

Oralidad y literatura oral

Adolfo Colombres (Argentina)
Antropólogo y escritor

La entusiasta aceptación de las ventajas de la escritura impidió, hasta épocas recientes, comprender la magnitud de sus limitaciones, y produjo una desvalorización apresurada y acrítica de la oralidad, cuyas sutilezas técnicas recién están siendo estudiadas en toda su complejidad, especialmente en África. Pero el vehículo fundamental de la cultura no es la escritura, sino la lengua. Ella, de por sí, ha sido capaz de permitir la transmisión cultural durante siglos y milenios. El lenguaje es un fenómeno principalmente oral, pues de las miles de lenguas que se hablaron a lo largo de la historia de la humanidad, solo ciento seis se plasmaron por escrito en un grado suficiente para producir una literatura de este tipo, y la mayoría de ellas no llegó a la escritura. De las tres mil lenguas que hoy existen, nos dice Walter Ong, solo setenta y ocho poseen una literatura escrita.¹

Claro que no se debe confundir la oralidad como sistema de transmisión con la literatura oral, que es una parte de ella, aunque una parte privilegiada. Para la gente que solo se comunica con la voz, esta llega a tener una intensidad y significados que difícilmente podrán comprender los que han crecido en la tradición de la escritura, y más aún las víctimas de la banalización de la palabra producida en buena medida por los nuevos medios y la publicidad. Es que en una cultura oral primaria, la existencia de la palabra radica solo en el sonido. La irrupción de la escritura en dicho sistema no aparejará su inmediato colapso, pues la experiencia ha mostrado ya que se sigue privilegiando por mucho tiempo la percepción auditiva del mensaje. Solo un sistema de escritura ya consolidado llega a privilegiar la percepción visual del mensaje. Al parecer, ambas formas de comunicación lingüística no pueden coexistir en una situación de igualdad, desarrollando ambas la plenitud de sus recursos. Siempre el sistema de la escritura tiende a dominar al de la oralidad, inhibiendo sus recursos, a pesar de que la enorme mayoría de las culturas son orales.

Pero ¿se puede hablar con propiedad de una literatura oral? El término "literatura", se sabe, viene del latín *littera*, que significa la letra del alfabeto. A Walter Ong le parece monstruoso hablar de una literatura oral, pues sería referirse a una cosa en términos de otra, algo así como definir al caballo como un automóvil sin ruedas.² Aun más, se-



gún él, se estaría presentando a la oralidad como una variante de la escritura. Desde un purismo conceptual esto puede ser cierto, pero las palabras no son solamente su etimología. Más que esta, importan los significados que históricamente se les asignaron, lo que tienen de exclusivo e inclusivo, de prestigioso y oprobioso. Las Bellas Letras, como más adelante veremos, definen con un sentido excluyente, de dominación, la producción narrativa y lírica de las culturas orales, la que resulta así segregada y puesta al lado de los subproductos literarios del sistema dominante. Si se quiere reivindicar la dignidad de la producción narrativa y lírica de la oralidad, no se puede renunciar a ese baluarte con prestigio que devino el concepto de literatura tan solo por un prurito etimológico.

La expresión "literatura oral" fue creada por Paul Sébillot, quien la utilizó por primera vez en una recopilación de relatos de la Alta Bretaña que publicó en 1881. Reunía allí mitos, leyendas, cuentos, proverbios, cantos y otros géneros del acervo oral tradicional. Abandonar este concepto para hablar de "oralitura", como intentan algunos, es guardar a dicha producción en una gaveta que difícilmente será incluida en lo artístico. Walter Ong propone la expresión *verbal arts forms* (o sea, artes verbales), como un término unificador de la verdadera literatura (la escrita) y lo que él denomina *voicings* (sonorizaciones), es decir, la oralidad de contenido artístico. Pero no llegará seguramente a generalizarse, pues de ningún modo la literatura escrita, con el espacio social que ganó en Occidente, accederá a compartir la mesa

del banquete con tales *voicings*, a los que considera un material poco elaborado. Por otra parte, dicho vocablo resulta asimismo pobre, pues privilegia el aspecto del sonido, dejando afuera a los elementos de otra naturaleza que lo complementan y aseguran su eficacia, de los que se hablará en el próximo capítulo.

Al reafirmar el concepto de literatura oral, queremos decir también que lo literario no debe ser definido por la expresión narrativa y lírica en sí, al margen del sistema por el que se canaliza (oral o escrito). Ello facilita también el abordaje a la literatura popular, que puede ser oral o escrita, y esta última resultar de una escritura directa (por ejemplo, la literatura de cordel del Nordeste brasileño) o bien de una transcripción de un discurso oral realizada por un compilador.

Pero incluso la palabra *texto*, que después de las corrientes textualistas se refiere a un cuerpo de escritura, se origina en el sistema de la oralidad. Texto viene de tejer, y guarda más relación con los mecanismos de la oralidad que con los fríos grafismos de la escritura. El discurso oral ha sido considerado por muchas culturas como un tejido que se trama, o como algo que se cose. En griego, el verbo *cantar* puede ser traducido como *coser canciones*. Y tejer, coser, es unir, cosa propia de la oralidad. La escritura y lo impreso, por el contrario, aíslan, descosen, destejan y por lo tanto descontextualizan. Señala Walter Ong que no existe en ninguna lengua un nombre o concepto colectivo para los lectores que corresponda al de auditorio.³ »

Es que la vista aísla, así como el oído une. El alma de una cosa puede estar en una forma visual, pero a veces esta resulta engañosa. El sonido, en cambio, parece registrar con mayor fidelidad la naturaleza del cuerpo que lo produce, sea cosa inanimada o persona. Para los que están inmersos en el sistema de la oralidad, e incluso también para los habituados a la escritura, las resonancias de la voz dan cuenta de las cualidades intrínsecas de las personas, con escaso margen de error.

La expresión oral reúne a la gente, funda auditorios y los somete a rituales, pues donde hay mito (es decir, palabra, relato primordial) hay también rito. Quien escribe, en cambio, se aísla, del mismo modo en que también el lector se aísla luego con el libro, estableciendo correspondencias secretas y abstractas con el autor, pues en la enorme mayoría de los casos no habrá entre ambos una comunicación personal. El lector no sabrá cómo era o es la voz del narrador, y hasta desconocerá su aspecto físico. Como señala

Walter Ong, la palabra oral nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como ocurre con la escritura. Es una situación existencial, totalizadora, que envuelve necesariamente el cuerpo.⁴ Es por otra parte una situación ritualizada, donde la palabra se despliega poéticamente, con la intención de formar un lengua-

La oralidad es la casa de lo sagrado, mientras que la escritura literaria representa un intento de desacralizar el relato, de afirmar su autonomía

je común a los mortales y los dioses, como en el caso del *ayvu pöra* de los guaraníes. Se podría decir también que la oralidad es la casa de lo sagrado, mientras que la escritura literaria representa, salvo raras excepciones, un intento de desacralizar el relato, de afirmar su autonomía. Los mitos, por eso, se amparan en la oralidad, en la voz vibrante y viviente. Trasladados a la escritura, se mantienen como relatos, pero dejan de ser vivencia, por lo que a la larga devienen una ficción, perdiendo su aura de *vera narratio*.

El relato existió en todos los tiempos y en todos los pueblos, y constituye por lo tanto un patrón verdaderamente universal. El relato escrito, como vimos, se dio solo en una ínfima proporción de las culturas. Esto nos permite afirmar que cuando Occidente levantó el concepto de literatura sobre la escritura alfabética y convirtió a esta última en una puerta de acceso forzosa al estadio de civilización (como ocurre, por ejemplo, con la teoría evolucionista de Lewis H. Morgan), el etnocentrismo estableció su dominio acientífico sobre un milenarismo arte narrati-

vo y lírico, desplazándolo hacia ese plano subalterno en el que aún se debate la literatura popular, vigilada por folklorólogos y antropólogos, quienes siguen cumpliendo con celo la función que les confiara en el siglo xx el positivismo.

Verba volant, scripta manent, reza el proverbio latino, que se pronuncia como indubitable dentro del sistema de la escritura. Sin embargo, la palabra es menos fugaz de lo que se cree. Se ha ligado por eso oralidad con prehistoria y escritura con historia, sin ver que para los pueblos sin escritura la tradición oral es la principal fuente histórica. Jan

Vansina la reivindica como tal, señalando procedimientos para hacer un uso científico de ella. Incluso dentro del sistema de la escritura, un buen caudal de información se mantiene exclusiva o predominantemente sobre la tradición oral. Pero al margen de los procedimientos que se establecen para precisar el grado de credibilidad de las fuentes de la tradición oral, se debe comprender que en toda tradición oral que atraviesa el tiempo hay un fondo de verdad. Porque la verdad no es solo una propiedad de los acontecimientos: también el imaginario social está expresando una verdad. Lo que ocurre en el universo simbólico no es más que una traducción al imaginario de determinados hechos, que no serán los mismos que los que narra el símbolo, pues este siempre disfraza, traspone. Los mitos, en tanto fundamentos de la cultura, son la condensación histórica de una verdad, paradigmas a los que debe someterse todo aquello que busque un significado. El mito es el paradigma que se vivencia. La historia escrita, en cambio, mientras no sea vivencia de un pueblo, poco puede

incidir en su proceso. Por eso la historia, cuando se propone actuar como pulmón de una transformación profunda, se reviste de las formas del mito.

Basta recorrer una vieja biblioteca o una hemeroteca para comprender que la escritura, hecha para transportar la palabra, suele convertirse en su polvorienta tumba. La oralidad mientras está viva, impregna una sociedad. El libro puede existir para unos pocos y, pasado el tiempo, para nadie, por el olvido de su autor y la caducidad de sus mensajes. Por otra parte, la pronunciada caída de las ventas ha llevado a reducir en muchos casos los tirajes a sumas que resultan ridículas en una sociedad de masas, como quinientos ejemplares y aun menos.

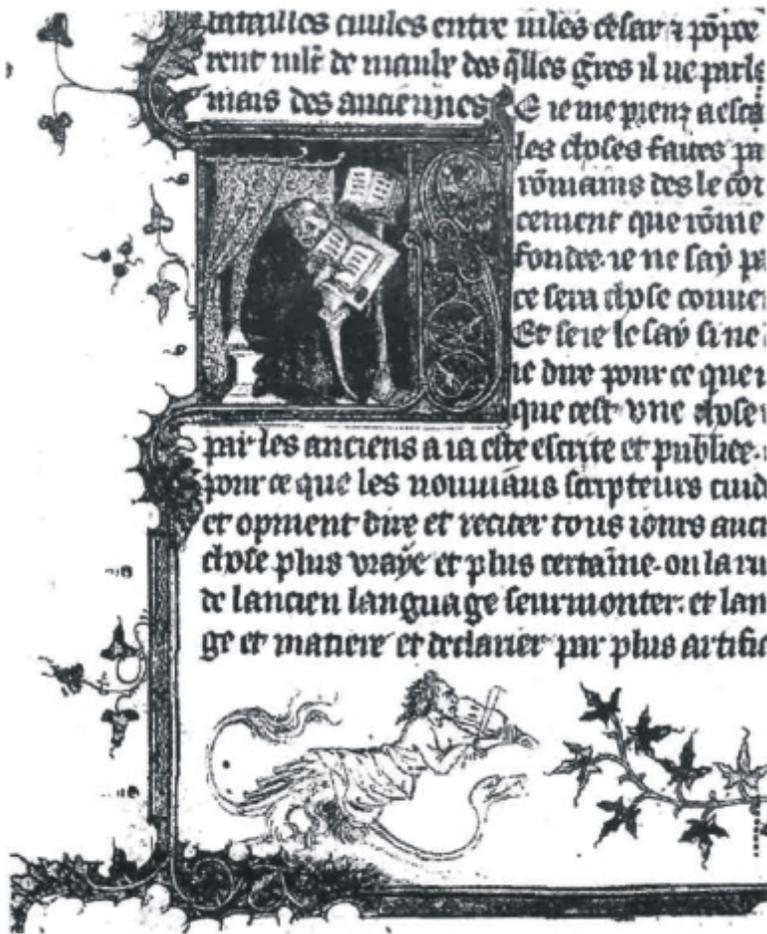
Lo dicho hasta ahora viene a reafirmarnos que la oralidad y la escritura son dos sistemas independientes, y que resulta estéril considerar a uno superior al otro en una escala evolutiva o por sus cualidades. Ambos tienen virtudes y limitaciones, que juegan de un modo diferente según los casos. De nada sirve entender la oralidad como una carencia de escritura, como mero analfabetismo. La actitud científica es indagar las características propias de cada sistema y la forma en que se complementan. En este sentido, se puede acotar que en la gran mayoría de los casos la oralidad prescindió de la escritura, como ya vimos, mientras que la escri-

Al reafirmar el concepto de literatura oral, queremos decir también que lo literario no debe ser definido por la expresión narrativa y lírica en sí, al margen del sistema por el que se canaliza (oral o escrito).

tura no podrá prescindir nunca de la oralidad, pues aun cuando no leamos en voz alta, en la lectura la imaginación salta sobre los sonidos, sílaba por sílaba, deleitándose a menudo en ese sonido imaginario, que se reviste de una voz idealizada, con el tono justo que queremos asignar al tex-

la oralidad de un grupo por vía de la escritura, y también a menudo esta es utilizada en apoyo de la propia tradición, para facilitar la tarea de memorizarla. El impacto de la escritura en las tradiciones orales ha terminado casi con la esfera de la *oralidad pura o primaria*, que sería la que no tiene interferencia alguna de la escritura, y que hoy solo puede existir en las pocas comunidades aisladas que restan en el mundo.

En la gran mayoría de los casos la oralidad coexiste con la escritura, por lo que cabría afirmar que la norma es una oralidad espuria, en la que los relatos mantienen su estructura y función pero acusan alguna influencia de la escritura. Esta incidencia es aún periférica, desde que se manifiesta en aspectos parciales o elementos secundarios. Se podría distinguir aquí dos tipos de influencias: una negativa, que mina la coherencia del relato y lo debilita en el plano simbólico, y que suele ser producto de un proceso aculturativo; y otra, positiva, que da cuenta de una apropiación selectiva de elementos, a los que se resemantiza y refuncionaliza para enriquecer el universo simbólico, actualizándolo conforme a su cosmovisión y sus intereses de clase y etnia. El concepto de oralidad espuria negativa resulta de utilidad para proceder en algunos casos a la descolonización del relato, mediante la eli-



to. Por eso escribe Walter Ong que la escritura es un sistema secundario de modelado, que depende de un sistema primario anterior: la lengua hablada.

Claro que afirmar la independencia de ambos sistemas no implica negar su interacción, que en ciertos casos puede llegar a una imbricación. Otras tradiciones, e incluso la cultura del libro, se introducen con frecuencia en

minación y sustitución de elementos que rompen tal coherencia.

Habría también una *segunda oralidad*, la que no se genera ya a partir de las más antiguas tradiciones, sino de textos que se trasvasaron a este medio por aculturación o apropiación selectiva, como sería el caso de las gestas de Carlomagno y los Doce Pares de Francia en manos de grupos étnicos de América colonizados en los siglos XVI y XVII. Por lo común, dichos grupos no diferencian claramente este tipo de relatos de los que responden a su más pura tradición.

Estaría por último la *nueva oralidad*, que se apoya en los medios audiovisuales de comunicación de masas y no en la escritura. Sus contenidos pueden corresponder tanto a la oralidad primaria y secundaria como a la creación reciente de los grupos populares. Lo interesante de esta nueva oralidad es que

releva a la palabra articulada de padecer el tránsito a la escritura, y le permite alcanzar una difusión mayor que la que podría depararle el más exitoso de los libros, circunstancia que llevó a hablar de una oralidad postalfabética, tras el vaticinado hundimiento de la Galaxia Gutenberg.

La oralidad no envejece, su vitalidad es constante, pero las sociedades fundadas en la oralidad emplean buena parte de su energía en memorizar los contenidos que fueron elaborando a lo largo del tiempo, de los que depende su universo simbólico. Esto, por cierto, representa un lastre para la creatividad, que en buena medida explica el conservadurismo, con frecuencia excesivo, de dichos pueblos. De nada sirve crear si no se registra de algún modo lo creado, asegurando así su reproducción. Y como la memoria humana tiene un límite, aumentar de un modo in-

necesario el número de creaciones y esforzarse en memorizarlas puede ir en detrimento de los "textos" fundamentales de la cultura, cuyo olvido afectaría seriamente el *ethos* social. Por otra parte, esa oralidad no arrastra solo creaciones de tipo literario, sino también experiencias y conocimientos imprescindibles, que mucho costó adquirirlos como para dejarlos a la deriva.

En las sociedades tradicionales, el relato, incluso el que carece de un contenido mítico, se cuenta con cierto ritual, el que resulta a menudo una verdadera puesta en escena, rica en gestualidad y movimientos, en vocalizaciones y otros elementos de distinta na-

En la literatura oral se encuentra acaso la mayor fuerza expresiva de la cultura popular

turalidad que la escritura no puede registrar, y cuya finalidad es manipular al auditorio para mantenerlo en vilo, en un especial estado emocional. O sea que al mensaje verbal o lingüístico hay que añadir, por una parte, un mensaje sonoro (que nos ofrece también un aspecto semántico y un aspecto estético propios, desde que la poesía es sonoridad), en cuyo contexto incluso el silencio se vuelve significativo; y, por otra parte, una serie de *semas* vinculados a la gestualidad y la expresión corporal, al uso del espacio, etcétera. Lo más sugestivo del relato reside con frecuencia en este ritual, que favorece a la palabra al crearle un marco propicio, y también al evitarle el desgaste que significa tener que describir pobremente cosas que pueden ser mostradas con una alta expresividad, lo que le permite concentrarse en su función nombradora. Pensemos, a título

de ejemplo, en el caso del cine, donde las palabras se usan con mesura y síntesis, al verse relevadas por la imagen del papel descriptivo.

El relato oral es móvil, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro, no caduca: se transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehiculiza una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitirán al mito cambiar de máscara, responder a las situaciones nuevas y las necesidades simbólicas que estas van planteando. Difícilmente se encontrará en él un ciego automatismo, que convierta al narrador en un esclavo de su técnica. La oralidad no es un instrumento frío que se alza ante el hombre y lo somete, deshumanizándolo. Por el contrario, entre el hombre y el instrumento se produce una simbiosis. Tampoco en la oralidad el medio técnico puede separarse de la información

que trasmite. El espectador de cine no ve la cámara, ni el grabador, ni la pantalla: cuanto más se olvide de ellos, mejor vivirá la historia. En cambio el *griot* sin su tam-tam no era tal: debía tenerlo él en sus manos, tocarlo él. También para el danzante sus instrumentos son por lo común atributos: de no exhibirlos, su identidad no sería creíble. La escritura, al fijar un hecho en el tiempo, se somete a su acción, por lo que envejecimiento y muerte resultan inevitables. Por otra parte, produce una apropiación individual de la palabra por quien domina la técnica, lo que impide toda posterior intervención. Dicha apropiación no puede dejar de proyectarse en el nivel ideológico, donde se observará un debilitamiento de los lazos de cohesión social. Porque a diferencia de la escritura, el conjunto de técnicas que conforman la oralidad lleva aparejado una serie de prin-

El relato oral es móvil, lo que impide su esclerosamiento. A diferencia del libro, no caduca: se transforma. Es un medio de transmisión de conocimientos que en mayor o menor grado vehiculiza una carga subjetiva, la que incluye los fermentos que permitirán al mito cambiar de máscara, responder a las situaciones nuevas y las necesidades simbólicas que estas van planteando.

cipios que otrora sirvieron para democratizar la palabra, y qué son un resultado de esta expresión libre y solidaria.

Por su mismo movimiento la oralidad no es solo tradición sino también devenir, proyecto. Una totalidad dialéctica que no permite abstraerse de las condiciones en que se transmite: siempre habrá un recitador por un lado, y un público por el otro. Entre ambos polos se establece un juego sutil de preguntas, respuestas, aportes, cuestionamientos y otros tipos de intervenciones que impiden pensar en el público como en un receptor pasivo, para conferirle el carácter de co-creador. Esta co-creación puede darse en un clima de acuerdo, simpatía y desacuerdo, del rechazo generado por ciertas opciones, el relato podrá enriquecerse, como es la norma en toda dialéctica. O sea que la oralidad, a diferencia, de la escritura y los nuevos medios, no es unidireccional, en la medida en que no expropia al pueblo su creatividad ni restringe el control cultural que este detenta sobre sus relatos, para cederlos a un grupo de especialistas por lo común al servicio; de las élites. Claro que la escritura admite la réplica, pero esta deberá hacerse por escrito y en un tiempo posterior. Además, si bien la impugnación crítica es frecuente en el campo científico, casi no existe en relación al texto literario, donde nadie, salvo raras excepciones, discutirá al autor, por ejemplo, su derecho a hacer morir a un personaje.

Lo fundamental de tal intervención no estriba solo en el en-

riquecimiento del relato y su mayor ajuste al imaginario social, sino también en las posibilidades que otorga a los participantes de ejercitarse en el uso de la lengua, de probar sus recursos, su vocabulario, sus fonemas y la regla de combinación de los morfemas, como señala un profesor de la Universidad de Ouagadougou.⁶ En el curso de esta sana competencia narrativa, el participante aprende a manejar la lengua, y también el arte de la precisión y la síntesis, lo que le permitirá descubrir la fuerza de la palabra y saborear los rasgos del estilo. El relato cerrado, que no admite intervenciones, y aún más la escritura, al reducir al auditorio al silencio, al alejarlo de la presencia del narrador y atomizar al grupo en lectores solitarios, no participantes, clausuran esa gran escuela del lenguaje articulado. Las mayorías son separadas así del



relato y la poesía; primero de la capacidad de producirlos, y luego hasta de adquirirlos y comprenderlos. Por cierto, esto se traduce indefectiblemente en un empobrecimiento de la lengua, fenómeno que hoy se ha vuelto alarmante, hasta el punto de que en algunas universidades comienza a desempolvase la retórica, materia que se impone hasta en las carreras técnicas. A esto se añade que en el uso diario de la lengua, en lo que hace al sonido, no se utiliza más que una mínima parte de los recursos de la voz.

En la literatura oral se encuentra acaso la mayor fuerza expresiva de la cultura popular, pero al igual que lo que ocurre en otros rubros de su arte, ella no es totalmente libre ni puede reclamar autonomía alguna, porque antes que la función estética estará casi siempre la función ética, que sirve para cohesionar la sociedad y reproducir sus valores. El juego creativo se prestigia en la medida en que coadyuve al mejor cumplimiento de esta función. Por momentos sus contenidos serán una exaltación de la libertad, la solidaridad y los mejores logros de una cultura, pero en otros se hará visible su compromiso con el poder de una clase, una casta, un sexo e incluso una persona, al

infundir miedo y reforzar las prohibiciones. Mas en la medida en que el relato sirva al poder, proporcionando un fundamento ideológico a la opresión, propiciará el surgimiento de otro relato antagónico. Donde existe un mito de opresión, no tarda en surgir un mito de liberación. Las tensiones producidas por la desigualdad social son la fuente principal de la innovación y la ruptura de los viejos paradigmas.

En una cultura oral primaria, la palabra creativa no puede to-



mar cualquier rumbo, desplegándose hacia donde la conduzca la imaginación y la necesidad expresiva. No hay en ella nada equivalente a la escritura automática de los surrealistas, por ejemplo. Cada frase plantea el problema de su posterior recuperación, lo que obliga a ajustarse a pautas mnemotécnicas a menudo muy estrictas, las que por cierto coartan el vuelo de la expresión. Pero a menudo lo que se pierde en libertad se gana en ritmo, pues este es acaso el principal sustento de la memoria. Las fórmulas, como se dijo antes, hacen al ritmo del discurso y sirven de recurso mnemotécnico, al igual que las repeticiones, antítesis, aliteraciones, rimas, asonancias, núcleos temáticos comunes, etc. La aliteración concierne a las consonantes iniciales de las palabras y se realiza en largas series; la rima concierne a las sílabas finales y se realiza en series breves.

Quizás por la dificultad que plantea la recuperación del relato, la creatividad de las culturas orales se vuelca más en la interpretación que en la invención de nuevas historias. El auditorio no pide al narrador que le cuente una historia que jamás haya oído, sino que recuente las historias de siempre, pero de un modo nuevo, original. El narrador, por su parte, no hará alarde de los cambios que introduzca en el

relato, sino que tratará de enmascararlos, para inducir la creencia de que dicha historia fue siempre así.

Las culturas orales no disponen de diccionarios que den cuenta del significado exacto de cada vocablo, pero en ellas las discrepancias semánticas son pocas. Es que, como señala Walter Ong, el significado de cada palabra es controlado por una ratificación semántica directa, por la situación real en la que se la emplea.⁷

En el sistema de la oralidad, todo saber debe articularse en un relato ajustado a pautas mnemotécnicas. Así, por ejemplo, las innovaciones culturales se describen en medio de las peripecias de los héroes civilizadores que las introdujeron, sin quedar flotando como abstracciones científicas ajenas al orden de la literatura. Es que la oralidad rechaza las categorías complicadas y hasta la cronología. Tiende a yuxtaponer elementos, sin plantearse mayormente el problema de la cohesión interna. La idea de confrontación de las fuentes, tarea ineludible de todo historiador, tiene un alcance muy limitado en el curso de la *performance*, a menos que se trate de una composición de alta sacralidad en la que nada se puede cambiar. La falta de escritura dificulta la comparación de versiones con el objeto de establecer la verdad histórica, y a menudo ni siquiera crea la necesidad de comparar. La oralidad, por eso, carece casi de puentes con la conciencia analítica y se abre a la vía simbólica, a la vivencia profunda de los hechos y su significación. El reducido poder de análisis de los sistemas orales los torna harto vulnerables a las infiltraciones, tanto espontáneas como planificadas, que produce el proceso aculturativo; es decir, a lo que llamamos aculturación literaria. Al no ser percibido, el elemento mo-

dificador se introduce en la trasmisión oral, quebrando a menudo la coherencia del sistema simbólico, el que en el momento menos pensado puede ponerse al servicio de la dominación.

Las necesidades mnemotécnicas determinan también la naturaleza de los personajes. La oralidad rechaza por eso los personajes incoloros, y se entrega a la hipérbole con el ánimo de definir paradigmas de conducta. Hay poco lugar allí para lo anodino y lo polisémico. El mito en sí suele ser polisémico, pero raramente los personajes se prestarán a confusión. Su conducta está tipificada en la medida en que pretenden ser modelos de comportamiento social, y los modelos se hacen recortando, exagerando, retocando. Cuanto más prototípico sea el personaje, más fácilmente se arraigará en la memoria. De ahí el carácter hiperbólico de la epopeya, minado luego por la novela de corte realista, que terminó instituyendo anti-héroes, que hacen de la fuga ante el peligro un modelo de sensatez y virtud. A medida que la escritura modifica la estructura mental de la oralidad, la narración abandona las grandes figuras paradigmáticas para descender al mundo ordinario, a la cotidianidad, que es el ámbito predominante de la novela moderna.

NOTAS

¹Cf. Walter Ong: *Oralidad y escritura*.

Tecnologías de la palabra, FCE, México, 1980, p. 17.

²Ibidem, p. 21.

³Ibidem, p. 78.

⁴Ibidem, p. 71.

⁵Ibidem, p. 18.

⁶Cf. Hamidou Alhamdou: "Linguistique et pédagogie à travers les textes oraux", en *Tradition orale et nouveaux médias*, Editions OCIC, Bruxelles, 1989, p. 30. Walter Ong: Ob. cit., p. 52. ○