la tolerancia hacia los valores de un grupo, que pueden resultar muy distantes a los propios. La tradición siempre nos enfrenta a juicios muy taxativos, es decir, una leyenda mariana, en un católico, siempre le exige un alto grado de concordancia o creencia, y, en proporción inverso, un descrédito en la forma de ver el mundo de otros grupos humanos.

Por tanto, recuperar el valor de la representación simbólica en una narración tradicional, o la percepción, ante todo, de un símbolo de significado abierto, es difícil a menudo, y se enfrenta a estereotipos involuntarios: la tradición es homologada entonces a lo pintoresco, la superchería o superstición, o bien a la “nota local” o de tipismo. Es difícil, pues, quedarse al margen de estos vaivenes, no participar del descrédito o la mitologización de la palabra y quedarse, como recomendaba **Barthes**, un poco “en medio”.

La tradición es el **reino de las imágenes**, de los **sueños**. Puede ser que hayamos salido ya del paraíso primigenio de los símbolos, que nuestro velo de inocencia haya caído, y el peso del racionalismo, del cientifismo y, sobre todo, de la devoradora cultura audiovisual y urbana, nos impida resituarnos -con semejante candidez- en la penumbra donde se contaban los cuentos, en ese corro al amor de la lumbre, en ese espacio que parece alumbrar lo mágico.

Pero también otras oscuridades y abismos no imaginados por nuestros abuelos se han abierto a nuestro pensamiento, como bien atestigua la ciencia ficción. Por tanto, seguir trenzando la tradición, en su más amplio sentido, no es una tarea “camp” sino algo que va al meollo de la didáctica de la lengua: la primacía de la palabra como medio de contemplación y expresión del mundo. Máxime en una época llena de polifonías, donde la voz susurrante y anónima de la tradición se mezcla con las voces claras y diferenciadas de los grandes clásicos y escritores del pasado y el presente, y hasta con las voces que, como en las películas del cine mudo, surgen en paralelo a las imágenes, músicas y otros signos de nuestro tiempo.

Sirvan, pues, estas consideraciones para situar nuestro empeño no en una visión romántica de quien se sitúa ante la tradición como el espectador de unas ruinas que quiere rescatar antes de que se pierdan del todo, sino más bien en la visión sherlockholmesca de indagar, despiezar y lanzar conjeturas sobre el enigma que tenemos delante, que es nuestra propia memoria de las cosas, y que, como todo, tiende a perderse, a desvanecerse, a veces sin más que un surco o una fugaz huella. No en vano decía el polígrafo extremeño **Rosso de Luna** que la tradición podía verse como un **fósil**, sólo que además, la palabra no tiene la suerte de la piedra o el ámbar como fieles receptoras, y de ahí el carácter vagabundo y errático de cuentos y leyendas.

A poco que examinamos el folklore no sólo en nuestro ámbito sino de forma más global, nos damos cuenta de que hay enormes coincidencias, y la sorpresa es mayor cuando vemos que también la literatura clásica, la infantil, la fantástica sacan sus temas del mismo pozo, lo que se ha dado en llamar el imaginario colectivo, o sueño cultural, o arquetipos, etc. Lo vamos con el tema de las ánimas y D. Juan Tenorio, andaluz, gallego, celta..., tradicional, barroco, romántico, etc.

Veámoslo en detalle, a propósito de este texto de **Fernán Caballero**, “Las ánimas”:

Fernán.- Tío Romance, aquí me entro, aunque no llueva.

Tío Romance.- Bien venido, señor D. Fernán. Viene su mercé a su casa como el sol: para alegrarla. ¿Qué tiene su mercé que mandarme?

Fernán.- Necesito un cuento como el comer, tío Romance.

Tío Romance.- ¡Otra te pego! Señor, ¿se ha figurado su mercé que son mis cuentos como los dictados de D. Crispín, que no tenía fin? Su mercé me ha perdonar; pero hoy estoy de mala vuelta; tengo la memoria aliquebrada y los sentidos más tupidos que caldo de habas. Pero voy a llamar a mi Chana para que complazca a su mercé. ¡Chana! ¡Sebastiana!... ¡Caramba con la mujer! que le va sucediendo lo que al marqués de Montegordo, que se quedó mudo, ciego y sordo. ¡Chana!

La Tía Chana.- ¿Qué quieres, hombre, con esas voces tan desamoretadas que parecen de zagal? ¡Ay! que está aquí el señor D. Fernán. Dios guarde a usted, señor; ¿cómo lo pasa su mercé?

Fernán.- Bien, tía Sebastiana. ¿Usted tan buena?

Tía Chana.- ¡Ay, no señor!, que me he caído como horno de cal.

Fernán.- ¿Pues qué ha tenido usted?

Tío Romance.- Lo que la otra que estaba al sol:

Una vieja estaba al sol,
y mirando al almanaque,
de cuando en cuando decía:
ya va la luna menguante.

La Tía Sebastiana.- No, señor D. Fernán, no es eso; que Dios y su madre no quitan carnes, sino el hijo al nacer y la madre al morir; y mi hijo, el alma mía...

Tío Romance.- Calla, Chana, y no hables de Juan, que es un atallancón con más costilla que una fragata.

Tía Sebastiana.- No lo crea usted, señor; no sabe lo que se dice, y va despeñado; es más manso y boje¹ el hijo mío, que no es capaz de decirle zapa al gato. Ha servido seis años y tiene las luces espabiladas.

Tío Romance.- No tiene más luces que las del día; es un boje; ha servido, pero es como aquel que: bárbaro fue a Madrid y bárbaro volvió a venir.

Fernán.- ¿Pero qué le apura a usted, tía Sebastiana?

Tía Sebastiana.- ¡Señor, que no encuentra trabajo!

Fernán.- Vamos, yo se lo proporcionaré si me cuenta usted un cuento.

Tía Sebastiana.- Señor, para eso era mejor mi Juan; ya sabe usted las voces que tiene de buen contador, saca las cosas de su meollo.

Fernán.- Si; pero hoy no está de humor de hablar.

Tía Sebastiana.- Es que yo...

Tío Romance.- Vamos, mujer, no tengas al señor aguardando como perro de cortijo; cuenta, y liberal, que tú eres capaz de hablar hasta debajo del agua.

Tía Sebastiana.- ¿Quiere su mercé que le cuente el cuento de las ánimas?

Fernán.- Desde luego; vamos, pues, con el cuento de las ánimas.

Tía Sebastiana.- Había una vez una pobre vieja que tenía una sobrina que había criado sujeta como cerrojo, y era muy buena niña, muy cristiana, pero encogida y poquita cosa. Lo que sentía la pobre vieja era pensar lo que iba a ser de su sobrina cuando faltase ella, y así no hacía otra cosa que pedirle a Dios que le deparase un buen novio.

Hacía los mandados en casa de una comadre suya, pupilera, y entre los huéspedes que tenía había un indiano poderoso, que se dejó decir que se casaría si hallase a una muchacha recogida, hacendosa y habilidosa. La vieja abrió tanto oído, y a los pocos días le dijo que hallaría lo que buscaba en su sobrina, que era una prenda, un grano de oro, y tan habilidosa que pintaba los pájaros en el aire. El caballero contestó que quería conocerla y que al día siguiente iría a verla. La vieja corrió a su casa que no veía la vereda, y le dijo a la sobrina que asease la casa, y que para el día siguiente se vistiese y peinase con primor, porque iban a tener una visita. Cuando a la otra mañana vino el caballero, le preguntó a la muchacha si sabía hilar.

-¿Pues no ha de saber? -dijo la tía-; las madejas se las bebe como vasos de agua.

-¿Qué ha hecho usted, señora? -dijo la sobrina cuando el caballero se hubo ido después de dejarle tres madejas de lino para que se las hilase-; ¿qué ha hecho usted, señora, si yo no sé hilar?

-Anda -dijo la tía-, anda, que mala seas y bien te vendas. Déjate ir y sea lo que Dios quiera.

-¡En qué berenjenal me ha metido usted, señor! -decía, llorando, la sobrina.

-Pues tú ve cómo te compones -respondió la tía-, pero tienes que hilar esas tres madejas, que en ello te va tu suerte.

La muchacha se fue a la noche a su cuarto en un vivo penar, y se puso a encomendarse a las ánimas benditas, de las que era muy devota.

Estando rezando se le aparecieron tres ánimas muy hermosas vestidas de blanco; le dijeron que no se apurase, que ellas la ampararían en pago del mucho bien que les había hecho con sus oraciones, y cogiendo cada cual una madeja, en un dos por tres las remataron, haciendo un hilo como un cabello.

Al día siguiente, cuando vino el indiano, se quedó asombrado al ver aquella habilidad junto con aquella diligencia.

-¿No se lo decía yo a su mercé? -decía la vieja, que no cabía en sí de alegría. El caballero preguntó a la muchacha si sabía coser.

-¿Pues no ha de saber? -dijo con brío la tía-, lo mismo son las piezas de costura en sus manos que cerezas en boca de tarasca.

Dejóle entonces el caballero lienzo para hacer tres camisas; y para no cansar a su mercé, sucedió lo mismo que el día anterior, y lo propio al siguiente, en que le llevó

el indiano un chaleco de raso para que se lo bordase. Sólo que a la noche, cuando estando encomendándose la niña con muchas lágrimas y mucho fervor a las ánimas, éstas se le aparecieron y le dijo la una: no te apures, que te vamos a bordar este chaleco; pero ha de ser con una condición.

-¿Cuál? -preguntó ansiosa la muchacha.

-La de que nos convides a tu boda.

-Pues qué, ¿me voy a casar? -preguntó la muchacha.

-Sí -repondieron las ánimas-, con ese indiano rico.

Y así sucedió, pues cuando al otro día vio el caballero el chaleco tan primorosamente bordado, que parecía que manos no le había tocado, y tan hermoso que quitaba la vista, le dijo a la tía que se quería casar con su sobrina. La tía se puso que bailaba de contento; pero no así la sobrina, que le decía:

-Pero señora, ¿qué será de mí cuando mi marido se imponga en que yo nada sé hacer?

-Anda, déjate ir, respondió la tía; las benditas ánimas, que ya te han sacado de aprieto, no dejarán de favorecerte.

Arreglóse, pues, la boda, y la víspera, teniendo la novia presente la recomendación de sus favorecedoras, fue a un retablo de ánimas y las convidó a la boda. Al día de la boda, cuando más enfrascados estaban en la fiesta, entraron en la sala tres viejas tan rematadas de feas que el indiano se quedó pasmado y abrió tantos ojos. La una tenía un brazo muy corto y el otro tan largo, que le arrastraba por el suelo; la otra, jorobada y tenía un cuerpo torcido y la tercera tenía los ojos mas saltones que un cangrejo y más colorados que un tomate.

-¡Jesús María! -dijo a su novia, perturbado, el caballero-. ¿Quiénes son esos tres espantajos?

-Son -respondió la novia- unas tías de mi padre que he convidado a mi boda.

El señor, que tenía crianza, fue a hablarles y a ofrecerles asiento.

-Dígame -le dijo a la primera que había entrado-, ¿por qué tiene un brazo tan corto y otro tan largo?

-Hijo mío -respondió la vieja-, así los tengo por lo mucho que he hilado.

El indiano se levantó, se acercó a la novia y le dijo:

-Ve sobre la marcha, quema tu rueca y tu huso. ¡y cuidado como te vea jamás hilar!

En seguida preguntó a la otra vieja por qué estaba tan jorobada y tan torcida:

-Hijo mío -contestó ésta-, estoy así de tanto bordar en bastidor.

El indiano, en tres zancajadas, se puso al lado de su novia, a quien dijo:

-Ahora mismo quema tu bastidor, ¡y cuidado como en la vida de Dios te vea bordar!

Fuese después a la tercera vieja, a la que preguntó por qué tenía los ojos tan reventones y encarnados.

-Hijo mío -contestó ésta, retorciéndolos-, es de tanto coser y agachar la cabeza sobre la costura.

No bien había dicho estas palabras cuando estaba el indiano al lado de su mujer, a quien decía:

-Agarra las agujas y el hilo y échalos al pozo, y ten entendido que el día en que te vea coser una puntada me divorcio; que el cuerdo en cabeza ajena escarmienta.

Para empezar, lo que salta a la vista es que **Fernán Caballero** no ha querido narrarnos sin más el cuento, en una narración monologada, sino reproducir la conversación o el coloquio de varias personas. De este modo, la narración de una experiencia se correlaciona con el diálogo, y ello permite simular no ya lo que se cuenta (el enunciado) sino el marco en que se cuenta y cómo se cuenta (la enunciación).

Fernán es el observador o recopilador de la tradición que se dirige a un especialista de la misma (desdoblado en este caso en dos, Tío Romance y Tía Chana). Y está claro que lo que le van a contar es un cuento oral. Por tanto, el reproducir la escena del diálogo previo no es un simple “introito” o una manera literaria de dar un marco al cuento (*frame-story*), sino que hay indicaciones significativas referidas a:

- el espacio, la alusión a la casa o espacio privado donde va a contarse el cuento.
- la ritualización del comienzo y las fórmulas de apertura (*¿Quiere su mercé que le cuente el cuento de las ánimas?*).
- la importancia de los elementos suprasegmentales, como el tono, la cadencia y la dicción (*...ya sabe Vd. las voces que tiene de buen contador, saca las cosas de su meollo*).

Sin embargo, la visión de la tradición tiene algunos lastres en **Fernán Caballero**, que saltan a la vista. Como el considerarlo un poco bajo el prisma de lo sorprendente, exótico o pintoresco; también el crearla como el producto social exclusivo de ciertas capas populares, en este sentido, y aquí aparece claro lo tradicional es lo de gente de pueblo bajo, y no de ser llamativo que Fernán ofrezca “trabajo” al hijo de Tío Chana como contraprestación. Hoy, en cambio, sabemos que las leyendas son polifónicas también socialmente: versiones de personas analfabetas, de curas, santeros, personas cultas... todas conviven dentro de una misma leyenda religiosa.

Por otra parte, es verdad que **Fernán Caballero** reconstruye poco a poco la génesis del texto, es decir, hace copresentes al narrador y al narratario, haciendo a la vez translúcida la interacción comunicativa y el modo y grado de participación. Por cierto, ésta se deja llevar de un cierto halo de afectación, es decir, parece más una escena costumbrista que la narración de un cuento al hilo de una conversación o una visita. De modo que el rol de “huésped” o incluso de “señorito” pesa demasiado para que no afecte a la espontaneidad del diálogo, artificialmente recargado en “su naturalidad” (por ejemplo, con demasiadas fórmulas, modismos o refranes).

En lo que falla esta situación oral que reproduce **Fernán Caballero** es en lo que insiste el método etnográfico de la “**observación participante**”: estar fuera pero a la vez estar cerca. El personaje Fernán, el tomador del cuento, en cambio, está cerca pero sólo físicamente, y no tiene quizá la distancia ideal para juzgar toda la riqueza de los hechos (v. gr. el humor y la ironía lo ponen los personajes populares). Los hechos no sólo hablan por sí mismos, también los actores les hacen hablar, y es que esta asimetría de papeles contradice un poco el lenguaje dialógico que se pretende reproducir. Además, la propia narración del cuento es bastante **literaturizada**, se omite cualquier atisbo de reacción por parte de los que escuchan, etc.

Por consiguiente, podemos decir que nuestro autor, al igual que los hermanos **Grimm**, tiene una visión poética de la tradición, en que lo simbólico juega un gran papel (las ánimas como hilanderas monstruosas), pero que juega a la vez con los equívocos, dando un aire de oralidad y tradicionalidad a versiones que son cribadas por sus propios “filtros” morales y estéticos, y de los cuales el estilo -la voluntad de un cierto estilo- es el signo más evidente.

No obstante, aunque sea como personajes literaturizados, la presencia de Tío Romance y Tía Chana invita a reconocer la pluralidad de agentes o “manos” que tocan la tradición, y en eso es también positivo. Aunque este diálogo inicial que busca reconstruir la tradición, y que por tanto exige intercambio de información, posibilidad de réplicas y una presencia bipolar activa, poco tenga que ver con el diálogo ya propiamente narrativo del cuento en sí.

El diálogo como construcción social es una estrategia de consenso y de indagación de la información, y se diferencia de las formas unidireccionales de comunicación, tan propias del mundo actual. De ahí, en cierto modo, el éxito de la radio, por su posibilidad de interrumpir, interactuar, discutir o reformular las experiencias. De alguna manera, este texto bien podría haber sido la escena de un programa de radio, de una tertulia o similar, donde el diálogo comienza por una secuencia de toma de contacto, con intercambios de miradas, gestos, ruidos de garganta... La tía Chana sería, entonces, ese **interlocutor competente**, por su capacidad de narradora, con quien los interlocutores luego pueden interactuar. Pues está demostrado que las relaciones con un interlocutor experto son más ricas y complejas que las que hace el propio grupo en su nivel. Lo único que falla es que el texto del cuento, tal como se presente, se corresponde más con la lectura oral de un texto literario que con la transcripción de una narración oral tradicional.

Por lo demás, la estructura de los cuentos en **Fernán Caballero** es casi siempre idéntica: entra en casa de un campesino, y le pide que le cuente un cuento. Es decir:

- grado 0: Narrador oral, informante. Oralidad.
- grado 1: Recopilador (filtros morales y estéticos). Conversión a lo escriturario.
- grado 2: Escritor: literaturiza ya la experiencia con plena voluntad de estilo.
- grado 3: Editor.

El relator es, simbólicamente, el Tío Romance y otras veces la Tía Sebastiana, y ello tiene que ver mucho con el papel fundamental de la mujer en la tradición. Nos ha interesado, pues, este texto porque permite ver el texto en su doble plano, enunciación y enunciado,

y además nos permite ver el texto como un continuum, en esa zona intermedia que va desde la oralidad a la literaturización, desde al formulismo a la singularidad de estilo, desde los motivos tradicionales a las adherencias -en este caso, críticas por la situación que se denuncia de la mujer- superpuestas por la recopiladora.

El tema-símbolo de las **ánimas** (con su presencia de lo escatológico, del culto a los muertos, etc) nos lleva, por otra parte, a un riquísimo caudal folklórico, intertextual e interdiscursivo, y nos afianza en el carácter dialógico de la tradición, pues todas las comunidades tienen algún tipo de tradición sobre sus ancestros. En todo caso, los itinerarios posibles son múltiples:

- de un folklore de una comunidad al folklore de otra comunidad: las ánimas andaluzas y las del Norte (La Calavera Convidada, La Santa Compañía), o de Andalucía a Alemania: **Grimm**.
- de un área del folklore a otra área del folklore: estos cuentos maravillosos llevan a los religiosos (v.b. el cuento “La Virgen Costurera” del propio **Fernán Caballero**).
- del folklore a la literatura clásica. D. Juan Tenorio.
- del folklore a la literatura infantil: hermanos Grimm.
- del folklore a otros discursos: ritos de Tosantos (invitar a comer a los muertos, México).
- del folklore a la historia: Miguel de Mañara.
- del folklore a temas transversales: la imagen del folklore y la literatura acerca de la mujer.

ALGUNAS PAUTAS DIDÁCTICAS

El trabajo con estos textos orales o para-orales, como el que nos ocupa, debe empezar por una presentación de la Lectura o, en su caso, de la transcripción previa, partiendo en primer lugar del discurso narrativo, por ser el que mayor juego y “anclajes” concretos va a ofrecernos.

Se trata como de dar un *trailer* de un filme, de adelantar algunas claves dirigidas más bien a lo afectivo, a lo evocador: la vida tradicional, el coser, la forma de pasar el tiempo la gente sencilla “cuando no había televisión”.

Se trata de activar un poco lo que **Proust** llamaba la *memoria involuntaria*, pues se trata de captar la motivación y la atención y favorecer ciertas resonancias. Así pues, presentar y conducir la lectura es retomar un poco la oralidad, hacer de cuentacuentas y reconstruir un poco ese espacio singular de interacción en que se contaban los cuentos y leyendas: en rueda, en penumbra, al terminar una tarea, en ciertas fechas, como *Tosantos...* Cuando se parte de una transcripción o de un texto fotocopiado y repartido entre los alumnos, entonces todo este papel lo cumplen la presentación del profesor y la Lectura oral entonada.

Todo ello da pie a una lectura connotativa y convivencial (cf. **Laín Entralgo**) de lo que se está oyendo, y refuerza la empatía. Después es más fácil personalizar la lectura, dando

paso a una Lectura comprensiva, por ejemplo a una Lectura personal silenciosa, que acaba en un Resumen o sinopsis, con ayuda o no de esquemas. Lo importante para desembocar nuevamente en la oralidad es hacer un fórum, debate o tertulia acerca de lo leído, comentar y retomar el tema.

Por ejemplo, con el paso del cuento a la leyenda, que en **Fernán Caballero** mismo es fácil al comparar este cuento con el de *La Virgen Costurera*. Es lo mismo, sólo que más contextualizado y vinculado, lo cual nos lleva al tema de las tradiciones marianas o religiosas en general de cada pueblo, qué leyenda hay asociada a ellas, cómo es la imagen, etc.

La Virgen Costurera es el mismo símbolo de las hilanderas sobrenaturales, sólo que es un ejemplo más local de leyenda iconológica y de adscripción gremial. Pero su significado profundo es el mismo de las Divinidades tejedoras, y poder es el mismo de la magia de los nudos. Por tanto, el símbolo de la Diosa Madre pre-indoeuropea o el de las Parcas que hilan nuestro destino se perfila igual en el trenzado de distintas formas de tradición, conclusión sintética que -como otras posibles- no deben ser simplemente expuestas por el profesor sino, al modo socrático, inducidas en el diálogo, para que el alumno el “espesor” del texto, para que se pare un momento a reflexionar sobre el sentido -superficial y profundo- de lo que escucha o lee, para que aprecie el juego de las connotaciones y añadidos, como el que, en este caso, las voces que cuentan la tradición sean, a nivel de narradora, la de una mujer inculta y a nivel de recopiladora, la de una mujer “culto y ocultada” en su seudónimo.

La tradición lleva, bien dirigida, a estas encrucijadas: lo sencillo, lo pueril, lo cómico se “espesa” y se transforma en valores simbólicos, de difícil interpretación. La glosa del texto sirve para desmenuzar o despiezar su partes, actúa como el hilo del que se saca el ovillo. De los temas al argumento. De un personaje a otro. De una secuencia a otra secuencia. De la historia al estilo de narrar. Es así como el fórum es la mejor manera de practicar la lectura progresiva-regresiva, de hacer lectores expertos y sagaces adivinadores de los mensajes “entre líneas”.

La **coherencia** es el propio lineamiento de motivos, la cadena de elementos que la tradición ha querido preservar. Por ejemplo, las hilanderas sobrenaturales como Ayudantes de la heroína. La **cohesión** es el ensamblaje de la historia, que va a depender mucho de los procedimientos y recursos discursivos. Por ejemplo, este texto se hace intencionadamente prolijo, detallista, como si más que un símbolo **Fernán Caballero** nos quisiera transmitir los apuros de una señorita rural.

Todo ello nos remite nuevamente al poder sintético de la comunicación oral, a su capacidad de interacción y de integración de discursos: de un interlocutor a otro, de una narración o descripción a la formulación de un juicio... Por no hablar de las necesarias pausas, de los “parones”, de los “incisos” tan necesarios en la comunicación, y tan distintos, por ejemplo, a los cortes publicitarios en una película.

Los silencios, reacciones, interrupciones... reafirman los **lazos sociales** de la comunicación, adiestran a los interlocutores, los ponen a prueba, en suma, son mecanismos activos y, a la vez, semáforos para producir ese juego dialógico, esa **polifonía**: “habla tú ahora”, parece decir esa mirada atenta del narrador a su auditorio escudriñando una reacción, o, sin ir más lejos, esa frase que deja caer el profesor a propósito de algo.

La lectura crítica y creativa no es más que la culminación de este proceso: el “texto fuente” se ha convertido ya en todo un conjunto de sugerencias, de conjeturas y estímulos para el lector oyente, y es un indicio de que éste puede ya tomar su turno a través de diversas formas de discurso: el comentario, la escritura creativa, la dramatización... como réplicas de dicho texto.

En todo caso, a la hora de trabajar con leyendas, recuérdese que la diversidad formal de las mismas proviene de estos factores:

- se transmite no como un recitado más o menos literal (texto cuajado), como el cuento, sino como un esquema temático (texto libre).
- ello da libertad a la hora de elegir entre técnicas y recursos retóricos.

TÉCNICAS

- *forma base narrativa con monólogo* (narración, lisa y llanamente; o combinada con otras formas, como la explicación expositiva sobre los datos aludidos en la leyenda, el comentario, la loa, la descripción...) Nótese que la explicación detallada o la descripción de datos no son sólo licencias poéticas, como en la novela de aventuras, sino fruto de la vinculación a un lugar y unos hechos de la leyenda.
- *forma base narrativa con diálogo* (coloquios legendarios: conversaciones dialógicas que van construyendo la leyenda, sobre la base de un moderador o persona más entera). Buscan el consenso o acuerdo sobre el patrón de la leyenda.
- *forma base dramatizada* (abundancia del estilo directo y de otras marcas de oralidad y de escenificación del relato).

RETÓRICA

- retórica del discurso oral (componentes no verbales indiciados, semiosis ritual...).
- retórica del discurso escrito (estilización).

Sin embargo, esta diversidad se enmascara porque, como indica **Vicente García de Diego** (p. 53), “al contrario de otros recitados populares, canciones y cuentos, que generalmente han sido tomados del pueblo con una transcripción casi literal y fundamental fiel, las leyendas, de ordinario, han sido recogidas sólo temáticamente y redactadas con un sentido literario, aun las llamadas populares”.

Según la forma podemos deducir la versión de la leyenda:

- conseja popular (nivel 0, el narrador o informante -inserto en o vinculado a la comunidad- como punto de referencia del texto), tosca, simple, de retórica oral. Se entiende que es una transcripción.
- versión de antología o recopilación (nivel 1, el recopilador, con sus filtros morales y estéticos). el recopilador puede ser un visitante, no tiene que estar inserto en la comu-

nidad. Se entiende que es una adaptación (por ejemplo, se eliminan temas escabrosos, el lenguaje se normativiza...).

- recreación artística (nivel 2, el escritor, que hace una versión libre, conforme a su inspiración; no participa necesariamente, utiliza esos materiales para una fabulación mayor, por ejemplo, en el marco de una novela -Don Segundo Sombra-. Estas leyendas literarias son, pues, réplicas o “primas hermanas” de las leyendas populares, a las que les unen una naturaleza similar (como dice Paul Valéry al comentar las leyendas de Miguel Ángel Asturias, ser a la vez un cóctel de “historias-sueños-poemas), y les separa una distinta articulación expresiva y, a menudo, un imaginario personal -el del escritor-, con matices propios.

El problema está en que el nivel 0, con la versión de un informante popular, su cita, etc, se da de forma muy escasa.

Lo normal son las leyendas populares literaturizadas, es decir, de nivel 2 o 3 (Vicente García de Diego o Bécquer respectivamente), es decir, con mayor o menor fidelidad folklórica, pero con una elaboración artística evidente.

Por consiguiente, la tarea principal sería recuperar el gran número de leyendas inéditas existentes, compaginando estos dos rasgos, como dice **Vicente García de Diego** (pág. 53):

- PERSISTENCIA Y HOMOGENEIDAD DEL IMAGINARIO POPULAR, que vive en la tradición oral con una frecuente coincidencia de temas...
- DIVERSIDAD FORMAL Y EXPRESIVA, pero con una completa variedad individual de formas...

En cambio, el escritor que se inspira en la tradición, no sólo tiene libertad expresiva sino también libertad temática: a pesar de las fuentes, las sucesivas recreaciones lo que hacen es resaltar su carácter de artificio literario, es decir, aproximan la leyenda al cuento en su dimensión pragmática (no se trata de explicar o compartir unas creencias sino de divertir).

Por tanto, volvemos al criterio básico de **Van Gennep**: estudiar la secuencia temática, el lineamiento de motivos o patrón estructural, para detectar el origen popular de una leyenda.

Por ejemplo: la *calavera convidada* es una leyenda popular gallega, porque forma parte de un patrón reconocible y pertenece al imaginario popular gallego (cf. *La Santa Compañía*). Si, con el tiempo, los escritores han unido esta secuencia a la del libertino-seducor de mujeres, y con ello han construido el ciclo de Don Juan, es ya otro asunto, que toca al imaginario literario, es decir, a la construcción de un personaje, en el que cristalizan preocupaciones literarias y morales, desde el Barroco al Romanticismo.

CONCLUSIONES

A modo de conclusión, parece claro que la lengua oral y los textos tradicionales son para nosotros un instrumento con estas aplicaciones:

- **análisis de la realidad** en lo que tiene de:

- *pérdida de la memoria colectiva* (oscurecimiento de las tradiciones, o implantación de sucedáneos - Papá Noel-). Es también la pérdida de la memoria de las cosas (cf. E. Trías) : las experiencias diversificadas y plurales se diluyen, quedan como vestigios “demodés”, cosas devaluadas o despreciadas (“supersticiones”), etc.

- *falta de diálogo generacional*, por ejemplo, de escuchar los nietos a los abuelos.

- *obsolescencia de escenarios de interacción familiar*, social y laboral: ni la mesa camilla ni la plaza pública ni el trabajo en común son medios ya en que se cuenten historias, se hagan coplas, etc. La tradición queda anegada por la estandarización de los modos de vida, la TV como oráculo de Delfos omnipresente (“aldea global”), etc. Las tradiciones nuevas son estándares de TV, no hay vinculación a un lugar, son versiones estereotipadas de mitos más o menos universales (los guerreros, los ninja...), eso sí, que buscan lo pintoresco, lo efectista o lo morboso, como los *reality shows* o los programas sobre temas de ocultismo. La *mirada inocente* ha sido sustituida por la mirada irónica o desviada.

- necesidad de restituir el **valor de la palabra oral**, y, en especial, de la palabra artística, como medio además de recuperar la memoria colectiva

- interés en mostrar cómo del análisis y observación de la **palabra viva** llegamos a:

- captar la criollización de códigos de la lengua oral en un alumno, y la tendencia a una cierta estandarización o vacuidad del lenguaje.

- la diversidad de usos y funciones de la lengua escrita y la falta de estrategias que tienen los alumnos. Y el peligro de que se convierta en un nuevo elitismo, una nueva casta de escribas, frente a una mayoría que sólo consume cultura visual. Ejemplos: *lectura vs. TV; Escritura vs. teléfono o fax.*

- la posibilidad de interrelacionar, de forma globalizada, el folklore, la literatura y los medios de comunicación, rastreando la propia morfología del **testimonio**, por ejemplo, cómo desde la *memorata* (experiencia memorable) se llega a la *fabulata*, es decir, a la conversión de sistemas primario en *secundario* (cf. **Lotman**), y, por ende, de la lengua coloquial a la literaria, a través de artificios diversos (verso, prosa, fórmulas aliterativas de las coplas, etc).

La idea subyacente de este artículo es que la actividad comunicativa forma parte de un **continuum**, que se relaciona con la experiencia. A su vez, la tradición aparece como la confluencia de una serie de intertextos e interdiscursos, más que como un baúl de los recuerdos, y cuyo lugar no puede ser ocupado por la vacuidad de ciertos códigos de la cultura de masas. Como dice Octavio Paz, afrontar la modernidad es reconciliarse con la tradición. Y para ello es imprescindible que el profesor sepa manejar estos textos con el mismo buen criterio, magia y pericia de la Scherezade de las 1.001 Noches. Es mucho lo que hay en juego.

BIBLIOGRAFÍA

ACTAS de las Comunicaciones del II Simposio Internacional de didáctica de la Lengua y la Literatura. (Monográfico sobre Didáctica de la Lengua oral), Escola de Mestres de Tarragona, 2, 3 y 4 de diciembre de 1991.

Reyzábal, M.V. (1992): “Didáctica de la comunicación oral”, en *La Enseñanza de la Lengua y la Literatura en la Educación Secundaria*, Madrid, Rialp.

Rossi, I. y O’Higgins, E. (1981): *Teorías de la cultura y Métodos Antropológicos*, Anagrama, Barcelona.

Vansina, J. (1967): *La tradición oral*, Labor, Barna.