

CUENTO ORAL, CUENTO ESCRITO: *un diálogo*

Denia García Ronda

Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, Cuba

Es innegable la interinfluencia entre el cuento oral y el escrito. Aunque el primero es traicionado por la escritura, esas transgresiones son necesarias para su supervivencia. La autora destaca la importancia de la gracia del cuentero y su capacidad de reconocer el público al que se dirige, así como el momento y el espacio en que actúa.

Por último hace referencia al uso del cuento oral por parte de algunos autores en la elaboración de sus cuentos. Tendencia que, estima, debe continuar.

En el ensayo que dedique a la relación entre «El cuentero» de Onelio Jorge Cardoso y el cuento popular —que ojalá hayan leído— traté de demostrar más que la estrecha relación que guarda el primero con la tradición oral-popular cubana, sus diferencias, provenientes de las específicas características de la oralidad, y de la finalidad estética del autor.¹

Eso me da pie para reflexionar sobre el innegable diálogo, interinfluencia, o como quieran llamarle, que ambas formas literarias sostienen, y sobre los modos de apropiación de la oralidad en la narrativa cubana a partir de algunos ejemplos que considero significativos en este sentido.



Generalmente se consideran, cuando se habla de esa interrelación, dos vías: la utilización del llamado cuento folklórico o popular con intención de rescate o como hipotexto para un relato escrito individual; y la apelación a la expresión hablada cotidiana,

de determinados grupos o zonas lingüísticas para conformar una creación individual. Cualquier acercamiento a los préstamos de lo oral a lo escrito, y viceversa — y esto, por supuesto, no solo en el caso cubano— debe tener en cuenta estas dos variantes.

¹Véase Denia García Ronda, «El cuentero y el cuento popular», *«El cuentero: la otra dimensión»*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1995, pp. 41-6.0.

La última vía mencionada, de gran importancia e interés en la conformación del discurso narrativo nacional, merece un análisis detallado, que no me es posible desarrollar ahora. Solo quiero llamar la atención sobre los diferentes usos que ese lenguaje cotidiano ha tenido en la narrativa cubana: desde la intención —necesariamente fracasada, por la propia naturaleza de la expresión oral— de transcripción fiel de todos sus matices (Luis Felipe Rodríguez y algunos de los llamados criollistas), hasta la configuración de un discurso propio, inconfundible, ya mediante la aprehensión de la sustancia de ese lenguaje (Onelio Jorge), ya por la inteligente combinación de determinados sociolectos o argot con la norma culta y el habla particular del autor, como es el caso, entre otros, de Pablo de la Torriente Brau, Enrique Labrador Ruiz, Ezequiel Vieta y Guillermo Cabrera Infante.

Me limitaré, por tanto, al primer caso, o sea, las historias contadas. Para ello es conveniente marcar la clasificación que mencioné antes: los trabajos de autores que, como Lidia Cabrera y Samuel Feijóo, entre otros, recogieron a través de informantes la rica literatura hablada en nuestro país; y los que, como Onelio principalmente, se valieron de ella como fuente para organizar sus relatos, sin intención antropológica o etnográfica.

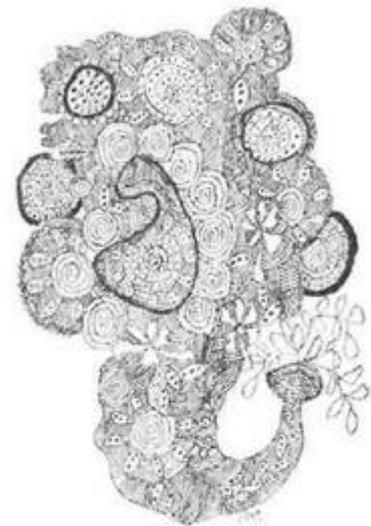
En ambos casos, sin embargo, aunque en distintos niveles, se cumple lo dicho por Martin Leinhard: por una parte, los relatos funcionan como «depositarios de la memoria oral (instancia colectiva, dueña del

saber contenido en el texto)» y como factor activo de ciertas particularidades del discurso literario —lo que no es poca cosa—, pero igualmente son criaturas del escritor, y es este el que, en primera o última instancia controla la producción de sentido.

O sea, la narrativa oral es la fuente primigenia y el modelo para conformar los discursos escriturales, cuando esa relación se produce; pero, de cierta forma, es transgredida, traicionada por la escritura. En el caso de Lidia Cabrera y Feijóo, a pesar de sus protestas de fidelidad, vale lo dicho por Leinhard: «El diálogo entre el informante y el transcriptor influye de algún modo al lector: el primero ya no ignora [...] que su discurso va a ser publicado bajo forma escrita». Por otra parte, sobre todo en el caso de Lidia, hay una voluntad de estilo en el discurso, que hace que sus relatos participen por derecho propio de la literatura de autor, independientemente de que las historias sean fidedignas o no.

Además del estilo —consustancial a la vocación artística de cualquier escritor— y calidades aparte, en estos casos funciona lo subjetivo del investigador autor que, consciente o inconscientemente selecciona, cataloga, jerarquiza e incluso interpreta estéticamente los asuntos, características que, según Roland Barthes, suponen siempre la realización de un proyecto deliberado, para toda obra artística.²

Por otra parte, el cuento oral —primado en el oficio de comunicar historias reales o imaginadas, como se sabe— tiene sus pro-



²Véase Roland Barthes, «La literatura hoy», Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1967.

³Miguel de Cervantes, «El coloquio de los perros».

⁴Juan de Timoneda, «Epístola al lector», Sobremesa o alivio de caminantes, (1563); citado por Mariano Baquero Goyantes, «El término cuento», ¿Qué es el cuento?, Buenos Aires, Ed. Columba, 1967.

pios condicionamientos y expectativas, que nunca la escritura, por más que se acerque, podrá homologar. La propia denominación de tales narraciones le pertenece de origen a la oralidad. Si vamos solo al idioma castellano, hay muchas pruebas de ello. Según Mariano Baquero Goyanes, aun en los Siglos de oro —y hasta mediados del XIX en algunos casos— se reservaba el término cuento para las narraciones orales, mientras que «novela» —independientemente de su extensión y complejidad— se refería a las escritas. Esa condición de transmisión hablada exige, y así lo aconsejan autores como Miguel de Cervantes, Juan de Timoneda, y otros, determinada competencia narrativa. En «El coloquio de los perros», Cipión, uno de los personajes, dice: «...los cuentos, unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos, otros en el modo de contarlos; [...] algunos hay que, aunque se cuenten sin preámbulos y ornamentos de palabras, dan contento; otros hay que es menester vestirlos de palabras, y con mudar la voz se hacen algo de monada, y de flojos y desmayados se vuelven agudos y gustosos». ³ Mientras, Timoneda recomienda que «es-tando en conversación y quieras decir algún contecillo, lo digas al propósito de lo que trataren». ⁴

Esto no es otra cosa que conciencia de la imprescindible relación narrador-oyente, y del contexto en que se dice el cuento; de las reacciones —distintas y espontáneas— del auditorio, que puede hacer necesario cambiar el tono o el léxico. Es decir, la eficacia del cuento oral no radica necesariamente solo en la historia o en su buena composición, sino en la gracia del cuentero, en su capacidad de reconocer el tipo

de público, el momento y aun el espacio en que se lleva a cabo la narración. Un mismo relato —por ejemplo un cuento para niños— no se expresa en el mismo tono cuando se quiere que el pequeño se duerma tranquilo que cuando se expone en un teatro o cualquier otro espacio público; una misma historia no se cuenta igual a un niño de cinco años que a uno de diez. El discurso cambia según la capacidad receptiva, si no, la efectiva comunicación no se establece: o el de cinco no entiende o el de diez se aburre. Por otra parte, como ha expresado Julieta Campos, «la tradición oral conserva [...] una sugestión peculiar: gestada como fenómeno colectivo y transmitida por contacto directo [...] guarda un aura de autenticidad vinculada a los orígenes mismos de la cultura». ⁵

Nada de esto le es dado al cuento escrito en tanto comunicación indirecta: el autor real debe construirse un receptor ideal y confiar en que historia y discurso sean suficientemente atractivos para que la carencia del gesto, de la voz, del contexto y de la palpable reacción del receptor, no resulte un inconveniente. Y ello vale para las transcripciones, por lo antes explicado.

Todo esto no indica que uno sea superior al otro. También la oralidad tiene desventajas. Para que un cuento tradicional sobreviva, debe ser fijado en algún momento en letra escrita —aunque también en la actualidad mediante los nuevos recursos tecnológicos, pero esa es otra historia. De lo contrario, la propia dinámica de la recepción oral lo va desgastando mediante cambios, exclusiones o aportaciones. Y si bien esto tiene

su valor, en tanto proceso creativo, al evolucionar las condiciones contextuales, el gusto, y aun el lenguaje, la tendencia lógica es su desaparición a mediano o largo plazo. Por otra parte, a pesar de la posible relación entre tradiciones, o el origen común —en el mito— de cuentos de diferentes regiones, como opinaba Wilhelm Grimm, la transmisión oral limita el ámbito receptivo, y la escrita o la transmitida por otros medios, lo amplía, lo universaliza. El cuento oral es —en primera o última instancia— una expresión popular colectiva de creencias, ritos, costumbres, etc.; por tanto, depende del medio social en que se produce, por lo que es históricamente transitorio en última instancia.

Si Lidia Cabrera, Rómulo Latañeré, Gerardo del Valle y otros, no hubieran recogido en letra escrita cuentos provenientes de la tradición oral de distintas etnias africanas, a partir de informantes autorizados por proceder de alguna de esas etnias o ser sus más inmediatos descendientes, aquellos se hubieran perdido o transformado sustancialmente en el devenir histórico cubano.

En la pequeña investigación que realicé para comparar los cuentos insertados en «El cuentero» de Onelio Jorge Cardoso con los relatos tradicionales de los campesinos cubanos, constaté —y así lo hice constar en el trabajo— que los informantes actuales de cuentos oral-populares tienen una actitud distinta ante estos que los de años anteriores —por ejemplo los que informaron a Feijóo cuando el país no había alcanzado el actual desarrollo

³ Julieta Campos, «La opción de narrar», en Catharina V. de Vallejo (ed.), *Teoría cuentística del siglo XX (Aproximaciones hispánicas)*, Miami, Ediciones Universal, 1989, p. 244. ⁴Ibidem.

cultural masivo—, lo que supone una paulatina transformación y desgaste de esos relatos. En el ensayo «El cuentero y el cuento popular», ya citado, digo:

En el caso específico de los cuentos rurales cubanos de tradición oral, su actual rescate escrito exhibe [...] en mayor o menor grado, la impronta del desarrollo educacional logrado en el país, factor de importancia en una relativa, pero creciente homogeneización de las distintas zonas y grupos culturales. Ello provoca, en muchos informantes, un acercamiento, más o menos inconsciente, a la norma culta. Quizás por la misma razón, estos aparecen más como relatores de historias establecidas en la memoria colectiva que como verdaderos narradores de las mismas. [...] El hecho de que en un alto porcentaje de los cuentos recopilados por el Centro Juan Marinello (no hay que olvidar que Feijóo realizó una antología) se repita, con pocas variantes, la misma historia [...] parece probar lo dicho.

Ahora añado que, similar al caso de los cuentos negros, de no haber sido recogida una buena parte de esa tradición cuentera, la tendencia a la homogeneización y al mayor nivel cultural de los informantes terminarían por eliminar, o transformar sensiblemente, el universo de la cuentística popular tradicional cubana, y apenas hubiera quedado constancia de ella.

Por tanto, a pesar de sus necesarias transgresiones, la literatura escrita es útil a la oral en algo tan básico como su propia supervivencia. Aunque es inevitable, como expliqué antes, la in-

tervención de la subjetividad del agente recopilador o transcriptor, hay, como ha expresado Julieta Campos, «ciertos esquemas que la tradición oral conserva, intactos, de generación en generación».⁶ Si ese agente respeta esos esquemas, aunque le puedan parecer limitados y uniformes, si vigila su propia imaginación y/o su propio conocimiento, la escritura será más solidaria que traicionera en cuanto a la oralidad.

Por otra parte, por un mismo carril se puede transitar en dos direcciones. Como varios estudiosos han explicado, entre ellos Theodor Benfey, aun desde el origen la interinfluencia entre el cuento oral y el escrito se evidencia. Dice Benfey: «En la literatura de Europa, las narraciones aparecieron en Boccaccio y el Märchen de Straparola. De la literatura las tomó el pueblo y al cambiarlos volvieron a la literatura, etc.»⁷ No sería de extrañar que algunos o muchos de los cuentos tradicionales cubanos provengan de una fuente literaria. Si Roberto Fernández Retamar ha comprobado que un poema de Nicolás Guillen andaba de boca en boca sin conocer que este era su autor, y si mi propio abuelo mambí cantaba los versos de Heredia, sin saber de la existencia del poeta, ¿por qué no pensar que algún «cuentero» leyera u oyera leer un cuento «literario», y lo adaptara a su manera de contar?

No quiero terminar sin referirme al segundo aspecto de ese diálogo entre cuento oral-tradicional y cuento de autor. Si válida es la transcripción escritural de la tradición cuentera, siempre que se respete lo más posible su origen y procedimientos, la elaboración

literaria de asuntos extraídos de esa tradición es más que legítima. No hay que olvidar que el romanticismo, y más tarde el modernismo, del mismo modo que tomaron el artículo de costumbres, las leyendas populares, etc., se valió también del cuento oral tradicional para conformar sus narraciones, y desde entonces ha sido una de sus fuentes. En nuestra América, autores como Juan Rulfo han llevado hasta la excelencia literaria elementos de las narraciones orales de sus pueblos.

En Cuba, tenemos buenos ejemplos de la utilización, como hipotextos, de determinados cuentos populares, bien de la tradición campesina o de origen africano, ya sean estos últimos extraídos de los panteones religiosos, como en KeleKele, de Excilia Saldaña, o de las fábulas, como algunos de los cuentos de Akeké y la jutía, de Miguel Barnet. En cuanto a la cuentería rural, el mejor ejemplo sigue siendo Onelio Jorge Cardoso, quien con «El cuentero» —aunque no solo con este fundacional cuento— afirma la potencialidad literaria de esa forma de comunicación y destaca a los cuenteros populares como agentes de formas culturales válidas, sin que esto suponga la limitación de sus objetivos ideológicos a esa confirmación. Aunque la incluyen, estos van mucho más allá. Es precisamente la vindicación de la justeza de la creación y apropiación de valores culturales, singularizados en, aunque no reducidos a, el universo oral-popular cubano, lo que está en el superobjetivo oneliano en «El cuentero» y en otros relatos como «Cuarenta más uno», «La noche como una piedra» o «Abrir y cerrar los ojos».

⁷ Theodor Benfey, *Pantschatantra...* (1859), citado por Angela Olalla Real, *La magia de la razón*, Granada, Universidad de Granada, 1989, pp. 39-41.

De una u otra forma, la tradición oral está también —al igual que en otros espacios socioculturales— en la base de nuestra cultura, no obstante su relativa juventud en comparación con la de Europa, Asia o África, y aun la de las grandes culturas americanas precolombinas. Y está también, por tanto, en los gérmenes de la narrativa escrita cubana. ¿De dónde provenían, si no, los temas de aquellas primigenias «novelitas» de Cirilo Villaverde, o las leyendas de la Avellaneda? En estos nuevos tiempos de Internet y globalización ese diálogo —aunque con nuevos condicionamientos, y por caminos quizás más indirectos y enmascarados— continúa. Debe continuar. ■

