



Jottings about the new dynamics of orality: Listening to “Wang-Fo” in the language of hyperlinks

The text is a narration-reflection on the forms how oral culture can be found implicitly in communities that are immersed in the contemporary society of media consumption. Understood as a *semiotic mixture* of tradition, the practice of *Cuentería* (public story-telling) has reached exceptional relevance in Colombia. There is evidence that during the last two decades men and women from all socioeconomic levels and with varying academic backgrounds have increasingly involved in the participation of renewed oral practices; this can be interpreted as a step in a different direction from mass media and as a real opportunity for oral culture.

Keywords: Story-telling, orality, memory.

Submission date: November 11th, 2007

Acceptance date: January 25th, 2008

El presente escrito es una reflexión-narración de cómo la oralidad puede hallarse en estado implícito en las comunidades inmersas en la sociedad mediática de consumo. En este *mestizaje semiótico* de la tradición, la “Cuentería” alcanza un valor excepcional en Colombia. Existe la evidencia que en las últimas dos décadas, hombres y mujeres de diversos estratos socioeconómicos y niveles de formación académica diferentes, se reúnen a participar de la cultura oral renovada, un paso delante de los medios masivos; tal portento es una alternativa real y viable para la Oralidad.

Palabras Clave: Cuentería, Oralidad, Memoria.

Recibido: Noviembre 11 de 2007

Aceptado: Enero 25 de 2008

Origen del artículo

El artículo es el resultado de una investigación realizada desde 2005 a 2006 en la ciudad de Bogotá en el marco de la Maestría en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana. El artículo toca algunas líneas relevantes de la tesis del autor “Oralidad postmediática” (2007); incluyendo también aportes concretos fruto de investigación participante y de la experiencia del autor como narrador oral escénico en los espacios no convencionales y convencionales de Bogotá a lo largo de la última década.

Apuntes sobre las nuevas dinámicas de la Oralidad: Escuchando a “Wang-Fo” en el lenguaje hiper-vincular

Los cuenteros expresan que los relatos que cuentan, tanto en espacios de cuentería universitaria como para público en general, pueden ser creaciones propias de carácter netamente autobiográfico, pueden ser sus versiones de un texto literario, pueden ser sus versiones de cuentos que le han escuchado a otro cuentero, pueden ser sus versiones de un texto de tradición oral.

Pérez Beltrán (1999)

No temas nada, Maestro —murmuró el discípulo—. Pronto se hallarán a pie enjuto, y ni siquiera recordarán haberse mojado las mangas. Tan sólo el Emperador conservará en su corazón un poco de amargor marino. Estas gentes no están hechas para perderse por el interior de una pintura.

Yourcenar (1995)

Anhelo emprender este recorrido por la oralidad, diciendo que, como es evidente el presente discurso es un “escrito” donde se trata de examinar el fenómeno oral, para buscar en la cavilación su evidente lazo comunicacional. Hace algunos años, el término *oralidad*, y todo lo que lo rodeaba, caía inmediatamente en una desaprobación por el mundo rodeado-dominado por la cultura grafa: expresiones como

“las palabras se las lleva el viento”, “lo que queda escrito, escrito queda”, “la letra con sangre entra” (bien, esa no tanto), “hay que poner en el papel...” nos indican el supuesto desprestigio que el arte oral despertaba en nuestra red de significados lectoescriturales.

Pero la vocalidad, de nuevo, se revela como una experiencia vital, que responde al pulso producido por su largo enfrentamiento con la escritura, y ahora con una tercera fuerza en la disputa, lo audiovisual, fruto de los días presentes, donde aparecen nuevas tecnologías mediales de *do it yourself* o simplemente interactivas, que evidencian un nuevo techo en el ecosistema mediático o la urgencia de comprender una reorganización radical del mapa de los media (Brea, s. f., p. 22).

Lo inquietante es que la nueva arena de lucha entre lo oral, lo escrito y lo audiovisual es Latinoamérica, porque en sus senderos se esparce tardíamente el ideal de la modernidad racional-epistolar, que se alimenta de las bases orales; además, aún persisten entre las calles y los ruidos transeúntes de nuestras ciudades o en los cybercafés, llenos de interconexiones alimentadas por la vocalidad, la escritura y la videovisibilidad.

Entablemos un primer paso diciendo que la figuración del hombre va relacionada con la

.....

* **Alexander Díaz.** Colombiano. Filósofo, con Opción en Literatura y Opción en Humanidades Clásicas y Medievales de la Universidad de Los Andes. Magíster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana 2007. Narrador Oral desde hace 13 años. Ganador concurso de la Cátedra UNESCO de nueva cuentería 1994 (PUJ). Representante por Colombia en festivales internacionales de Oralidad en Chile, Colombia, Ecuador y Venezuela. Actualmente es Profesor de la Facultad de Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana en la cátedra Signos de la cultura y en la cátedra Teorías de la Representación. **Correo electrónico:** mateoaeda@hotmail.com.

representación del mundo que lo rodea, para así comprenderlo. No es de extrañar que la vocalidad, desde un comienzo, se haya convertido en una herramienta poderosa de representación en el interior de los conglomerados humanos. Así, las narraciones propias de un conglomerado humano, ya sean elaboraciones sofisticadas o patrones espontáneos, son el resultado de una verdadera urdimbre de significados simbólicos que expresan el tiempo, el escenario en el que se inscriben (Calabrese, 1987).

Es cierto, existe una corriente narrativa en el lenguaje de la cotidianidad que no podemos ocultar: conversaciones en el transporte troncal, tarareos cercanos o lejanos, relatos con temas variados; un flujo que puede ser fragmentado o continuo, que se comporta como un infalible vehículo de las historias, siempre dinámico y tornadizo.

Un narrador oral que posee a la vez lo viejo de su profesión y lo nuevo por contar navega en el flujo mismo y representa un *quehacer* tanto simbólico como significativo en el grupo social al cual pertenece (Mazzioti, 2001).

En este constante *mestizaje semiótico* de lo narrativo, la *cuentaría* o lo que señalo como la *narración oral universitaria* puede ser una muestra real del cambio que acaece en las elaboraciones de nuestro significado como grupo, de nuestra interacción con los medios masivos de comunicación en la era de la información-aldea global.¹ Pero con ello también deseo señalar que si bien los nuevos narradores —herederos de una de las más antiguas tradiciones humanas— actualizan su oficio con las herramientas presentes en su entorno, aún conservan ese rasgo fascinante del contador de universos de los primeros días, en el amanecer de nuestras relaciones sociales, al recrear y “dejar huella” en la perdurable estancia de la memoria; pero utilizando elementos y estructuras provenientes de los medios masivos o de su entorno, hacen en sus *performances* una oralidad

presente y activa.² No puedo dejar de lado mi saber-hacer frente al tema que deseo tratar en el presente escrito: al ser narrador oral desde hace más de una década, es menester ofrecer al lector neófito del fenómeno de la *cuentaría* en Colombia una voz dentro de este, un relato, un cuento.

El cuento, la *cuentaría* y la *cuentaría*

Desde que soy narrador oral, he querido contar la historia de “Cómo se salvó Wang-Fo”. La primera vez que lo escuché fue en la Universidad Javeriana, en 1990, cuando el fenómeno de la narración oral universitaria no convocaba multitudes, sino porciones. El texto me sugirió un tipo de imágenes y de ensoñación tan profundas, que pregunté si tal relato era del narrador que lo contaba. Supe, entonces, que la historia provenía

de la literatura, que a su vez había rescatado un texto de tradición oral.

Algunos *cuenteros* aseguran que cuando “puedes contar Wang-Fo”, has logrado un gran nivel en la narrativa oral. El tema del texto es impactante: el más grandioso pintor en la antigua China (el reino

de Han) tenía tanto talento en su arte que sus cuadros cobraban vida. El emperador del reino de Han, envidioso de los bocetos y dibujos del virtuoso maestro porque eran más bellos que la realidad de su reino, lo condena a la muerte pero

La obra de arte tiene un “aura” determinada, una existencia irrepetible, un aquí y ahora que la vuelven auténtica con un autor específico y una presencia espacio-temporal definida.

.....

1. Para una mejor claridad de este breve escrito, se entiende como *cuentaría universitaria* un fenómeno que se encuentra inmerso en la oralidad. Es un movimiento generado en 1988 en Colombia que tenía como objetivo rescatar la cultura oral en nuestro país. El término *cuentaría* fue acuñado en Colombia y equivale a los nuevos narradores, quienes no sólo narran cuentos de cultura oral, sino que incluso narran textos que tienen como referente directos la literatura (Cfr. Pérez Beltrán, 1998).
2. El concepto de la oralidad como performance es desarrollado en el trabajo de Vich y Zavala (2004).

antes el pintor debe, por orden imperial, terminar una “obra inacabada de su juventud”. Este último cuadro salva de la muerte al viejo pintor, porque se *sumerge* dentro de su propia obra.³

La obra de arte tiene un “aura” determinada, una existencia irrepetible, un aquí y ahora que la vuelven auténtica con un autor específico y una presencia espacio-temporal definida. La obra contiene un secreto que sólo puede ser dado al afortunado observador, pero aún así conserva su halo de distancia y misterio, y la hace perdurable. Por medio del relato del cuento de Wang-Fo, me transporte por medio de las imágenes insinuadas a un lugar casi mágico. Era un momento de comunidad selecta y privada que consideré en su momento “irrepetible”: fue tan bien contado que el final del cuento parecía realmente una pintura.

Tal vez la comparación presente en el texto evidencie la intención de considerar un arte la narración oral. En este momento puedo argumentar que la oralidad surge como una manifestación propia de los conglomerados, que ahora mismo puede revitalizarse y elaborar, por medio de la figura del narrador oral, buenas piezas que recuerden las historias bien contadas, en un mundo inmerso en unas transformaciones sociales y simbólicas proporcionadas por el surgimiento de nuevas tecnologías, donde existe un posible desgaste del “aura” en la obra artística. Por medio de la repetición presente en tales transformaciones, pone el carácter de lo masivo en la obra y así puede llegar a cada destinatario de una comunidad: acercando, develando, mostrando lo cotidiano. Se observa el cambio que va de una imagen singular y perdurable a una reproducción plural y fugaz (Benjamin, 1982). Recalco que se reaparecen historias en plazas o universidades de Bogotá y otras ciudades del país, y que comenzaron en 1988. Este hecho puede ser el cumplimiento de lo que Benjamin había argumentado en otro texto suyo: *El narrador* (1991).

Es posible que la sensibilidad haya variado en la recepción de las historias y se vuelva cotidiano lo que antes era exclusivo y degustado por unos cuantos.

Las narraciones orales vuelven en un primer momento para el rescate de la tradición. Prueba de ello es el origen del movimiento de nueva oralidad generado en 1988 por universitarios. Tal vez existió desde el punto de vista de “la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, de volver a los relatos que no eran *instantáneos, inmediatos, abiertos-escriturales*. Surge en la cotidianidad una necesidad de volver a alejar, a sacralizar, así como de abrir los senderos olvidados por la tendencia grafa. Pero ocurre aquí una serie de innovaciones en el interior de esta propuesta original que la transforman. La oralidad universitaria muta y se convierte en lo que se ve en las plazas públicas hoy en día y en las universidades que apoyan el fenómeno de la narración oral.

A beneficio de inventario, argumento en este punto que la narración oral —en sus espacios formales e informales de Colombia, en general, y en la ciudad de Bogotá, en particular— utiliza elementos de narrativas mediáticas, y ello puede ser el resultado de una posible adaptación o diversas

mezclas de la tradición oral con el actual mundo mediatizado, que combina así el aura de las obras narrativas en su quehacer diario. Veamos: desde que se llega a un espacio de cuentería, nos encontramos con hechos particulares. Cuando aguardamos en un espacio formal, estudiantes de distintas carreras, no importa en qué universidad se encuentren, se sientan a “esperar” que dé inicio el espacio.

En plazoleta del U, de la Universidad de los Andes, de Bogotá;⁴ en la “Perola” de la Universi-

-
3. Sumergirse en una obra de arte puede ser un hecho narrativo significativo, más cuando sirve no sólo como metáfora del presente escrito, sino porque es sin más una de las formas de recepción de la obra del arte que argumenta Benjamin (1982, parágrafo 3).
 4. Lamentablemente, el espacio de cuentería de la Universidad de los Andes fue cerrado en enero de 2007. Pero es importante mencionarlo por el inmenso valor histórico que tiene dentro del movimiento.

dad Nacional de Colombia, o en la Plaza de Arquitectura, de la Pontificia Universidad Javeriana, ocurre lo que viene: un presentador o conductor del espacio convoca a la gente circundante que aún no ha tomado asiento y la invita a participar de la cuentería. Luego se presenta a los invitados de turno. En ocasiones, la gente que aguarda se emociona al escuchar el nombre del que viene a contar en el espacio dado, y la cuentería que tiene una duración entre una hora y tres horas, dependiendo de la gente que desea contar o de los espontáneos que llegan a narrar ese día.

Lo que se cuenta conserva la estructura narrativa clásica: inicio, situación problemática que se debe resolver (conflicto), su resolución y moraleja. En algunas ocasiones el público que escucha cuentos tradicionales no se “siente” a gusto con lo que escucha: la tradición oral narrada por el cuentero universitario puede no lograr el efecto sugerente de “atrapar” al público en la historia. No obstante, en algunas ocasiones (resalto en algunas), los cuentos narrados contienen una serie de referentes cotidianos y urbanos, fruto de la propuesta narrativa elaborada por Andrés López, a finales de los años ochenta y principios de los noventa. Historias cotidianas y relatos que combinan lo tradicional con lo actual. Estas narraciones, a veces, son del gusto de los universitarios, quienes ven el espacio narrativo como un momento de distensión y “escape de la realidad”.

La observación que se tiene de los espacios no formales es esta: existe un grito generalizado que rompe con la rutina del lugar donde se ha escogido contar, ya sea en la plazoleta de Usaquén o al frente de Maloka, y se convoca a el público transeúnte. Aquí, a diferencia de los espacios formales, la edad del público varía desde los adolescentes de doce años hasta sujetos de cuarenta años con sus familias. Los espacios no formales en Bogotá se realizan durante el fin de semana (con excepción del espacio de Lourdes, que es todos los días).

En estos espacios no hay apoyo institucional y se “recoge la mochila” o “sombbrero”. La mochila varía de lugar y dependiendo del público, pero oscila entre los 40 mil y los 360 mil pesos. Los temas que se tratan y cuentan en los espacios no formales pueden configurarse como en los formales, es decir, cuentos de tradición o cuentos de literatura adaptados al lenguaje oral. Pero es aquí, en estos espacios itinerantes, donde el humor y las historias cotidianas son el tenor del repertorio narrativo.

Los nuevos narradores orales que cuentan tienen orígenes diversos: en su mayoría son universitarios (espacios formales) o gente del común con educación secundaria (espacios no formales) que desean preservar y entrelazar la cuentería actual

Tal como lo previó Walter Benjamín la forma de escapar a las nuevas sociedades inmediatas es por el retorno de la oralidad.

con la tradición urbana clásica o tienen una motivación netamente económica. En este contexto, algunas capas de la sociedad colombiana que provienen de una cultura netamente escrita se sitúan en la formación de un fenómeno propio que rescata el lenguaje oral,

pero lo dotan o lo mezclan de herramientas que extraen de lo mediático.

Volviendo a mi relato de contar a Wang-Fo, un día fui a observar la denominada *cuentería de calle*, en el centro de la ciudad. Hacía mucho no era espectador y deseaba recordar la experiencia de un buen cuento escuchado. El narrador dice a los cuarenta transeúntes desprevenidos que iba a contar un cuento sobre tradición oriental, pero con *lenguaje nuevo y cotidiano*. Empieza el cuento de Wang-Fo en una versión lejos de la tradición y con una serie de elementos comunes a los presentes. También hacía paréntesis o apartes en el relato para mencionar lo cotidiano, que producía mucha diversión en los presentes. El narrador no terminó el relato y me dio pánico escuchar tal versión. Estaba observando el declive de mi vieja manera de escuchar las historias. Todos degustaron la función y le pregunté la opinión a los que me

acompañaban: “Qué cuentero tan chistoso”, “No es aburrido”. El público se sintió identificado y observó en el relato una *cercanía* que los cuenteros tradicionales no les manifestaban con sus historias. El público tomó una posición y un pacto de lectura frente al género que ve, *de la misma manera que los entiende Guillermo Sunkel en Chile*.⁵

Por todo, es posible que la sensibilidad haya variado en la recepción de las historias y se vuelva cotidiano lo que antes era exclusivo y degustado por unos cuantos. Los nuevos narradores incluyeron el lenguaje cotidiano en los relatos e hicieron un esfuerzo por bajar y acercar de nuevo la experiencia de la narración oral entendida como *experiencia usual*. La oralidad regresa, pero también se somete a las modificaciones de la colectividad moderna, presa de percepciones y sensaciones particulares de una manera de ver y sentir las manifestaciones artísticas.⁶

Otro ejemplo de lo que ocurre con la sensibilidad en medio del fenómeno de la narración, además de ser ahora plural, también cae en la repetición y en la cotidianidad; pero no como en el contexto tradicional de escuchar algo y después de revitalizarlo por un nuevo relato, sino “copiando”, “reproduciendo” de manera análoga todos los movimientos palabras y “puesta” del narrador original. Ya dentro de la *oralidad secundaria* (la afectada por los medios de comunicación y la cultura de masa) existe una posible transgresión de su “aura” de lejanía, que se tenía en la oralidad primaria: lo sacro, lo mágico, el secreto; el valor cultural-ritual.

Ahora, en medio del movimiento, hay facciones que consideran la narración mercancía y repetición, que designa posiblemente un valor de exhibición donde todas las historias son *cercanas* (Benjamin, 1982). Por eso los contadores de historias en los espacios formales y los no formales en la ciudad de Bogotá, Colombia, desde hace más una década, se valen de recursos narrativos presentes en los medios masivos de comunicación. Se valen de personajes o lenguajes que el público oyente relaciona con su cotidianidad mediática; delinean discursos cercanos al lenguaje televisivo o incluso

cinematográfico (p. ej.: bandas sonoras, ruidos, frases elaboradas de fácil recordación).

Hoy, más que nunca, el narrador de historias sugiere imágenes en sus relatos y las elaboran casi desde lo fílmico o lo visual. Los narradores orales universitarios, herederos directos de la cultura *grafa* (allí la primera mezcla de significados), adaptan relatos literarios, de tradición oral o incluso de literatura oral con lenguajes visuales como una herramienta efectiva para tener a un público cautivo. ¿Serán acaso esta mezcla un reflejo constante de la *hibridación* cultural en que vivimos? En efecto, ese podría ser un rasgo característico de *los pactos de lectura* de la comunicación

.....

5. Un concepto para observar en el estudio que hace Sunkel es el de contrato de lectura, que ejemplifica con el estudio del diario popular La Cuarta, de Chile, con sus lectores. Este contrato es una especie de identidad reconocida entre el que produce y el que consume, teniendo así un vínculo de reconocimiento. Una lectura negociada, porque los lectores de La Cuarta saben con qué se van a encontrar en el interior de su diario: textos que contienen un grado de “verdad” (desde el interior de los lectores, ellos exponen que el diario mantiene una independencia con lo político y, por ende, mantiene un grado alto de veracidad no distorsionada de la realidad), muestran el verdadero cotidiano que rodea a los lectores (en ocasiones piden más, la realidad aún es más cruel y dura que lo que puede mostrar el periódico) y mantiene el discurso de lo oral más cercano a los lectores que lo audiovisual. (¡claro!, refiriéndonos a los sectores populares). En tal contrato de lectura existe un determinado manejo del humor, donde por medio de un lenguaje espontáneo y de risa popular se mantiene una identificación directa con el lector. Aquí el vínculo con los pactos de escucha que se tiene entre el público asistente a los espacios de cuentería (Cfr. Sunkel, 2002).
6. Al respecto dice Gonzalo Valderrama: “Ahora, en este largo ocaso de la cuentería, algunos cuenteros ortodoxos están escandalizados con la creciente ola de humorismo que satura los escenarios cuenteriles, especialmente las plazas (Lourdes, Maloka y Usaquén). Lo malo del mal consiste en que es un humorismo predeterminado, planeado, fabricado en casa; que no nace de las entrañas, sino del cerebro; en el que no hay sentimiento de por medio, sino miedo por el sentimiento; una estrategia en pos del centavo, tan necesario para sobrevivir en esta tierra harta de lirismos y palabras bonitas. El humor gratuito está bien de salud y seguirá creciendo, porque la gente lo prefiere... Y la gente manda. ¿Se comerá el humorismo mutante a la cuentería bien intencionada? Sólo el tiempo, el espacio y el espectador lo dirán” (Valderrama, 2005, s. p).

contemporánea: el entrecruce de significados en el amplio marco de la diversidad.

Aquí puede estar su fortaleza, pero también su dificultad, porque no hay una unidad de estilo artístico, sino una serie de cruces de repetición, que si bien estructuran una eficiencia en los canales de producción y recepción, están elaboradas para que sean entendidas por determinadas audiencias que esperan tal o cual género, y se someten a sus reglas internas, aun cuando hay entretenimiento, usos y gratificaciones previsibles en la regla. El público espera y toma posición y un pacto de lectura frente al género que ve, de la misma manera que los entiende Guillermo Sunkel (2002) cuando entra a analizar la prensa en Chile. El punto es como sigue: ¿en qué sitio queda lo tradicional?⁷

Algunos momentos de tradición y las nuevas dinámicas de la oralidad

Es claro que la oralidad y su tradición conservan diversas formas y generan varios significados. A medida que las culturas ágrafas fueron creciendo y sus acepciones simbólicas aumentaron, se necesitó un mecanismo nuevo que conservara tal tradición. La cultura letrada se instauró frente a la ágrafa, y lo tradicional oral quedó en lo cotidiano. Lo oral se conserva en estado latente frente a lo local, a la comarca. En la gran época “histórica”, la tradición oral generó individuos con relaciones locales y con grandes arraigos familiares. Los primeros cuentos orales contenían en su interior una gran carga familiar e incluso moralizante; en una etapa premoderna, cuando poco a poco se instaura el

Los espectáculos de oralidad, poco a poco, han cambiado la manera de recepción. Han dejado el fondo del relato y la sensación de totalidad por las múltiples voces que dispersan la obra.

modelo escrito, lo oral estaba encaminado a la *rapsodia*, es decir, a la repetición constante de significados, prueba de que el mundo premoderno está muy sumamente arraigado en la tradición y dogma del modelo cristiano.⁸

En la modernidad, el proyecto encargado a la oralidad es mínimo y existe el desmonte de lo tradicional. La tradición oral *deviene pasivamente* y se deja de ver como un punto de referencia, por el gran imperio de la razón. En contra de la teoría del declive de la tradición, Thompson señala que esta puede ser parte activa e integral del presente (Ong, 1982). Aun más, tal teoría del declive no deja ver el papel que cumplen los medios masivos de comunicación en el cambio y en la inclusión de la tradición, que se revigora gracias al encuentro con otros estilos de vida.⁹

Con todo, la tradición oral mezcla elementos de los medios masivos de comunicación, pero también hay un rescate a la tradición nómada de los inicios de los conglomerados sociales, tal como lo previó Walter Benjamín, cuando nos dijo que la forma de escapar a las nuevas sociedades

.....

7. Entendemos aquí a la interacción como el intercambio de información o significados simbólicos entre personas y personas. En la diferenciación que hace John Thompson, este intercambio puede ser directo en un espacio de tiempo real, donde hay un emisor y un receptor y donde hay un intercambio de herramientas simbólicas; puede ser mediático, que permitiría una transmisión de información, pero con una separación entre espacio físico y el intercambio social, o puede ser casi mediatizado, donde el emisor del mensaje hace un monólogo en el proceso de información, teniendo un indefinido receptor o receptores. En la interacción cara a cara los sujetos participantes del proceso se sitúan recíprocamente uno frente al otro: compartiendo un mismo escenario espacio-temporal (Thompson, 1998).
8. Frente a lo que dice Walter Ong (1982) en referencia a los rapsodas, “El término griego *rhapsodein* ‘coser un canto’, resultó nefasto. Homero unió partes prefabricadas. En lugar de un creador, se tenía un obrero de línea de montaje”.
9. Frente al cambio y la transformación de la tradición oral, Benjamín nos dice lo que viene: “Da lo mismo si se trata del curso del mundo condicionado por la historia sagrada o por la natural. En el narrador se preservó el cronista, aunque como figura transformada, secularizada. Lesskow es uno de aquellos cuya obra da testimonio

inmediatas es por el retorno de la oralidad (1991, párrafo II). Los jóvenes colombianos, por ejemplo, paradójicamente se convierten en público y en participantes de una forma de intercambio comunicativo, como lo es la cuentería universitaria. Es cierto: se encuentra en el escenario colombiano de la cuentería un “fenómeno” dentro de la oralidad. Tal fenómeno produce el siguiente hecho: grupos de jóvenes situados en diversos estratos socioeconómicos se reúnen a recordarnos que en la cotidianidad latinoamericana aún se vive la cultura oral y que esta debe asumirse, no como una forma diferente del modelo de lectoescritura moderna, sino como una manera de entender e interpretar el mundo, que responde a un espíritu revitalizado de la tradición oral.¹⁰

Lo inquietante del fenómeno es que aún conserva dentro de sí la originalidad de autor y el discurso que brinda el valor de lo tradicional. Hay un arrojito en “bajar” la tradición al mismo lenguaje de la masa que desea divertirse; una tradición dotada de un matiz que todos puedan entender. ¿Estaría allí el detrimento del aura de las obras de narración oral? Muchos narradores han adoptado el bajar y desacralizar la tradición en sus relatos “por su público”, utilizando para ello elementos nuevos que están dentro de la cotidianidad de los medios masivos de comunicación.

Es, sin más, contar con un aura distinta, ver una historia clásica (como porque el amor es ciego y siempre va acompañado de la locura) salpicada de relatos adolescentes; hablar de lo que pasa en Transmilenio y compararlo con el Guernica de Picasso; comentar sobre el entorno del público, e improvisar en el momento, y dejar así una sensación de el aquí y el ahora. ¿Entonces realmente fenece el aura de una obra por medio de la repetición? El punto que se debe considerar es que seguramente el aura no fenece, tal vez cambia de brillo, un brillo que puede ser el reflejo del entorno visual-interconectado.

A finales de 2004 se organiza el décimo aniversario del Festival Internacional de Oralidad ABRAPALABRA 2004, y por primera vez en la historia de dicho evento se organizó un concurso entre

cuenteros. De los cien presentes en el evento, los jurados calificaban algunos parámetros específicos para así elegir a doce.¹¹ El resto de los cuenteros (ocho en total) fueron elegidos por el público participante en las jornadas eliminatorias.

En estas correrías dentro de las universidades y lugares públicos se presentan dos estilos demarcados: cuenteros de relatos tradicionales y cuenteros de relatos urbanos. El público, en un noventa por ciento (es decir, siete de ocho narradores), eligió al cuentero que relataba la cotidianidad universitaria o urbana, con un gran debate en el interior del evento por lo denominados “puristas”. Incluso en la noche final uno de los ganadores tuvo un reconocimiento por combinar los cuentos tradicionales sacros y de tradición con el lenguaje actual, al volver los hechos normales dignos de ser narrados en funciones de oralidad.

Ya no existía una tradición de importancia en los narradores de antaño, sino que transformaba

.....

de este estado de cosas con mayor claridad. Tanto el cronista, orientado por la historia sagrada, como el narrador profano, tienen una participación tan intensa en este cometido, que en el caso de algunas narraciones es difícil decidir si el telar que las sostiene es el dorado de la religión o el multicolor de una concepción profana del curso de las cosas” (Benjamin, 1991, párrafo XII).

10. Al respecto, el filósofo Jesús Martín-Barbero nos dice: “... en América Latina las mayorías viven de la cultura oral, nosotros tenemos que asumir esa cultura oral como algo más que analfabetismo, tenemos que asumirlo como la expresión de sus modos de concebir el mundo, de sentir, de pensar, de querer. Y por tanto, tenemos que estudiar cómo se inserta esa cultura oral en los procesos de modernización. De ahí que la otra constante de nuestra indagaciones fuera el estudio de los procesos de transformación urbana de nuestras sociedades para pensar desde ahí el papel que estaban cumpliendo los medios de comunicación” (1999, s. p.).

11. Se valora especialmente la gran diversidad de relatos, estilos y formas estéticas. Se subraya la amplia participación internacional. Se registraba la forma en que coexisten modernidad y tradición, y por ende los imaginarios procedentes de ámbitos míticos, rurales y urbanos, de tal manera que el cuentero cobra valor como un artista capaz de lograr que su palabra establezca un punto de encuentro entre diferentes tiempos y lugares con el público de hoy. Cfr. Versión del resultado del jurado del Concurso Internacional de Narración Oral, Bucaramanga, agosto de 2004.

la concepción social del movimiento de narradores como algo masivo a los cuenteros urbanos: los privilegios del viejo narrador habían desaparecido. Cualquiera con una historia cotidiana podría contarla a un público cautivo. Es esto una novedosa apreciación del movimiento.

Sabemos, sumándole a lo anterior, que las narraciones y los géneros, convocadores y restauradores de la oralidad pueden llevar a formular puntos de encuentro entre estilos, en la tendencia actual de algunos cuenteros que narran los cuentos tradicionales con el lenguaje que el público escucha y se siente cómodo. Una serie de mezclas propias del lenguaje televisivo o cinematográfico, presentes en las cuenterías que entran a formar parte de las manifestaciones de la joven comunidad *dramedy/back-stage* (Mazzioti, 2001). Formas que aparecen en los nuevos programas de Mtv, por ejemplo, y que son efectivas en las narraciones de las plazas de Usaquéen o de Lourdes. Una cuentería “ágil”, de construcciones de un imaginario racional y cotidiano, es una irradiación de la mezcla de estilos, que se suma a lo que se conoce como “tradicional” (Mazzioti, 2001).

Lo cotidiano, como ya he mencionado, se vuelve repetitivo en los relatos y espacios callejeros. Existen muy pocas alternativas creativas. Algunos han experimentado propuestas narrativas diferentes a lo cotidiano y han deseado utilizar la literatura o la misma vocalidad primaria. Pero no nos llamemos al engaño. Si recordamos a Ong, estamos en la época de la oralidad secundaria. Ella se encuentra mezclada y salpicada de lo mediado y posmediado (Brea, s. f.); es una Oralidad donde prima el *performance* de lo cotidiano, lo que se ve en los medios masivos: es una oralidad, si se me permite, *hipervincular*. Puede ser una etapa posterior a la oralidad secundaria, porque llevaría las mezclas al terreno de las sociedades informáticas y el *Mcmundo*, o es simplemente un punto donde la vocalidad ha alcanzado la articulación de las herramientas mediáticas posibles para la elaboración de relatos.

Las dinámicas del actual fenómeno oral “reproducen” y realizan una serie de intertextos que los escuchas aceptan, al sentirse identificados

directamente por lo narrado. En el futuro de los entrecruces y la hibridación, los multirrelatos pueden encontrar eco en una etapa posterior a la mostrada por Ong (Brea, s. f.). La interpretación polisémica de las narraciones que rescatan la tradición y la dotan de un aura mediática seguirá generando historias con un alto contenido de herramientas actuales, que tienen una *memoria oral participante*, es decir, algunos cuenteros, además de escuchar y elaborar relatos, los mantienen y conservan en páginas virtuales (Youtube, Facebook, entre otras). Tal memoria oral participante ensancha la dinámica de la cuentería, además de dotarla de un aura propia del mundo actual.

La memoria: cuentos para el futuro

Concluyo mi relato de contar a Wang-Fo: durante más de cuatro años, sorprendido por la aceptación que el público brindaba a los relatos cotidianos, me refugie en ellos y me alejé de mi objetivo de contar mitología o Wang-Fo. Después de un proceso personal, decidí dejar de lado el método “urbano” de contar cuentos y anduve en el otro extremo. Al fin tomé la opción del equilibrio de fuerzas con la reflexión constante que el aura de una obra se adquiere si es bien contada y con un gran sentido e la sugerencia. Me explico: la palabra dicha adquiere un gran sentido si sugiere posturas o “percepciones de mundo”.

Con todo, los espectáculos de oralidad, poco a poco, han cambiado la manera de recepción. En ocasiones, han dejado el fondo del relato y la sensación de totalidad por las múltiples voces que dispersan la obra; por lo tanto, requieren las dos maneras de recepción del público-espectador: la del recogimiento (personal) y la de la dispersión (colectiva) No sé cómo el público escuchará en una función de narración cuando por fin pueda contar ese texto de Wang-Fo. Seguramente, después de disiparlos un rato, escucharán el cuento que desea ser contado:

La frágil embarcación, agrandada por las pinceladas del pintor, ocupaba ahora todo el primer

plano del rollo de seda. El ruido acompasado de los remos se elevó de repente en la distancia, rápido y ágil como un batir de alas. El ruido se fue acercando, llenó suavemente toda la sala y luego cesó; unas gotas temblaban, inmóviles, suspendidas de los remos del barquero. Hacía mucho tiempo que el hierro al rojo vivo destinado a quemar los ojos de Wang se había apagado en el brasero del verdugo. Con el agua hasta los hombros, los cortesanos, inmovilizados por la etiqueta, se alzaban sobre la punta de los pies. El agua llegó por fin a nivel del corazón imperial. El silencio era tan profundo que hubiera podido oírse caer las lágrimas [...] Era Ling, en efecto. Llevaba puesto su traje viejo de diario, y su manga derecha aún llevaba la huella de un enganchón que no había tenido tiempo de coser aquella mañana, antes de la llegada de los soldados. Pero lucía alrededor del cuello una extraña bufanda roja. Wang-Fo le dijo dulcemente, mientras continuaba pintando: “Te creía muerto”.

Estando vos vivo —dijo respetuosamente Ling— ¿cómo podría yo morir? (Yourcenar, 1985, s. p.)

El punto es que aún espero que la historia desee que yo la cuente. Mientras, he tomado la actitud extraña entre mis pares narradores de escuchar los cuentos y a los que hacía tiempo no escuchaba; oír sin murmurar, no es una costumbre utilizada en la nueva narración oral. Qué grandes dificultades se zanjarían si las voces y críticas se atenuaran y se convirtieran en oidoras de las nuevas historias que se proponen que son un reflejo claro de cómo se ha adaptado la oralidad en un mundo dominado por la *videosfera*. Si no existe tal postura, seguramente todavía pensaremos que las historias y los que las cuentan no pueden cambiar.

No sabemos si realmente estamos en la era de lo *neomediático* o, tal vez, tendríamos que hablar de la oralidad *hipermediática*, pero lo cierto es que las narraciones que acompañan y delimitan a un grupo humano ya sean creaciones llenas de cotidianidad humorista o de trascendencia reaccionaria enuncian la época y el contexto en el que se extienden, y es importante una recopi-

lación de tal riqueza. No podemos pasar por alto que nuevos lenguajes y significados surgen con lo que se ofrece en los *media*. Nuevas palabras y relatos anuncian que, en efecto, estamos en la corriente cambiante de cómo entender y narrar la realidad que cubre los sentidos. Seguramente tendré que comprar algunas botas para entrar a la corriente cambiante y aventurarme a estar en el caudal; meterme en el, contar mis historias con los nuevos lenguajes, tratando de que las múltiples voces queden y permanezcan para los ensoñadores orales que pronto vendrán, cuando ojalá yo sea escuchado también como parte de un relato antiguo.

Referencias

- Benjamín, W. (1982), “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.
- Benjamin, Walter (1991), *El narrador*, Madrid, Taurus.
- Brea, J. L. (s. f.), *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* [en línea]. Disponible en: http://www.sindominio.net/afe/dos_mediactivismo/LaEraPostmedia.pdf. Recuperado: 20 de enero de 2008.
- Calabrese, O. (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Martín-Barbero, J. (1999), “Aventuras de un cartógrafo mestizo en el campo de la comunicación”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, núm. 19.
- Mazzioti, N. (2001), en Rincón, O. (2001), *Televisión pública. Del consumidor al ciudadano*, Bogotá, Fes/Secab.
- Ong, W. (1982), *Oralidad y escritura*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pérez Beltrán, Á. M. (1995), *Revive la palabra. Del espacio de cuentería universitaria al aula de clase*, Bogotá, Uniandes.
- Sunkel, G. (2002), *La prensa sensacionalista y los sectores populares*, Bogotá, Norma.

- Thompson, J. B. (1998), *Los media y la modernidad. Una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona, Paidós.
- Valderrama, G. (2005, noviembre-diciembre), “¿Daña la jacaranda a la palabra narrada? (¡ja ja ja!... ¡para nada!)” [en medio magnético], Ponencia en el Foro Bogotá de Cuento.
- Vich, V. y Zavala, V. (2004), *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Bogotá, Norma.
- Yourcenar, M. (1985), “Cómo se Salvó Wang-Fo”, en *Cuentos orientales*. Madrid, Alfaguara.