

# La poética de la voz en el relato oral

**Micaela Morales López**

Tú vas llevando la voz del silencio hablando  
por los que no pueden hablarvas cantando los  
sueños de libertad

grabas las hazañas de los valientes en tu  
arte registras la historia  
de las tragedias de la humanidad

(Tú voz)

## TRADICIÓN ORAL

La oralidad como condición primordial del ser humano, sin duda, ha sido el eje rector de la conformación y desarrollo de las sociedades. Con la invención y la difusión, primero de la escritura alfabética y después de la imprenta, poco a poco se generó una mentalidad grafocéntrica, que desplazó y difuminó al complejo sistema de la oralidad. En general, se considera que la historia comienza con la escritura; sin embargo, antes de que ésta existiera había otra manera de guardar e interpretar los hechos relevantes de la comunidad: a través de un sofisticado sistema mnemotécnico, se mantenía la memoria histórica de los pueblos. La memoria, por mucho tiempo, atesoró un arte oral, íntimamente ligado con los aspectos rituales y la teatralidad. La creación de la escritura y el surgimiento de la literatura desplazaron a la oralidad a un plano secundario. El peso de las manifestaciones artísticas

verbales se centró en el texto escrito, es decir, tanto la historia como la literatura cifraron sus fuentes en el documento caligráfico o tipográfico, dejando a un lado el aspecto primigenio de ambos discursos: la oralidad.

Sin duda, la creación de la escritura implicó un cambio definitivo en la conciencia del hombre pues la actividad de leer y escribir facilitó la labor de abstracción. Asimismo, durante varios siglos, por motivos ideológicos más que estéticos, la producción emanada de la oralidad quedó supeditada a la producción simbólica escrita, relegando así la producción de los iletrados.

En la actualidad, el término “tradición oral” remite a la oralidad y, por ende, a otras connotaciones. En especial, la oralidad es considerada como símbolo de lo primitivo, de lo marginal, de lo *Otro*, en oposición a lo moderno, al mundo de los letrados, de la individualidad creadora, es decir, las implicaciones son de orden ideológico, más que ligadas a la creatividad verbal, literaria o estética.

Ruth Finnegan considera que la tradición oral es un término ambiguo por situarse entre lo expresado y lo no escrito. Asimismo, señala que el análisis de la tradición oral requiere de varias reflexiones, entre ellas, el estatus de la producción oral, las particularidades de la voz, su transmisión y recreación, la textualidad de la oralidad, así como los canales por los cuales el texto oral se materializa de manera gráfica, visual, audiovisual o digitalizada. También el contexto cobra importancia, porque en él se establecen las relaciones sutiles de la transmisión, que darán cuenta de la tradición oral. Por lo tanto, las diferentes particularidades de la tradición oral abren la puerta a la transdisciplinariedad.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Finnegan, Ruth. (1992). *Oral Traditions and the Verbal Arts. A guide to research practices*, Londres y Nueva

Si bien el estudio de las tradiciones orales se ha planteado desde diversas disciplinas, y con variados enfoques, algunos de ellos contradictorios entre sí, en gran medida ha prevalecido el aislamiento de las disciplinas. En las últimas décadas, la etnopoética y la etnografía del habla han reunido a especialistas que provienen de la antropología, la filología, la lingüística, la historia y la literatura, con la finalidad de realizar el análisis, la traducción y la edición de materiales de la tradición oral, sin descuidar el contexto sociocultural y las condiciones de producción.<sup>2</sup> Lo anterior es de vital importancia pues, como lo hacía notar Paul Zumthor, las tradiciones orales se observan de manera diacrónica, pero nacen en el proceso sincrónico, por lo tanto, se hace necesario distinguir la tradición oral de la transmisión oral. Los diferentes aspectos de la tradición oral hacen que Zumthor la defina como “una red de intercambios vocales vinculados con comportamientos más o menos estrictamente cifrados cuya finalidad esencial consiste en mantener la continuidad de una percepción de vida y de una experiencia colectiva sin los cuales el individuo quedaría abandonado a su soledad, si no a su desesperación.”<sup>3</sup>

El concepto involucra al grupo cultural en su conjunto, al tiempo que pone de manifiesto la supremacía de la voz. Al señalar la red de intercambios vocales, no sólo toma en cuenta su aspecto físico, sino el social y psíquico. Zumthor también esclarece que las tradiciones orales no son privativas de las sociedades ágrafas, pues éstas también viven en el presente siglo en grupos

---

York: Routledge, p. 85.

<sup>2</sup> Montes de Oca Vega, Mercedes. “Niokculida, Timahe, K’eojetik, Huehuetlahtolli, Telepnaawe: la tradición oral de los pueblos nativos de México y Norteamérica”, en *Acta poética*, México, Unam, 2005, núm. 26, p. 551.

<sup>3</sup> Zumthor, Paul. “La permanencia de la voz”, en *El correo de la Unesco*, París, Unesco, 1985, núm. 8, p. 4.

letrados y con tecnologías modernas,<sup>4</sup> lo que hace que la noción de tradición oral cambie en sus características, porque la cadena de transmisión que estableció Jan Vasina ha sido impactada por los medios de comunicación. Una tradición se puede recibir por vía oral/auditiva –boca/oído– o bien visual/auditiva –a través de la lectura de un libro– o sólo de forma auditiva –mediante una cinta sonora–, pero en todas está presente la voz. Asimismo, la memoria, piedra angular de la continuidad oral, ha sido sustituida por una memoria mediática: el acetato, el casete, la memoria Usb, el video, pero en la reproducción prevalece la *performance* de la voz, es decir, la entonación, la emotividad, la pausa, aunque en el soporte escriturario éste sea uno de los factores que se tenga que superar.

De esta manera, Zumthor parte de la premisa de que todos los textos orales han pasado por la voz; por lo tanto, “el tránsito vocal” es el único camino para interpretarlos;<sup>5</sup> de ahí la necesidad de crear una poética de la voz, que genere conceptos y nociones operacionales aplicables al fenómeno de la voz:

la voz constituye en el inconsciente humano una forma arquetípica: imagen primordial y creadora, energía y a la vez configuración de rasgos que predeterminan, activan y estructuran en cada uno de nosotros sus primeras experiencias, sus sentimientos, sus pensamientos. No es un contenido mítico, sino *facultas*, posibilidad simbólica ofrecida a la representación y que constituye en el transcurso de los siglos una herencia cultural transmitida (y «traicionada») con, en y por el lenguaje y los otros códigos que el grupo humano elabora.<sup>6</sup>

El estudio de la voz radica, en primera instancia, en distinguir la

---

<sup>4</sup> *Loc. cit.*

<sup>5</sup> Zumthor, Paul. (1989). *La letra y la voz de la "literatura" medieval*, trad. de Julián Presa, Madrid: Ediciones Cátedra, p. 24.

<sup>6</sup> Zumthor, Paul. (1991). *Introducción a la poesía oral*, trad. de Ma. Concepción García-Lomas, Madrid: Taurus/Alfaguara, p. 12.

tradición oral de la transmisión oral. La primera se efectúa en el tiempo; mientras, que la segunda en el presente de la realización. Zumthor propone recuperar la materialidad de la voz. En este sentido, prefiere el término de “vocalidad”, en lugar de “oralidad”, porque remite a la historicidad de la voz y su empleo, es decir, no se trata sólo de valorar la función principal de la voz: emitir la palabra en el acto de la comunicación, sino de observar, en conjunto, su proceso, como la capacidad de producir la fonía y, al mismo tiempo, organizar su sustancia. En este sentido, la vocalidad entraña un poder psicológico, una autoridad, y revela el carácter transhistórico de la voz, presente en la tradición oral.<sup>7</sup>

#### LA ESTÉTICA DE LA VOZ

Los relatos orales en Tlaxcala se han ido haciendo en un *continuum* permanente, en constantes recreaciones, en adopciones y adaptaciones, donde, sin duda, el proceso de la transmisión ha desempeñado una función decisiva. Las historias se cuentan de generación en generación. En este sentido, cabría preguntarse cuál es el motor que cimienta la transmisión de los relatos orales tlaxcaltecas. Para Zumthor, la piedra de toque se encuentra en la *performance*. Ésta, en gran medida, potencializa la recepción del mensaje, al tiempo que asegura su futura transmisión. En la transmisión de los relatos orales, subyacen los aspectos modales del acto vocal y, al mismo tiempo, afloran los elementos que conforman la esencia y el existir de los

---

<sup>7</sup> Zumthor, *La letra y la voz de la “literatura” medieval*, p. 24.

mismos. Por lo tanto, en el acto de transmisión se halla la respuesta del devenir de la tradición oral. Asimismo, el texto oral recoge los elementos que determinan el estilo oral y su estética. Características como las psicodinámicas y marcas de la oralidad, el formulismo y la *performance* dan cuenta de una poética de la voz, como se verá más adelante en el análisis del relato: *La bruja chupó a la niña*, de la narradora Josefa Gabi de Melchor, recopilado en la comunidad de San Juan Ixtenco, Tlaxcala, en el año de 2000.

#### PSICODINÁMICAS DE LA ORALIDAD

Para Walter Ong, las culturas orales primarias no poseen textos escritos; su legado se fundamenta en la memoria histórica, donde prevalecen hechos memorables. Dichos acontecimientos se cimentan en un conjunto de estrategias mnemotécnicas, que incluyen “pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes –la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente–, proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica.<sup>8</sup>

A partir de estas observaciones, Ong propone varias características de la expresión oral. La primera la denominó: Expresiones acumulativas antes

---

<sup>8</sup> Ong, Walter J. (1997). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México: fce, p. 41.

que subordinadas. Se refiere al estilo aditivo en los sintagmas. En la escritura, es común el empleo de sintagmas subordinados, mientras que la sintaxis oral se caracteriza por ser aditiva, porque suma y acumula frases mediante conjunciones coordinantes que pueden ser copulativas, las más frecuentes, a veces disyuntivas e incluso adversativas. La tendencia hacia las oraciones coordinadas es común en los textos orales, por lo que las oraciones subordinadas o compuestas, en general, se emplean muy poco: “y ponían le espejo, y ponían la espejeada,” “en sus cabeceritas de los niños.” “Y le ponían su calzón del señor, ¡al revés!, que para que no lo chuparan.” . En los ejemplos, se observa cómo las conjunciones copulativas suman los elementos sintácticos, que enlazan al tiempo que agregan información. El significado, poco a poco, se plasma con cada uno de los eslabones de la cadena sintagmática. Como se muestra, la acumulación de elementos en el eje sintagmático permite complementar la oración. Otra particularidad del estilo oral, de acuerdo con Ong, se refiere a la tendencia de agregar atributos a los sustantivos, sin que se realice un análisis de su empleo. A esta característica la nombró: Expresiones acumulativas antes que analíticas. Ong establece la existencia de fórmulas en el lenguaje cotidiano, que no admiten ningún tipo de cuestionamiento porque son ampliamente aceptadas por la comunidad. Dicha aprobación parte del prestigio impuesto por la tradición oral. Por supuesto, lo más frecuente es el empleo de epítetos, los cuales desempeñan una función importante porque enmarcan atributos permanentes. Los adjetivos cumplen con la función de fijar los atributos de los sustantivos. Así, en el relato que nos ocupa se observa que a la bruja se le califica a partir de sus actos negativos. En este sentido, las brujas se reconocen por ser nocivas para la sociedad: “¡Sí! ¡Eran muy malas! ¡Tenían

*sus, tenían sus ventajas!”* La naturaleza del personaje tuvo su origen en el pasado y en la actualidad la narradora repite algunas de sus particularidades, sin involucrarse en averiguaciones.

Otra de las características fundamentales que describe Ong se refiere al aspecto redundante o copioso del estilo oral. La redundancia constituye una de las principales características del pensamiento y la expresión oral. La repetición de lo antes dicho es un elemento eficaz para mantener el canal de la comunicación entre el hablante y el oyente. El narrador tiene que asegurarse que el mensaje llegue a todo el público; por eso, hace gala de la repetición o el empleo de palabras sinónimas, las cuales generan redundancia y exceso de verbosidad. Por otra parte, la repetición es una manera para que los recuerdos fluyan de manera más natural, sin que la narradora interrumpa su relato, lo cual produciría un efecto negativo en la atención de la audiencia. Cuando hablamos, buscamos las palabras y a menudo enumeramos varias, antes de encontrar la adecuada. Estas enumeraciones serían exasperantes en la lectura, pero no lo son en el discurso oral. Incluso las muletillas como “este” se justifican como un recurso al cual la memoria acude para permitir la fluidez de los recuerdos. En este sentido, la redundancia a partir de la repetición de palabras produce un exceso de verbosidad. Lo anterior es patente en el texto *La bruja chupó a la niña*: “Tonces yo vi una prima que, este, hizo el baño. El baño de temascal ora. Vamos a bañarnos, pos nos bañamos. Éramos muchachas también. Tonces nos bañamos y ella también bañó su bebé.” El exceso de redundancia

en la oralidad se construye de diversas maneras, pues no consiste sólo en repetir una palabra. En el ejemplo, se presentan cinco oraciones, cuatro de ellas muestran la acción de bañarse. La primera se refiere al personaje que preparó el baño. La segunda oración concretiza la información de la primera, al informar el tipo de baño, en este caso de temascal, el cual requiere de calentar con leña el espacio. La tercera oración señala la acción de bañarse de dos formas diferentes: la primera en un presente, en modo subjuntivo, como posibilidad, y la segunda se expresa en un pretérito perfecto del modo indicativo. La tercera oración ofrece información sobre la edad de las mujeres. La última oración repite la acción de bañarse y agrega que la niña también fue bañada. El lenguaje copioso no hace aburrida la recepción, sino que recalca el mensaje en cada uno de los casos.

Otros aspectos presentes en los textos de naturaleza tradicional se refieren a su carácter colectivo. En este sentido, Ong señala que tales grupos sociales se reconocen por ser conservadores y tradicionalistas. Las culturas orales, al conservar su legado histórico en un conjunto de narraciones, continúan con una tradición, ligada a la identidad del grupo. La constante repetición de conocimientos establece una configuración tradicionalista y conservadora. La característica opera en sociedades sumidas en una oralidad primaria, en cuya memoria colectiva se fundamenta la identidad del pueblo. Sin embargo, en la actualidad predominan las sociedades con oralidad mixta. En este caso, la memoria ha cedido su lugar a otros medios, como la escritura, la impresión o dispositivos electrónicos, que también guardan los acontecimientos memorables que dan unidad y sentido al grupo social. La tradición permanece en la comunidad, pero los medios para conservarla han

cambiado. En Tlaxcala, los ancianos y las personas mayores continúan siendo los reproductores de la tradición; son respetados por atesorar la sabiduría del pueblo.

En el relato *La bruja chupó a la niña*, se observa la presencia de dos voces: una individual, pues en casi toda la narración se apela a la experiencia personal, y otra colectiva: “Pero había mujercitas. Yo toavía conocí una. Dice que es la que chupaba.” Si bien el acontecimiento parte de una persona, la tradición se confirma con la voz colectiva, en especial cuando se trata de evitar la presencia –o prevenirse– de los seres sobrenaturales: “Josefa. Sí, dice que había que se llamaba mostaza y *ponían le espejo, y ponían la espejeada, en sus cabeceritas de los niños*. Y le ponían su calzón del señor, ¡al revés!, *que para que no lo chuparan.*”

Asimismo, Ong señala que la composición oral se caracteriza por estar apegada a aspectos situacionales antes que abstractos. La característica hace referencia a la tendencia que existe para emplear conocimientos enmarcados dentro de una situación concreta. Por ello, es común remitirse a cosas y conceptos conocidos y reales, para la mayoría de la comunidad. Los relatos sobre las brujas parten de acontecimientos aparentemente reales y vividos por el grupo social. Las acciones negativas de la bruja se traducen en las muertes de los infantes, sucesos incuestionables por las particularidades que mostraban los niños muertos: “Josefa. Sí, chupaban mucho.” “Luego cuando manecía, dice que taba uno acostado así la cama. *Áhi manecía el bebecito tirado.*” En gran medida, el relato oral se sustenta en que nace de acontecimientos memorables para el grupo, ya sean positivos o negativos, pero siempre enmarcados en una realidad tangible y concreta.

## MARCAS DE ORALIDAD

La oralidad se produce en una secuencia rítmica y sonora ordenada en el tiempo, a diferencia de la secuencialidad espacial que traza la escritura. En este sentido, los rasgos del mensaje se desvanecen al desaparecer la emisión de la voz. Las particularidades fónicas, sintácticas y semánticas del mensaje oral pueden quedar fijas si se transfieren a otro dispositivo diferente al que le dio origen, por ejemplo, la escritura o bien la grabación auditiva o audiovisual. Esta última permite un estudio más detallado de la poética oral, ya que remite a los aspectos situacionales de la *performance*, además facilita en su conjunto la transcripción del texto oral. Es a partir del texto escrito que se observan no sólo los indicios residuales de la oralidad, sino los elementos retóricos que determinan una estética propia de la oralidad.

Menéndez Pidal hablaba de un estilo tradicional español, donde sobresalía la ausencia de artificios, la tendencia a reducir la expresión a lo esencial, mínimas descripciones, que favorecían las acciones, y otras particularidades tales como “los juegos de eco y de repetición; la inmediatez de las narraciones cuyas formas complejas se constituyen por acumulación; la impersonalidad, la intemporalidad”.<sup>9</sup>

En el relato *La bruja chupó a la niña*, no hay una intención de crear artificios retóricos a la manera de los textos literarios. El lenguaje forma parte

---

<sup>9</sup> Cit. por Zumthor, *Introducción a la poesía oral*, p. 132.

de un habla popular, con resonancias de un vocabulario arcaico, como se observa en el uso de varias palabras: “Tonces” por entonces, “Dispiertate” por despiértate. Por otra parte, las descripciones, cuando las hay, son muy breves, sintéticas y precisas, porque se prefiere narrar las acciones a describir los espacios y los objetos: “Josefa. Sí, dice que había que se llamaba mostaza y ponían le espejo, y ponían la espejeada, en sus cabeceritas de los niños. Y le ponían su calzón del señor, ¡al revés!, que para que no lo chuparan.” En el relato, no hay información sobre la transformación de la bruja, casi siempre en guajolote, como sucede en otros textos orales que tratan el tema. Así, el uso de las semillas de mostaza se suponía que era para entretener al guajolote. La mostaza se dejaba en el tejado; cuando subía el animal se alimentaba de ésta. El espejo servía para reflejar la imagen del animal; al verse se espantaría. La ropa al revés tenía la función de descubrir la identidad del animal. Los conocimientos anteriores eran del dominio general, “conocimiento tradicional”, por lo que no existía la necesidad de explicarlos.

Dos características que hacen al texto tradicional, de acuerdo con Menéndez Pidal, se refieren al carácter impersonal e intemporal de las narraciones. En este sentido, en el relato *La bruja chupó a la niña*, se da una combinación en el manejo de la historia; primero se presenta una narradora heterodiegética, para después dar paso a una narradora homodiegética, en su calidad de testigo de la historia. Así, a lo largo de la diégesis se van alternando las voces de la narradora.

En cuanto al aspecto del tiempo, en el texto oral no se establece con claridad, si bien hay algunos datos sobre la temporalidad. Ésta no se puede precisar con exactitud: “Yo vi, una vez, todavía me acuerdo, era yo chiquilla.

¿No?” La narradora no especifica un tiempo concreto; por ello, la temporalidad se manifiesta de forma incierta.

Por lo que respecta al juego de ecos, la repetición y la acumulación son características también mencionadas por Ong, y que para Zumthor constituyen las marcas por excelencia de la oralidad, ya que éstas se transmiten en el proceso performativo y, en gran medida, propician que el texto oral se fije en la memoria de los oyentes y, por lo tanto, se asegure la repetición de dicha *performance*, con lo cual se daría continuidad a la tradición oral.

El texto oral debe entenderse en términos de oyentes y no de lectores, lo que implica, entonces, reconocerlo como un conjunto de ritmos y sonoridades, propios de la poética de la oralidad. El ritmo es uno de los factores esenciales en el texto oral. Por supuesto, estas particularidades son más tangibles en el texto versificado que en la prosa. Si bien las marcas auditivas atañen al oído, éstas no son equiparables al uso de vocablos como oír, escuchar u oyente. Más bien son sintagmas que celebran la sonoridad a partir de una serie de recursos para crear juegos resonantes. En este sentido, la acumulación a partir de duplicaciones de la misma palabra, las aliteraciones, la paronomasia y las onomatopeyas producen efectos acústicos altamente rítmicos y sonoros: *“Pero no sentía nada, nada sentía mi prima. Pero yo ¡lejos!, ¡lejos hablaba yo.”*

El texto oral se encuentra matizado de sonoridad rítmica, la cual se logra a partir de varias estrategias, que operan en diversos niveles: fónico, sintáctico y semántico, como se verá al hablar de las fórmulas orales.

## FORMULISMO

Después de los estudios de Parry y Lord, se puso énfasis en analizar la existencia de un estilo formulario en el texto oral. La definición de fórmula que ofrece Parry se refiere “a un grupo de palabras de estructura métrica fija, que expresaban cierta idea a imagen nuclear”.<sup>10</sup> La conceptualización de fórmula de Parry responde a los hallazgos encontrados en los epítetos homéricos.

Sin embargo, Zumthor señala que no se trata sólo de frases hechas que se repiten a lo largo del texto, sino de una “redundancia fuertemente funcionalizada y formalmente estilizada”.<sup>11</sup> El formulismo opera en diversos niveles: fónico, léxico, sintagmático y semántico. Asimismo, considera que el formulismo se debe buscar en el ritmo y armonías sonoras del texto, por lo que los paralelismos y alternancias, las antítesis y repeticiones periódicas o dispersas darán la pauta para determinar el grado de estilo formulario de un texto.

Las fórmulas forman parte de la memoria colectiva; en el caso de los narradores o poetas profesionales, constituyen su repertorio. La narradora de *La bruja chupó a la niña* no es profesional, pero sí posee una vocación para contar historias tradicionales. Ese particular modo de narrar seguramente fue aprendido a partir de escuchar y ver a otros narradores-intérpretes de su propia comunidad. Por ello, Zumthor apunta que el estilo formulario es una estrategia discursiva e intertextual: “Más que como un tipo de organización, este último puede describirse como una estrategia discursiva e intertextual: el estilo formulario se encaja en el discurso

---

<sup>10</sup> Cit. por Zumthor, en *ibid.*, p. 123.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 241.

conforme éste va desarrollándose, e integra al funcionalizar los fragmentos rítmicos y lingüísticos tomados de otros enunciados existentes que en principio pertenecen al mismo género y al remitir al oyente a un universo semántico que le resulta familiar.”<sup>12</sup> Los narradores, entonces, comparten un repertorio oral, que han adquirido desde la infancia, por sus antepasados; y al mismo tiempo, han interiorizado las estrategias discursivas para narrar el relato. Las frases comunes, conocidas como tópicos o expresiones lexicalizadas, constituyen unidades fundamentales en la construcción del discurso oral. Las frases hechas representan elementos convencionales en el habla cotidiana. Se trata de combinaciones sintácticas o expresiones prefijadas con un significado propio. El grado de automatización permite a la narradora emplearlas, quizá de manera inconsciente, por los efectos que proporcionan, para hacerse comprender con mayor facilidad y por la economía de la lengua. La autonomía de las expresiones lexicalizadas se fundamenta en un sistema oral y coloquial, cuyo empleo constante favorece su memorización y difusión. Las expresiones fijas cumplen una función en la oración al amplificar las cualidades o defectos de las cosas. En el texto oral, se observa el empleo de las frases lexicalizadas de manera natural, pues se encuentran insertas en las convenciones del habla de los tlaxcaltecas: “Moradita, moradita. ¡Pero apenas lo estaba bañando en la noche! ¡Sí! ¡Eran muy malas! ¡Tenían sus, tenían sus ventajas! ¡Ora ya no!” En la cita, se observa la repetición de la palabra moradita, que hace alusión a la niña muerta, en primera instancia, por el

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 132.

color, y en segunda, por el empleo del diminutivo. Asimismo, el adjetivo superlativo “muy malas” aplicado a las brujas funciona, aunque no se le nombre. También, al mencionar que tenían sus ventajas, la narradora parte de una información previa sobre las brujas como seres sobrenaturales, porque se podían transformar, aspecto ampliamente difundido en el territorio tlaxcalteca.

Sin duda, la redundancia es uno de los aspectos mejor aprehendidos por los narradores, pues en el texto oral es un ingrediente insustituible. A nivel fónico, el empleo de la reiteración proporciona armonía rítmica, pero también cumple una doble función: al narrador le permite asociar un conjunto de palabras para que fluya de mejor manera el recuerdo y en el oyente estimula la capacidad receptora para guardar el mensaje en la memoria. Por ejemplo, se puede observar el ritmo y la cadencia proporcionada por la redundancia: *“Y así, así fue, y así fue la vida. ¡Y ya no chupó!”* Además, si se considera el ritmo que le imprime la narradora, en este caso, un ritmo rápido y acelerado, con un énfasis en la última frase, se puede notar cómo la sonoridad refuncionaliza la idea completa. De una manera gradual, se confirma la existencia de las brujas desde antaño, así como los efectos negativos de su presencia, y se remata con la afirmación de su desaparición, porque ya no se tiene noticia de niños chupados. La redundancia afecta el aspecto fónico y también impacta el nivel semántico.

Otro recurso constante en el relato es la intervención de la narradora en su papel de autora del discurso. La intervención de la narradora crea un metatexto y señala su capacidad para incidir en su propio discurso desde el plano metanarrativo: *“Diría mi mamacita, ahí viene la bruja pongan cuidado,*

*ahí viene la bruja*” La metanarración forma parte de la estructura del relato oral. La intervención del autor puede sucederse a lo largo de la diégesis, al principio, en cualquier momento de la narración o bien al final. El metadiscurso cumple varias funciones, al proporcionar la postura del autor con respecto a lo narrado; también proporciona información que sirve de marco de referencia para comprender mejor la historia. En el relato *La bruja chupó a la niña*, la intervención de la autora se sucede en varias ocasiones y se remarca el final de la diégesis, con lo que reafirma su participación testimonial.

#### PERFORMANCE

La importancia de la *performance* consiste en comprender al texto como un conjunto de sonoridades, ritmos y aspectos visuales. Por ello, Paul Zumthor atiende los rasgos lingüísticos que configuran la estética verbal, tales como la acumulación de calificativos, estructuras sintácticas, que tienden a yuxtaponer los elementos sin subordinarlos, el empleo de vocabulario arcaico o bien impregnado de elementos propios de la literatura. Asimismo, otro factor que se encuentra de manera constante es “la recurrencia”, entendida ésta como un principio básico de la composición y un rasgo definitorio de la poesía y narración oral. A partir de la recurrencia, se concretiza el ritmo, elemento que imprime vitalidad y sonoridad al texto, al tiempo que “constituye el medio más eficaz de verbalizar una experiencia

espaciotemporal y de hacer que el oyente participe en ella".<sup>13</sup> En este sentido, el elemento *performativo* apunta hacia una teoría de la recepción, al poner de relieve la función del intérprete o narrador, dado que la oralidad no se limita únicamente a la acción de la voz, sino al conjunto de reacciones auditivas, corporales y afectivas del público. El factor detonante de la voz, y que le permite adquirir el carácter histórico y simbólico, se ubica en lo que Zumthor denomina la *performance*, la cual concibe como un proceso complejo de comunicación, donde simultáneamente el mensaje es transmitido y percibido por el locutor y destinatario, bajo el marco de determinadas circunstancias contextuales.<sup>14</sup>

La importancia de la *performance* radica en que el texto une a los actores del proceso de la comunicación: intérprete y oyente; además, contextualiza la voz, al ligar la situación y la tradición. La *performance* proyecta al texto como un conjunto de sonoridades, ritmos y aspectos visuales, es decir, el acto de la transmisión es visto como una teatralización única e irrepetible. Por su parte, la voz manifiesta toda su potencialidad expresiva en un juego de matices, cuya función apunta hacia el deleite auditivo del oyente y propicia la reproducción de lo transmitido. A la voz se suma el comportamiento corporal, es decir, el *gestus*. El aspecto gestual es objeto de percepción sensorial pues pone en práctica elementos cinéticos, acompañados de sonidos. Así, quien observa la *performance* se ve involucrado en el proceso porque, principalmente, la vista, el oído y, en menor medida, el olfato y el tacto entran en una percepción cinética.

La riqueza de la *performance* reposa en el intérprete, quien, a través de

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 33.

la voz modulada, la interpretación escénica y verbal, pondrá en juego los factores sensoriales, afectivos e intelectivos, para provocar en el oyente o público espectador una reacción. El intérprete cumple con una doble función: es actor al representar la *performance* y al enunciar el relato también actúa como narrador de la diégesis narrada.

En términos generales, se puede afirmar que doña Josefa Gabi es una narradora innata, por el manejo de la voz, al emplear diferentes tonos, volumen bajo o alto, de acuerdo al momento, los cambios de ritmo, así como por el movimiento corporal y gestual y por las emociones que trasmite. Tanto el ritmo lento como el volumen de voz bajo resignifican la expresión, en la idea de contar algo de suma importancia y de gran valor. “*Diría mi mamacita, ahí viene la bruja pongan cuidado, ahí viene la bruja.* (Volumen de voz bajo).” Por otro lado, maneja con mucha habilidad la voz, al cambiar de un tono a otro. Por lo que respecta al movimiento corporal, la señora Josefa mantiene una sincronía entre lo expresado y el ritmo gestual. Las afirmaciones o negaciones las refuerza con movimientos de la cabeza o de las manos. En otros momentos, las manos crean imágenes visuales de lo expresado: “*Con sus ojos irojos, rojos! y ichapeada, chapeada!, sus labios irojos, rojos!* (Se toca los ojos, las mejillas y los labios). Finalmente, la intérprete concluye la narración con una sonrisa y mucha satisfacción.

Los diferentes aspectos presentados, tales como las psicodinámicas y las marcas de oralidad, junto con el formulismo y la performance, apuntan hacia una poética de la voz.

## FRONTERAS DE LA ESTÉTICA VERBAL Y LITERARIA

En la actualidad, las estrategias discursivas para crear textos literarios se encuentran plenamente reconocidas, aceptadas y empleadas. Para la narrativa oral, en la medida en que han avanzado los estudios sobre la oralidad, se comprueba la existencia y la autonomía de una poética de lo oral. Ésta confirma la variedad de recursos usados en el proceso creativo de los distintos géneros orales. Así, se observa que la producción literaria se ha nutrido de la tradición oral pues ésta constituye una fuente inagotable de temas. Asimismo, el discurso literario a veces imita el habla cotidiana para mostrar la verosimilitud de los personajes y de las acciones de la diégesis. Por su parte, los relatos orales en ocasiones han considerado temas emanados de la literatura. Si bien ambos sistemas poseen estrategias y recursos específicos, que los hacen ser diferentes y autónomos, no constituyen dos constructos opuestos y dicotómicos; al contrario, al ser el lenguaje la materia prima de los dos, en muchos casos se complementan.

La narratología confirma cómo muchos de los elementos presentes en el discurso literario son también propios del discurso oral. Además de las particularidades propias de una poética de la voz, la producción oral comparte una estética estrechamente vinculada con el arte literario. Gérard Genette define al relato como “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito”.<sup>15</sup> Aunque la definición enfatiza el requisito del texto escrito, el relato oral también conlleva la representación

---

<sup>15</sup> Genette, Gérard. (1996). “Fronteras del relato”, en Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*, México: Premià, p. 196.

de una serie de sucesos reales o ficticios; por lo tanto, el texto narrativo puede ser oral o escrito.

El relato se conforma de tres aspectos: la historia o las acciones narradas o bien el conjunto de acontecimientos, es decir, aquello que se cuenta; el discurso y el modo cómo se cuenta o cómo se presenta la historia; el discurso materializa la historia y el acto narrativo, es decir, el proceso por el cual un sujeto narra a otro una historia.<sup>16</sup> De acuerdo con el modelo triádico de Genette, en *Figuras III* (1972), cada uno de los aspectos del relato recibe un nombre específico: al nivel de las acciones, lo designa como “historia”; nombra al discurso como “relato”; y designa al acto de enunciación, de producir el relato, como “narración”. En este sentido, el “relato” no sólo incorpora la historia, sino una situación comunicativa completa, dado que implica, por una parte, la consideración de la voz y la perspectiva narrativa y, por otra, la enunciación de la historia, es decir, la relación entre el narrador y el narratario. El conocimiento de la historia y la narración se encuentran mediatizados por el relato, es decir, el discurso. La historia y la narración no existen para el lector si no es por mediación del relato o discurso.

Para el caso del relato oral, el texto transcrito representa al discurso, ya que alberga a la historia y al proceso de la enunciación, es decir, las acotaciones presentes en la columna derecha de la transcripción, las cuales indican los diferentes tonos de voz, los ritmos empleados, así como el movimiento corporal y gestual. Sin duda, el acto de la enunciación o acto performativo reviste importancia para el relato oral porque es precisamente

---

<sup>16</sup> Filinich, Isabel. (1997). *La voz y la mirada*, México: Plaza y Valdés/BUAP/Universidad Iberoamericana, p. 19.

en el acto interpretativo donde se encuentran implícitos los valores estéticos y la semántica del texto oral. El análisis del texto transcrito, discurso, permite observar las estrategias empleadas para contar la historia y los recursos del narrador-intérprete para presentar el acto performativo.

La estructura de la historia en el relato oral muestra diferentes formas de presentación. En el texto *La bruja chupó a la niña*, la diégesis está conformada por cuatro microrrelatos: dos giran en torno a la actuación de la bruja, otro tema se refiere a los recursos para prevenir la presencia del ser sobrenatural y el último intenta caracterizar a la bruja. Los microrrelatos se articulan a partir de la alternancia, es decir, se presenta una historia, se concluye e inicia la siguiente. El primer microrrelato narra de forma breve y concisa las múltiples muertes de infantes, las condiciones físicas de los pequeños, cuyos rasgos acusaban la presencia de la bruja. La segunda historia testifica la muerte de una niña como experiencia personal de la narradora. Los acontecimientos se remiten a la infancia de la testigo. El tercer microrrelato recurre al conjunto de saberes de las personas para evitar a las brujas. En el texto, prevalece la descripción de los amuletos y su uso. La última historia presenta la experiencia individual de la narradora al explicar la existencia y particularidades de una mujer bruja que conoció cuando era joven.

La configuración del relato oral involucra diversas circunstancias, entre ellas, el grado de conocimiento de las historias, el cual se puede adquirir a partir de escuchar y ver el acto enunciativo varias veces. Cuando la historia posee una carga semántica, da valores para la comunidad. No importa si el hecho es real o ficticio, el tema y la estructura mantienen cierta estabilidad;

el carácter colectivo es evidente en lo recreado. En tal caso, el narrador-intérprete no sólo es un transmisor de la historia, sino un creador, un productor de nuevas *performances*. Otra manera de conocer la historia del relato es a través de un acontecimiento aparentemente real. La historia se conoce por medio del testimonio de una experiencia personal. Es el caso de los relatos acerca de las brujas chupadoras en Tlaxcala. El impacto de las muertes de los niños propició en el imaginario colectivo diversas historias, las cuales poseen un carácter de verdad, por ser un acontecimiento verídico, en cuanto al fallecimiento de los bebés, pero ficticio por atribuir la muerte a seres sobrenaturales. De cualquier forma, en los relatos subyace la memoria colectiva y la experiencia individual.

En *La bruja chupó a la niña*, se aprecia una combinación de varios motivos, que dan como resultado cuatro textos, engarzados por el tema de la bruja. A nivel del discurso, se observa cómo la narradora organiza las diferentes historias. El primer microrrelato plantea la presencia de las brujas, la cual se manifiesta a partir de las muertes de los niños. Las pocas acciones derivan en el proceso de degradación que sufren los padres por la pérdida de los hijos, así como los bebés al recibir la agresión directamente: “¡Porque todo lo maltrataba!” Si bien no se precisa la temporalidad de los hechos, éstos se remontan al pasado: “Sí, chupaban mucho.” En el texto, los acontecimientos se perciben vividos en un tiempo no muy lejano. Las acciones del segundo microrrelato fortalecen al primero pues se da testimonio de la existencia de la bruja a partir de la experiencia personal. Aunque no se precisa cuándo ocurrieron los hechos, hay un indicio para determinar la temporalidad: “Yo vi, una vez, todavía me acuerdo, era yo

chiquilla.” La historia tiene una duración muy breve: de la tarde a la mañana siguiente: “Ya cuando desperté, ya despertó la difuntita de mi prima. Ya su niña se lo había chupado la bruja.” El recurso de la elipsis está presente, ya que no se narra todo el proceso de la actuación de la bruja para provocar la muerte de la niña, sólo se menciona que amaneció muerta.

El tercer microrrelato es más bien una descripción del empleo de los diversos amuletos para evitar la presencia de la bruja. La descripción también se ubica en el pasado, sin determinar la temporalidad. El texto se cierra con una expresión que resume el acontecer de varias generaciones, hasta llegar al presente: “Y así, así fue, y así fue la vida y así fue la vida. ¡Y ya no chupó!” En la reiteración rítmica de la oración, interesa destacar el mensaje final: los niños dejaron de morir por la acción de la bruja.

El último microrrelato apela nuevamente a la experiencia individual, al constatar la existencia de los seres sobrenaturales, ya que la narradora señala haber conocido a una mujer que era bruja. El texto combina la memoria colectiva –“Dice que es la que chupaba”– con la vivencia personal: “¡Sí lo conocí! Era una señora *¡grande!, ¡grande!*”. Tanto las acciones como las descripciones de los cuatro microrrelatos se refieren a un pasado casi inmediato pues la narradora formó parte de él. En los tres primeros textos, prevalece la idea de que los hechos pertenecen al pasado y que es poco probable que ocurran en el presente. Las acciones de los microrrelatos contribuyen a la configuración de la bruja, especialmente a delinear la actuación perniciosa en los pequeños. En el texto transcrito, se pueden observar las diferentes miradas o cómo la narradora focaliza las diferentes historias.

El primer texto, narrado en tercera persona, privilegia a un narrador omnisciente, el cual se ubica fuera de la historia; en su calidad de narrador extradiegético, da cuenta de los acontecimientos desde una perspectiva panorámica: “Luego cuando manecía, dice que taba uno acostado así la cama. *Áhi manecía el bebecito tirado. Y la mamá enbrazando la almohada.*” Los mínimos detalles son supuestamente conocidos por el narrador, por ello, puede dar testimonio de las circunstancias que encierra el hallazgo de los niños muertos. En el segundo microrrelato, hay un cambio drástico con respecto al narrador; las acciones se narran en primera persona; la actuación del narrador ahora es intradiegética, al ser partícipe de la historia: “Tonces yo oía que hablaba. Tonces yo le dije, este, ¡dispiértate!, ¡dispiértate! *Pero no sentía nada, nada sentía mi prima.*” El tercer texto acusa la presencia de un narrador extradiegético, el cual apela a los conocimientos de generaciones pasadas para evitar a las brujas a través del uso de amuletos. Mientras que el último microrrelato recurre a un narrador intradiegético para presentar el testimonio vivido. En el discurso, se observan dos tipos de narradores; la alternancia en la perspectiva del narrador coincide con la presencia de una memoria colectiva, la cual correspondería al narrador extradiegético y la remembranza individual al narrador intradiegético.

Otro aspecto del narrador se refiere al diálogo que establece con el oyente, como escucha y receptor activo. El narrador actúa como hablante. En el diálogo trata de influir en su interlocutor, para convencer sobre la veracidad de la historia. En este sentido, la intervención de la narradora, en su papel de creadora, ofrece juicios de valor, desde su particular punto de vista, pues intenta repercutir en el ánimo del escucha: “*¡Sí! ¡Eran muy malas!*”

¡Tenían sus, tenían sus ventajas!” En otros momentos, la intervención se apoya en la sabiduría de las personas mayores: “*Diría mi mamacita, ahí viene la bruja pongan cuidado, ahí viene la bruja.*” La participación de la narradora se realiza desde la perspectiva extradiegética, por lo que no afecta a la historia en cuanto a la dinámica de las acciones; constituye una pausa en la narración y una manera de influir en el oyente.

Por lo que respecta al modo como es enunciado el relato *La bruja chupó a la niña*, hay varias estrategias que sigue la narradora. La voz con todas sus propiedades, ritmo, volumen, entonación, constituye el principal recurso de la enunciación y, junto con el movimiento del cuerpo, logra una equilibrada representación. El relato presenta un reto, por los constantes cambios en el tiempo, pues va de un pasado a un presente y viceversa. El encadenamiento de las situaciones narrativas se logra por el uso de los deícticos, en este caso adverbios, ya que permiten pasar de un tiempo a otro de manera casi imperceptible: “Sí, chupaba mucho. Luego cuando manecía.” El adverbio de tiempo, “luego”, une las dos temporalidades o bien: “Éramos muchachas también. Tonces nos bañamos.” Nuevamente, el adverbio, “entonces”, se encarga de enlazar los dos tiempos. Los deícticos cumplen la función de designar sin especificar el referente. Así, la niña es descrita con el diminutivo “moradita”; el morfema de género femenino y número singular aplican a su persona; además el pronombre “lo” reitera la presencia de la niña: “¡Sí! ¡Eso era verdad! ¡Era verdad! ¡Sí! Moradita, moradita. ¡Pero apenas lo estaba bañando en la noche!” En las dos oraciones, el deíctico señala al personaje de la niña. La enunciación de la narradora requiere de un oyente atento a cada situación. Como se observa en el ejemplo, el tiempo nuevamente se desliza

de una temporalidad a otra y es el adverbio “apenas”, en su función de deíctico, el que articula los dos momentos.

Otra forma de irrumpir en el tiempo es pasar de la voz colectiva, de la tradición, a la voz personal: “Yo toavía conocí una. Dice que es la que chupaba.” Ambas enunciaciones aluden al pasado, pero la primera emplea el pretérito perfecto, que indica una acción terminada, propia de una experiencia personal; mientras que la segunda usa el pretérito imperfecto, el cual expresa que la acción se repite y no está acabada. Otro aspecto que permite a la narradora organizar las historias es a partir de las preguntas de la entrevistadora, la cual desempeña una función determinante, porque da la pauta para que la narradora estructure el relato. El manejo de los tiempos permite establecer el sentido del relato, ya que la experiencia personal permanecería como mera anécdota si no fuera por la inserción de las acciones personales en una esfera más amplia y significativa, que es precisamente la tradición de la que forma parte el tema de la bruja.

La enunciación vista como acto performativo trae a colación el trabajo de la voz y del cuerpo. Así como la reiteración en diferentes planos permite apreciar el ritmo y la sonoridad, en el ámbito de la representación también se constata una repetición. La primera es dada por la voz; la segunda, por el cuerpo. En el mismo relato, la interpretación de la narradora no deja lugar a dudas del sentido: “*Y la mamá enbrazando la almohada. Todavía le hacía maldad. ¡Eeh! ¡Bien morados! ¡Bien escurriendo de sangre sus naricitas! ¡Porque todo lo maltrataba!* (Junta las manos e inclina la cabeza de lado. Tono sarcástico. Se toca la nariz. Ritmo lento y tono de tristeza). ” A nivel sintáctico, se aprecian dos oraciones, con su correspondiente repetición. En la primera,

se alude a la madre que cree abrazar al hijo y la intervención de la autora refuerza la idea del engaño. En la segunda, de dos formas diferentes, se muestran las lesiones del bebé muerto. Asimismo, se puede observar una tercera reiteración: por un lado, la voz trasmite el mensaje; por otro, los movimientos de las manos crean una imagen de lo dicho o bien señalan la parte del cuerpo afectada. De tres maneras diferentes se apunta hacia la significación del mensaje. La voz y el movimiento corporal llevan implícita la carga semántica que va a determinar el sentido; además, establecen momentos situacionales.

En la primera parte del mensaje, la intérprete emplea el tono sarcástico, el cual oculta la burla disimulada. Las brujas eran seres perversos pues, además de asesinar al bebé, engañaban a la madre. En ambos, producía un proceso de degradación. En la segunda, inmediatamente la intérprete cambia el tono de la voz, al pasar al tono de tristeza. El ritmo de la voz se vuelve lento, con lo que enfatiza la pena y el dolor que trasmite a los espectadores. La pesadumbre es una pena vivida por generaciones de padres que han perdido a sus hijos. La intérprete, con su enunciación, imprime un sentido de pesar añejo por la actuación de las brujas.

Las estrategias discursivas orales nuevamente se aplican: la reiteración cumple su cometido de fijar el mensaje con precisión. Importa en la representación el manejo de la voz, acompañada del movimiento corporal. Así, la existencia de la bruja y las muertes de los infantes se aprecian en la afirmación textual, formulada cuatro veces, confirmada con el tono persuasivo y por la aseveración de la cabeza, con lo que no queda la menor duda de lo expresado. El ritmo lento, aunado al volumen de voz bajo y al

tono de nostalgia, cierra el acto performativo de la intérprete. El sentido de la enunciación está encaminado a comprender la muerte de la niña. En la siguiente oración, opera, nuevamente, un cambio brusco, al pasar del tono persuasivo al tono sarcástico. El movimiento afirmativo de la cabeza testifica el tono persuasivo, pero el tono sarcástico, sin duda, encierra el sentido de la oración: al parecer, la burla velada se centra en la idea de carencia pues las brujas ya no poseen poderes de transformación y no pueden ocasionar daño. El sentido se reafirma con la expresión “ora ya no”, la cual remite al presente, pues en la actualidad no se conocen casos de niños muertos por la acción de la bruja.

El proceso de la enunciación es determinante para comprender el sentido de lo expresado. En la interpretación de la narradora, se gesta un conjunto de voces constructoras de sentido. Por su parte, el lenguaje corporal, compañero inseparable de la voz, contribuye a forjar dicha misión. De esta manera, la voz y el gesto entretejen la poética de la oralidad o, como expresa Zumthor, de la vocalidad, en su carácter transhistórico. En resumen, la estética oral, en su transmisión, repercute en la tradición oral.

BIBLIOGRAFÍA

- FILINICH, ISABEL. (1997). *La voz y la mirada*. México: Plaza y Valdés/BUAP/ Universidad Iberoamericana.
- FINNEGAN, RUTH. (1992). *Oral Traditions and the Verbal Arts. A guide to research practices*. Londres y Nueva York: Routledge.
- GABI DE MELCHOR, JOSEFA. (2002). “La bruja chupó a la niña” en Salinas Nava, Patricia, *Cuentos, leyendas y otros relatos. Rescate del relato oral en San Juan Ixtenco*. México: UAT, CIISDER-SIZA-CONACYT, ITC, CONACULTA.
- GENETTE, GÉRARD. (1972). *Figuras III*. París: Seuil.
- . (1996). “Fronteras del relato”, en Roland Barthes y otros. *Análisis estructural del relato*. México: Premià.
- MONTES DE OCA VEGA, MERCEDES. “NIOKCULIDA, TIMAHE, K’EOJETIK, HUEHUETLAHTOLLI, TELEPNAWE: La tradición oral de los pueblos nativos de México y Norteamérica”, en *Acta poética*. México: UNAM, 2005. Núm. 26.
- ONG, WALTER J. (1997). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México:FCE.
- VANSINA, JAN. (1968). *La tradición oral*. Barcelona: Nueva Colección Labor.
- ZUMTHOR, PAUL. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Trad. de Ma. Concepción GARCÍA-LOMAS. Madrid: Taurus/Alfaguara.
- . (1989). *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Trad. de Julián Presa. Madrid: Cátedra.
- . “La permanencia de la voz”, en *El correo de la Unesco*. París, Unesco, 1985. Núm. 8.