

**REFLEXIONES ANTROPOLÓGICAS  
SOBRE EL ARTE DE LA PALABRA: FOLKLORE,  
LITERATURA Y ORALIDAD**

**Luis DÍAZ G. VIANA**

Centro de Humanidades. Madrid (CSIC)  
ldiaz@ile.csic.es

**Resumen:** Este trabajo consiste en una reflexión antropológica sobre la conexión que a menudo han establecido los estudiosos de la cultura popular entre folklore, oralidad y literatura, y también en un intento de posible explicación de la misma.

**Abstract:** This article conveys an anthropological reflection about the connection that students of popular culture have often established between folklore, orality and literature. The author also attempts a possible explanation for such a connection.

**Palabras clave:** Antropología. Folklore. Etnoliteratura. Arte verbal.

**Key words:** Anthropology. Folklore. Ethnoliterature. Verbal Art.

*He sido Homero, dentro de poco seré Nadie, como Ulises;  
dentro de poco seré todo el mundo: estaré muerto  
(Cees Nooteboom, El desvío a Santiago)*

## **1. HOMERO TAMBIÉN ÉRAMOS NOSOTROS: UNA INTRODUCCIÓN PERSONAL AL VIEJO DEBATE SOBRE LA LITERATURA POPULAR COMO ARTE COLECTIVO**

Este trabajo combina, en el intento de arrojar nueva luz sobre un viejo debate, la experiencia personal del autor en su trayectoria investigadora con una discusión teórica de carácter transdisciplinar que tiene a la antropología como núcleo. Se trata también —en este sentido— de una interrogación formulada desde la propia andadura profesional en dirección a un antiguo problema que muchos antropólogos han tenido que plantearse: ¿qué hacer con el folclore? O, más exactamente, ¿cómo hacer antropología desde el folclore sin que deje de ser antropología?

Se me permitirá, pues, que inicie mi reflexión refiriéndome a una anécdota de mi vida que vino a situarme en una coyuntura propicia para preguntarme sobre mi relación con la antropología, el folclore y la literatura, así como —a la vez— acerca de la conexión de todos estos conceptos entre sí. Al ser distinguido recientemente con un premio de folclore de carácter nacional me encontré en la necesidad de explicar qué es para mí el folclore y por qué sigo utilizando en mis trabajos este término (para muchos en desuso o bastante devaluado), junto al más amplio y aceptado en el mundo académico de *cultura popular*. También tuve que responder a aquellas preguntas que se me hacían desde los medios de comunicación interesándose —y casi sorprendiéndose— por el hecho de que al fin se concediera en España un premio de folclore a un antropólogo, cuando en el ámbito de los aficionados a lo folklórico parecía haberse identificado —a menudo— a los antropólogos con los mayores rivales o enemigos del mismo.

Durante muchos años me he ocupado fundamentalmente de la investigación de eso que se llama cultura popular. Y supongo que intentar conocer cómo ésta funciona, así como colaborar en que se conocieran mejor determinadas manifestaciones de ella contribuye —también— de alguna manera a entender, defender y difundir la importancia del folclore. Palabra que —escrita, desde luego, con *k*— siempre he reivindicado en su sentido ori-

ginario de saber de la gente, porque —en efecto— el folklore puede ser entendido, entre otras cosas, como el conocimiento que todos (en la medida que todos somos *folk* o gente) tenemos en una comunidad dada del mundo que nos rodea.

Para mí, no hay ni debe haber contradicción en que un antropólogo se interese por el estudio de la cultura popular y menos en España, donde la tradición folclorística presenta una gran importancia, antigüedad, continuidad y vigencia en la historia de las diversas aproximaciones a lo cultural. Los humanistas españoles, por ejemplo, estuvieron entre los primeros sabios europeos que se interesaron por las que entonces —y durante mucho tiempo— fueron denominadas *antigüedades vulgares*, es decir, los conocimientos del mundo antiguo que aún pervivían dentro del saber vulgar o común. Si bien todavía no se había producido la pasión de las élites hacia lo popular que caracterizó a cierta corriente del movimiento romántico y que —más tarde— Peter Burke llamaría el «descubrimiento del pueblo» (1981: 3-22), ya se reconocía a partir del Renacimiento un valor a aquel saber de la mayoría, del vulgo, por parte de autores como Pedro de Mexía, Mal Lara o Rodrigo Caro.

En ambas épocas se trataba de un interés por lo mismo, por una forma de transmisión cultural que, en cuanto a mayoritaria, no había sido tenida generalmente en cuenta por los círculos de intelectuales, más bien resultando relegada e incluso despreciada por ellos. Sin embargo, aunque más o menos se coincidía en lo que interesaba, en uno y otro caso el interés no se producía con los mismos fines. Era una fascinación —si se quiere— *por* lo mismo, pero no *para* lo mismo. Donde los humanistas encontraban, a partir del saber de la gente corriente, restos o similitudes comunes de un pasado compartido, las de aquel mundo antiguo desaparecido que tanto les apasionaría, los románticos buscaban y descubrían casi lo contrario: las diferencias entre unos y otros pueblos a partir de la poesía popular entendida como más remota (que solía provenir de la Edad Media, pero a la que a veces se hacía —con gusto— deudora de tiempos y etnias anteriores a la romanidad).

En resumen, aunque la cultura popular existiera —y el interés por ella también— antes de que tuviera lugar la invención del folklore varios siglos después, no podemos considerar que éste como tal —en rigor— *exista* hasta que se reacuña el término. Los conceptos pueden parecerse, pero si se utilizan distintas palabras para definirlos es porque hay siempre algún matiz diferente en lo que se quiere decir con cada una de ellas. Este recorrido que vamos a hacer a través de vocablos como antropología, folklore, cultura,

tradición, oralidad, etc. es —o intenta ser— precisamente eso: un viaje que nos revele la importancia de las palabras y el variado uso que se hace de ellas. Un itinerario crítico en torno a la transformación de ciertos términos que nos llevará a la permanencia de determinados significados. O, dicho de otra manera, un viático a través de la variabilidad de muchos vocablos y la persistencia de unos pocos conceptos.

Dicho todo esto, debo adelantar ya que folklore y cultura popular no son —en mi opinión— exactamente lo mismo, aunque a menudo sus significados parezcan confundirse y en mi propio trabajo haya podido dar la impresión de que para mí lo eran. Investigar sobre folklore es —en el fondo— analizar códigos creativos, pues el folklore no sólo consiste en «la comunicación artística en el seno de pequeños grupos» (Ben-Amos, 2000: 50), y por lo tanto en un mundo de actos o hechos (que casi siempre tienen que ver de algún modo con el lenguaje), sino también en la gramática de creación y transmisión que hace posible esa comunicación. De modo que el fundamental propósito del folklore en cuanto a disciplina será averiguar, en suma, cómo se crea y transmite cultura. Lo que constituye también uno de los principales objetivos de la antropología como disciplina humanística y humanizadora (Fernández, 1999). Es en este sentido que siempre he defendido el carácter *universal, actual y central* de los estudios de folklore en el marco de las indagaciones antropológicas. Ello con frecuencia me ha colocado en una situación que no era disciplinariamente cómoda ni sencilla en este país, pues podía resultar demasiado antigua o demasiado innovadora, si no involuntariamente vanguardista, para los vientos que habitualmente corrieron durante mucho tiempo a uno y otro lado, o sea, entre los interesados en el folklore a la antigua usanza y los nuevos antropólogos que iban surgiendo de las universidades españolas con su título en la mano. Este panorama —por así decirlo— me situaba en el apartado de *raros*, tanto para los que pensaban que el advenimiento institucional y académico de la antropología en España debería equivaler al fin del folklore en cuanto a práctica de etnógrafos aficionados como para los que preferían reducir el folklore a sus aspectos más retrógrados: aquellos que lo caracterizaban como una supervivencia del pasado, como algo oral, rural y pintoresco. Válido por propio y nuestro. Cosa solamente de viejos y viejas.

En lo que respecta a mi propia experiencia como investigador, empecé recopilando y estudiando romances tradicionales, ocupándome más tarde de la Literatura de Cordel —ese «infierno literario» como lo definiría Caro Baroja (1988: 541)— y seguí interesándome por las canciones populares de la Guerra Civil y su memoria oral (ahora tan en auge), sobre lo que publiqué un

libro que —independientemente de la repercusión que pudiera tener en su época— fue de especial importancia para mi propia trayectoria (Díaz, 1985): lo inicié en 1975 cuando todavía era un estudiante de doctorado en Valladolid y lo finalicé —casi 10 años después— cuando me hallaba con una beca postdoctoral en la Universidad de Berkeley. Mucho debo en esta andadura a la enseñanza de figuras que ya me habían precedido en el estudio de esos primeros temas —como el ya mencionado Caro Baroja—, director del proyecto de Fuentes de la Etnografía Española del CSIC al que me incorporé a mi regreso de California. Y no menos agradecido debo estar a mis maestros de la Universidad de Berkeley, Alan Dundes y Stanley Brandes, de quienes aprendí que la cultura popular es un campo que los antropólogos podemos y debemos abordar sin recelos ni complejos, como laboratorio apasionante desde el que trazar los diagnósticos más inesperados sobre lo que está ocurriendo en cada momento en una sociedad. Tras dedicar algunos años al estudio de la etnología de Castilla y León (sus rituales, identidad y tradiciones), también he terminado trabajando sobre las respuestas de la cultura popular ante el proceso de la globalización y sobre el folklore que se crea y transmite ahora mismo en forma de leyendas urbanas o parodias humorísticas a través de vehículos tan insospechados como Internet (Díaz, 2003). Todo ello me ha reafirmado en esa aseveración que antes hice de que el folklore es *universal*, no sólo algo propio de las comunidades campesinas en las sociedades industrializadas, *central* en el conocimiento antropológico de cómo funciona la cultura, y *actual*, porque nos revela mucho de los problemas y tensiones que acaecen en nuestro mundo desde el momento presente. Continué y continúo utilizando el término de cultura popular para referirme al *espacio* cultural en donde *opera* el folklore, pero no como sinónimo del mismo. De hecho, la cultura popular ha sido también ese lugar no bien definido en donde se aparcaba aquello que iba quedando fuera de lo que en cada época era considerado Cultura (con mayúsculas) por las élites, es decir, al margen de la cultura que algunos llamarían *hegemónica*, *alta* o —en el ámbito de la antropología— «gran tradición» (Redfield, 1960). En esa especie de cajón de sastre convivirían corrientes aparentemente contrapuestas, como la cultura denominada tradicional y la cultura de masas. Por cierto, que siempre he pensado que hay motivos de peso para rechazar la identificación que con frecuencia se ha hecho —en más de una ocasión desde la misma antropología— entre folklore y cultura tradicional, asimilando a ambas con las formas de una cultura rural o campesina que, caracterizada por las marcas de lo oral y lo antiguo, sólo aparecería en aquellas sociedades industrializadas donde la ruralidad quedaba definitivamente atrás, como el sustrato arcaico de un mundo en trance de desaparición. Y una de las razones fundamentales para

no aceptar esta visión es precisamente lo que ésta debe a un enfoque fuertemente etnocéntrico y a una coyuntura histórica concreta —la que se produce en Europa entre los siglos XVIII y XX—, así como la subsiguiente negación de toda universalidad para el concepto de folklóre.

Tal visión, además, revelaba una sospechosa simetría entre los *exotismos de fuera* que la etnología iba descubriendo y los *exotismos de dentro* que el folklóre pondría en valor. En suma, esta aproximación al folklóre habría considerado a los campesinos como primitivos o salvajes internos a los que imitar o redimir —según los vaivenes de las modas— y a la cultura tradicional como la supervivencia o reserva de unas siempre dudosas esencias nacionales. Sobre ese territorio mítico se han venido construyendo y aún se articulan rocambolescos discursos pseudo-históricos que justifican la existencia de ancestrales pueblos y reclaman, con el reconocimiento de nación para ellos, fronteras y espacios a la postre bien concretos, aunque casi siempre reinventados.

¿Qué es lo que más me ha interesado y me sigue interesando, pues, del estudio del folklóre en —o desde— el laboratorio de la cultura popular? Aprender algo nuevo de cómo funcionan la cultura popular y el folklóre, lo que para mí es como descubrir también el funcionamiento de la cultura en general, ya que toda cultura es —en principio— *popular* y toda cultura funciona mediante la *tradicón*. Me continúa fascinando, por lo tanto, el folklóre como plataforma en la que descubrir la capacidad humana de crear cultura y arte desde lo modesto, desde lo cotidiano, desde el anonimato. Hay intelectuales que creen que la buena cultura es la que se hace —fatalmente— al margen de lo popular. Yo creo y he defendido —a menudo contra corriente— lo contrario: que no se han producido obras de arte que verdaderamente valieran la pena —en el sentido de dejar una huella importante en su cultura— que no se hubieran construido desde un fértil terreno previo preparado no sólo por otros, sino —sobre todo— por la suma del saber de muchos, que es lo que entendemos, precisamente, como popular.

Sin los géneros, modelos, temas, tópicos y fórmulas fijados por esas mayorías anónimas no existirían las grandes obras épicas que conocemos, pero probablemente tampoco Shakespeare, ni Cervantes, ni —desde luego— Homero. Es probablemente significativo que de la biografía de los tres se sepa tan poco y resulte hasta contradictorio lo que conocemos de ellos. ¿Qué importa, al fin, quiénes eran o incluso si —en los casos de Shakespeare y Homero— fueron verdaderamente ellos los autores de las obras que se les atribuyen? Quién fue Homero o si siquiera existió es, en realidad, casi irrele-

vante. Lo que él contó se había contado millones de veces antes de que un *aedo* desconocido cantara aquellos poemas insuperables. El cómo lo contó tampoco era una forma original de contar: cientos de homeros contaban seguramente esas mismas historias de modo parecido, utilizando un determinado modelo métrico y fórmulas también muy semejantes. Sólo hay un Homero, sin embargo, se me podrá decir. Y no, sólo hay —más bien— una colección de tales relatos que —bajo la pretendida autoría de Homero— ha llegado hasta nosotros entre un montón de homeros posibles. Y esos homeros siguen actuando en el presente y resultando en la mayoría de los casos tan anónimos como él, porque Homero es poco más que un arquetipo del creador de cuentos.

Al decir esto, debo aclarar que no estoy pensando tanto en los bardos yugoslavos, estudiados por Parry y Lord (1960), como en los autores y coautores de los romances que se siguen recreando y cantando o los inventores de leyendas sorprendentes que tanto nos dicen sobre los aspectos más sombríos de nuestro mundo contemporáneo. Pues Homero —de algún modo— todavía existe y actúa. La denominada *cuestión homérica* es importante no tanto por el debatido tema de si Homero existió o no; por si sus poemas fueron debidos a un creador genial y único o a un pelotón de oscuros bardos; por si éstos eran cantores que se movían en un ámbito aristocrático o mugrientos vagabundos; por si Homero fue el escritor o el amanuense de esos relatos; por si éstos fueron concebidos oralmente o redactados directamente para la escritura. ¿Es Homero «el auténtico ‘espíritu popular’ de los griegos» como ha señalado Luis Alberto de Cuenca (2006: 13)? ¿O será Homero el nombre que los griegos decidieron dar a su *volkgeist* o espíritu popular siglos antes de que los románticos inventaran el término y el concepto? Lo que en verdad importa —para mí— de la endiablada *cuestión homérica* es que nos revela perfectamente, tras la erudita e inacabable pelea de filólogos que ha recibido tal denominación, las diferentes posturas existentes respecto al modelo creativo que estamos o no dispuestos a aceptar; respecto a la singularidad del arte, respecto a la universalidad de la creatividad humana. ¿Es la creatividad —literaria en este caso— cosa individual o colectiva? Y más aún: ¿puede hablarse —incluso— de lo colectivo tratándose de creatividad? ¿Homero fue tan único e irrepetible u Homero continuamos siendo también un poco todos nosotros?

## 2. ESCRITURA = LITERATURA = CULTURA O DE LA IMPORTANCIA DE LO ESCRITO EN EL SUPUESTO PASO DE LA BARBARIE A LA CIVILIZACIÓN

He empezado hablando de folklore (y de mi propia experiencia y aproximaciones respecto al mismo), pero ya estamos tratando con el arte, la cultura, la escritura y la oralidad. Retomemos, pues, el hilo de Ariadna que hemos seguido para llegar hasta aquí, ya que —a veces— parece que utilizamos un buen número de términos para referirnos a las mismas cosas: folklore, cultura popular, cultura tradicional, etc. Aparte de que el uso de estos términos tenga mucho que ver con las modas y estrategias de mercado de cada época como bien ha señalado Prat (1999), refiriéndose a su desgaste pasado y reciente en el ámbito español, también hay que reconocer que en ese baile de palabras puede darse una preocupación bienintencionada y honesta por replantear o añadir algo a un mismo problema, que no es otro que el de la creación y transmisión de cultura. Cuando hablamos de folklore ése es el problema que subyace. ¿Hay un arte popular, es el pueblo capaz de crear algo? ¿Qué queremos decir cuando se dice que el pueblo crea o que el pueblo nunca ha sido capaz de crear nada, que «nunca ha dado pruebas en ninguna parte de espíritu creador»? (Cuenca, 2006: 13).

La asociación que con frecuencia se termina haciendo entre oralidad y folklore tampoco es producto del azar. Lo oral da la impresión de hallarse —de una u otra manera— en el núcleo de aquellas expresiones que se han venido identificando con el folklore y de constituir, además, una de sus marcas más específicas de reconocimiento: una prueba casi ineludible en el *test de autenticidad* al que se solía someter —desde el siglo XIX— a los materiales que aspiraban a ser tenidos por folklóricos o tradicionales. En el ámbito anglosajón —y más en concreto dentro de la escuela norteamericana de folklore— ha pervivido una vieja equivalencia entre folklore y *folk literature*, a la que se referiría William Bascom (1981: 67), utilizándose habitualmente para denominar al resto de manifestaciones folklóricas el término mucho más amplio de *folk life*. En España no ocurre exactamente esto u ocurre de distinto modo. Porque los estudios de folklore que han llegado a alcanzar aquí cierto reconocimiento académico son también —sobre todo— los de índole literaria, los que —como señalara un folklorista de la talla de Aurelio M. Espinosa, llegado precisamente de Norteamérica— se ocupaban de la investigación de la literatura oral y, muy en especial, del romancero tradicional (Espinosa, 1946: XVIII). Y es cierto que la tradición hispánica de estudios de folklore carece —en general— de la precisión y claridad clasificatoria de la nortea-



americana que distingue, por ejemplo, entre *folkliterature* y *folklife*, del mismo modo que entre *folkloristics* y *folklore* (o folklore como disciplina y folklore como objeto de estudio); pero en ambas tradiciones persiste la idea de que el folklore tiene que ver, en lo esencial, con lo literario o, al menos, con la palabra, y que cuando hablamos en este sentido de folklore nos estamos refiriendo a una literatura creada y transmitida oralmente.

Pero revisemos, a este respecto, la importancia que —desde una perspectiva antropológica— se concedió tempranamente a los diferentes modos de transmisión de la cultura. Fue Morgan quien ya apuntó como requisito para el paso de una sociedad a otra (o dicho de otra manera, de un estadio a otro en la evolución y supuesto progreso de la humanidad) a ese *salto* de la oralidad a la escritura (Morgan, 1877). En su opinión era la escritura uno de los elementos fundamentales que marcaban el tránsito del estadio de barbarie al de civilización, de la *societas* a la *civitas*. Aunque las ideas de Morgan sobre estos extremos fueron muy debatidas (y fuertemente contestadas desde el propio ámbito antropológico) sigue resultando válido considerar que, como ha mostrado —entre otros— después McLuhan (1962), la aparición de la escritura constituyó, en efecto, un cambio muy relevante en muchos aspectos y hasta un cierto viraje en las mentalidades de los pueblos que la adoptaron. La forma de entender, contar y consignar el tiempo sufrió una enorme transformación que todavía perdura en nosotros. Y no importa —seguramente— tanto que, en cuanto a abstracciones y paradigmas (o, en definitiva, modelos), que eso eran los esquemas de Morgan sobre la evolución cultural, llegara éste a veces desde planteamientos lúcidos a conclusiones que han resultado incorrectas o al revés. Ya Lisón ha escrito al respecto:

*La evolución general es un concepto, una abstracción de la realidad, un modelo o construcción mental; es independiente de tiempo y espacio. No es, en modo alguno, historia. Ésta versa sobre secuencias de hechos concretos, únicos. La evolución general busca la secuencia de formas, no de hechos concretos* (Lisón, 1992: 123).

Sí resulta más importante considerar que la aparición de la escritura, por ejemplo, no determina la desaparición de lo oral, como pudiera parecer si se interpreta el esquema de Morgan al pie de la letra: eso no sucedió ni en otros pueblos o culturas que tardarían en conocerla ni en los ámbitos en que la literatura se desarrolló como principal forma de conocimiento, pues la oralidad sigue teniendo un papel más destacado del que podría suponerse en el mundo actual.

En ocasiones, por ejemplo, se ha llegado a asumir en círculos intelectuales tan elitistas como suelen ser los de nuestro país que analfabetismo e incultura son lo mismo, lo que —además de resultar antropológicamente incorrecto— supone la aceptación de una visión bastante etnocentrista (por fundamentalmente occidental) de las cosas, según la cual escritura equivaldría a cultura o no podría haber cultura sin escritura. Pues aunque no existe en nuestra lengua la distinción (pertinente, pero también excesivamente *pegada a la letra*) que sí se da en inglés entre *illiterate* (iletrado o analfabeto) y *unlettered* (o *uneducated*), hay otros términos, más apropiados que el de inculto y de incultura para referirse al segundo de ellos, como son el de *no instruido* o *no cultivado*. Pues, de hecho, no hay gentes ni pueblos *incultos* —en un sentido estricto— ya que la condición humana se caracteriza en cualquier latitud y estadio por la transmisión de saberes mediante la cultura aun entre los individuos iletrados. Y de la misma manera puede afirmarse que no hay pueblos o culturas no literarias, que no narren oralmente si no *su* historia algún tipo de historias.

La frontera entre escritura y oralidad no es insalvable de ningún modo y, así, la literatura recibida o aprendida de forma oral y la que se transmite por escrito conviven habitualmente en la experiencia vital de un mismo individuo, e incluso podría incluso decirse que en cada uno de los individuos ubicados en un ámbito donde se conoce ya la escritura pueden darse ambas formas de transmisión de lo literario. Y ello de dos maneras en apariencia contrapuestas: por un lado, mediante la re-oralización de lo escrito que se produce entre las gentes que no pueden o suelen acceder directamente a la escritura; y, por otro, a través del conocimiento de los cuentos, las canciones y leyendas que todos acostumbramos a tener *por el oído* —antes que por los libros— desde la infancia. El consumo masivo de canciones transmitidas mediante una oralidad *tecnificada* y la circulación abrumadora de leyendas urbanas por Internet entre los adolescentes de nuestro tiempo vienen a probar, precisamente, lo vigente que resulta —hoy— esa interinfluencia de lo oral y lo escrito.

Una combinación de los distintos tipos de oralidad distinguidos por Zumthor y más concretamente de las que él denomina *mixta* y *mediatizada* o *tecnificada* (Zumthor, 1983: 10) es lo que yo mismo me encontré al abordar los materiales que se cantaron masivamente durante la Guerra Civil de España y de ahí la importancia de este trabajo —al que me refería anteriormente— en mi trayectoria investigadora sobre lo oral. Allí descubrí que lo *tradicional* o viejo dialogaba con lo *popular* o nuevo, que los medios de comunicación de masas, como la radio, habían contribuido a difundir las nuevas y viejas can-

ciones populares, que no importaba tanto cómo la literatura de la gente (que los *folks* hacían suya) se transmitiera: eran palabras que, como los ríos, más pronto o más tarde suenan, retumban a nuestro lado trayéndonos el eco de la memoria.

### 3. LA LITERATURA COMO SONIDO: LOS VIENTOS QUE LLEVAN EL ARTE DE LA PALABRA

Fue el antropólogo y folklorista norteamericano William Bascom quien ya apuntó que el uso del vocablo *folklore* es 25 años anterior al de *cultura* en un sentido estrictamente antropológico, pues ése es más o menos el tiempo que pasó entre la descripción que del primero hizo Thoms y la definición que realizaría Tylor del segundo «en muy parecidos términos» (Bascom, 1981: 66). Dell Hymes, de otra parte, también ha constatado que —durante mucho tiempo— folklore y antropología (como disciplinas que estudian las diversas formas de cultura) caminaron juntas, cogidas además de la mano de la lingüística (Hymes, 2000: 59). Somos bastantes los que pensamos que —en cierto modo— deberían de seguir haciéndolo y que la más reciente pero continuada separación entre antropología y folklore ha resultado doblemente perjudicial. Porque, entre otras razones, la antropología no reemplaza al folklore sino que lo sitúa o recoloca en el espacio que, dentro del marco antropológico, constituye —y en el fondo siempre ha constituido— su verdadero interés.

La antropología, pues, dilapida parte de la riqueza de su historia rechazando lo folklórico y el folklore queda perdido y desorientado fuera de lo que sería su ámbito de referencia. Es el mismo Hymes quien concretaba que el folklore —dentro del marco de las investigaciones antropológicas— siempre ha tenido que ver con los aspectos creativos y de transmisión de la cultura e incluso con aquellos factores «estéticos o expresivos» —a menudo descuidados por los antropólogos— que juegan un importante papel en ella (Hymes, 2000: 64). Eso es precisamente —en mi opinión— lo que debería estudiar la folklorística dentro del espectro antropológico, mientras que la antropología se ocuparía del estudio de la cultura —o, si se prefiere, de las culturas— en general.

Como también manifiesta Hymes, una ciencia residual no puede justificarse permanentemente a sí misma, ni convertirse —como señalara Kroeber al hablar de la antropología— en una especie de «ciencia de las sobras» y, además, de las más heterogéneas (Hymes, 2000: 58). Sin embargo, a eso es-

tán abocando a antropología y folklore las demandas que más frecuentemente se dan de una y otra en el mundo contemporáneo. Pues vemos que ambas son sistemáticamente colocadas en la sección-ocio de los medios y el mercado como subdisciplinas proveedoras de residuos exóticos; ya se entienda lo exótico como lo salvaje de fuera o lo pintoresco de dentro, ya se trate de vender como aventura excitante o expedición estrafalaria el viaje con retorno a los últimos primitivos o a los campesinos en trance de desaparición.

Si queremos devolver el carácter científico a una y otra habrá que reenfocar sus intereses genuinos de forma nítida, concediendo —por lo tanto— a la antropología su noble objetivo de estudiar lo humano a través de la cultura y al folklore el de interesarse de cómo actúan los códigos creativos en cada cultura desde los pequeños grupos. Y, para ello, tanto la antropología como el folklore habrán de ocuparse de problemas universales. De ahí, por qué es un asunto básico la reivindicación del folklore como universal, central y actual dentro del conocimiento de cada una y todas las culturas.

Reduzcamos o no el folklore a lo literario, como de facto —y según hemos visto— suele practicarse en la tradición folklorística norteamericana (y, en cierto modo, en la española, aunque la identificación de lo uno con lo otro no sea tan explícita), tendremos que aceptar que lo literario constituye por su conexión con los fenómenos lingüísticos un terreno especialmente apropiado para ver cómo funciona el código creativo y de transmisión de una cultura, su gramática de invención, su poética cultural, su *poiesis*. Y, en definitiva, su folklore, que es todo esto y algo más. Hymes ha escrito que, «en la medida en que el folklore es el estudio del arte verbal (y obviamente más que eso), se puede buscar la conceptualización y la base del folklore en la naturaleza de la lengua en sí misma» (Hymes, 2000: 60). En este sentido, Hymes parece reservar al folklore «la parte del estudio de la lengua definida por la selección y el agrupamiento de características en géneros y estilos, lo que podría llamarse la *Gramática del discurso*» (Hymes, 2000: 63).

Para hablar de lo literario creado y transmitido oralmente se vienen empleando muchos términos distintos: *literatura oral*, *tradición oral*, *arte verbal*, *oralidad*, *oratura*... A los que Bascom añadía, entre los que ponían el énfasis en lo literario más que en lo oral, *literatura no escrita*, *literatura popular*, *literatura folklórica* y *literatura primitiva* (1981: 67) Parece que todos ellos dicen o se refieren a lo mismo y no es exactamente así. Más bien se trata de términos que aluden a fases o aspectos diversos que se producen en el acto de transmisión de la literatura dentro del marco de lo oral. *Arte verbal*, por ejemplo, que es el término defendido por Bascom para definir a una bue-

na parte de las expresiones que identificamos con folklore, puede incluir lo oral y lo escrito porque lo importante en él no es el aspecto *oralidad*, sino el aspecto *literatura* (Bascom 1981: 67-68).

Sin embargo, Bascom hace también referencia a la importancia del proceso de adaptación de lo literario en el *arte verbal*, a su dependencia de un contexto concreto y su íntima ligazón con la *performance*; para él, por todo ello, el *arte verbal* diferiría de la literatura (escrita) no sólo en el método de transmisión, sino también en el método de creación (Bascom, 1981: 70). Es obvio, no obstante, que las dos tradiciones —así las de la difusión oral o escrita de un mismo relato— no siguen cursos independientes, sino que —a menudo— se han entremezclado e influenciado una a otra (Bascom, 1981: 71) ¿Por qué no hablar de literatura para ambos casos entonces? Pues, en el fondo, de lo que se está hablando es del arte de la palabra, sí, aunque para matizar el carácter folklórico de aquello a lo que se quiere referir cuando utiliza el sintagma *arte verbal*, Bascom precise que se trata de «la palabra hablada», ya que «verbal» se identificaría con lo dicho, con lo hablado (Bascom, 1981: 67).

Pero, en realidad, y este es el punto de vista en el que más quiero incidir aquí, todo arte de la palabra —también el de la literatura escrita— remite a la palabra como sonido, al verbo que suena y resuena aunque sea en voz baja, calladamente, si leemos un texto en soledad. De no existir la palabra como sonido no existiría la escritura, que es una forma de codificarla visualmente. Esto constituye una obviedad que, no obstante, con frecuencia parece olvidarse. Imaginemos que los sistemas de grabación del sonido hubieran precedido a la aparición de la escritura: quizá ésta, entonces, ni siquiera hubiera llegado a existir. Sin embargo, una escritura sin palabra hablada, sin lo *verbal*, resulta —sencillamente— inimaginable. Hay también un cierto etnocentrismo, que viene reflejado por la etimología del propio término de *literatura* —que hace referencia a *letra*— en considerar sólo literatura a la literatura escrita. Y es esta última, en efecto, la que ha conformado un determinado tipo de literatura y cultura en Occidente, pero eso no quiere decir que la literatura no existiera en otros pueblos y culturas. De hecho el *universal* es —y debería ser para nosotros— la literatura como arte de la palabra, no la literatura escrita; del mismo modo que el *universal* es la llamada cultura popular: en suma, las formas de crear y transmitir cultura mediante la palabra sea escrita o no. Encuentra así su pleno sentido lo que al principio decía —y después he repetido— de que el folklore (tal como yo lo entiendo) es *universal, central y actual*. Y añadido ahora que, además, tiene que serlo.

Especialmente en esos dos primeros aspectos o características, tiene el folclore que ser *universal* porque —como ya he dicho— hace referencia a los procesos creativos relacionados con lo literario, que es la manera universalmente humana de expresarse y contar (más allá del uso ordinario del lenguaje); y tiene que ser *central* porque esa capacidad general de narrar tiene una gran importancia en la autodefinición de las culturas: no hay culturas sin mitos, sin leyendas, sin cuentos. Porque, además, sin ellos —probablemente— tampoco existirían. Sin la parte inventada, sin su imaginario, las culturas difícilmente tendrían plasmación real: son intangibles por naturaleza, y aquellas cosas que oímos, vemos o tocamos constituyen sólo sus manifestaciones.

Los mitos constituyen relatos fundacionales y, en ese aspecto de explicación primigenia de un mundo, referentes constantes de lo que unas culturas son; también —o sobre todo— *para y desde* sí mismas. Conceptos como los de *cultura popular* o *tradición* hacen referencia a cómo funcionan las culturas en sí. Todas las culturas se transmiten por tradición, todas las culturas han sido inicialmente cultura popular. Lo que habría que explicar y justificar —pero casi nunca se hace— es por qué las culturas de las élites se apartan de los caminos habituales de esas maneras de crear cultura que comparten todos los miembros de una comunidad y que más o menos (en lo que afecta al *modo de operar* o *gramática discursiva*) constituyen lo que venimos llamando folclore.

Lo mismo sucede con el término *literatura*: deberíamos explicar por qué ha llegado a ser considerada únicamente tal —en un ámbito como el occidental— la literatura escrita, resultando todas las demás expresiones del arte de la palabra que quedaban al margen de ella tan relegadas que ha sido preciso justificarlas y darles un nombre diferente. La literatura constituye un *universal-humano* que, se transmita oralmente o por escrito, nunca desarrolla diferencias —en razón del distinto vehículo de transmisión— que puedan convertirse en una frontera insuperable. Son distintos los vientos que llevan la palabra, pero el sonido es el mismo.

Las élites en cada cultura han introducido diferencias entre el uso de ese arte de la palabra hecho por ellas y el uso que de él hacían el resto de los miembros de una comunidad. La literatura, como el arte, como ciertos conocimientos dentro de una cultura, se ha convertido en asunto de determinadas élites y, por ello, en fuente y expresión de poder. La literatura que hoy identificamos como *de autor* viene a cumplir esa función, esa transformación: por eso el autor o autores de los poemas homéricos tenía que llamarse de alguna manera. Los aristócratas inventaron su nombre, pero no su poesía.

Las élites quisieron hacerla suya entonces, del mismo modo que los cortesanos intentarían apropiarse de cantigas, cantares y romances muchos siglos después. Y quizá convenga, a este respecto, hacer un alto en el camino para detenernos en un aspecto que no es irrelevante: estamos hablando, cuando hablamos de arte verbal, de una literatura que —muchas veces— no es ya *hablada*, sino cantada. Ha escrito sobre ello acertadamente Rosell:

*Si hasta ahora no hemos sido capaces de acuñar un nuevo término para esa dualidad lírica (música y palabra), habrá que redefinir —con una pretensión universal— el término oralidad de tal modo que los dos iguallen su participación o incidencia en la definición (Rosell, 2006: 38).*

De otro lado, la idea de que la literatura no existiría hasta que el lector lee el texto del autor —defendida por algunas tendencias de la crítica reciente— es también interesante en este sentido del arte de la palabra como algo colectivo que estamos tratando, pues presupone que si no hay entendimiento —o al menos recepción por parte de *otro*— de lo creado, no habría literatura ni arte. De la misma manera el arte verbal no escrito no *existe* verdaderamente hasta que en la *performance* quien lo transmite establece un acto de comunicación con otros: hasta que el bardo comparte su canto o recitación con una audiencia capaz de apreciarlos.

Literatura, arte y cultura son *universales*, aunque lo que se identifica o es reconocido como tales varíe según las culturas. Y el folklore sólo será universal si lo identificamos con los procesos creativos que se producen dentro de cada cultura y, más exactamente, con los de invención literaria. Hablar de *oratura*, como en un calco del término literatura, pero en la dimensión de lo oral, tiene algo de regresión —además de emulación frustrante—, porque intenta equiparar la literatura oral a la escrita y superar así la contradicción que la propia etimología de la palabra tiene: una contradicción que, en realidad, no debería preocuparnos demasiado. Es la universalidad de la literatura en todas sus formas lo que hay que reivindicar, no un cambio de palabras. Pero quiero llamar la atención especialmente sobre el hecho de que quienes abrazan este neologismo de *oratura* con ingenuo entusiasmo, caen —tras ese intento de equiparar léxicamente la literatura oral y la escrita— en el error de reducir lo oral a un resultado o producto, cuando lo que la *oralidad* nos está diciendo es que la literatura constituye —fundamentalmente— un proceso de creación con la palabra. Un proceso siempre dependiente o referente a lo oral y que se bifurca en una oralidad escrita o en otra que no lo es tanto —de momento—. Contra los que afirman que «la *oratura* no es literatura» (Poitevin, 2002), defendemos —por lo tanto— que sin oralidad no existiría literatura.

Porque ¿cuánto tarda la poesía popular y oral en dejar de serlo? Hasta que alguien la escribe por primera vez. Pero tampoco. Cuando hablamos de literatura oral y escrita como de mundos separados tenemos seguramente en mente —por un lado— la imagen del juglar ante su público y — por otro— la del lector que lee en solitario lo que un escritor escribe también en soledad. Pero no siempre las cosas han funcionado de esa manera. La lectura fue pública y en alta voz durante muchos siglos (cuando sólo había unos pocos ejemplares que leer) y todavía hasta el siglo XX en el caso de la llamada Literatura de Cordel que se leía en plazas y plazuelas, patios de vecindad y descampados (Díaz, 2000: 16-38).

Volvamos a pensar desde el principio sobre esa íntima conexión entre folklore-literatura-oralidad que planteábamos al inicio y concluyamos: no hay folklore sin literatura. No habría literatura sin arte de la palabra. No habría arte de la palabra sin palabra. No habría palabra sin sonido. No habría sonido (articulado humanamente) sin voz. La voz —y sólo secundariamente la escritura— es poesía, creación y milagro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASCOM, W. R. (1981). *Contributions to folkloristics*. Meerut (India): Archana Publications.
- BEN AMOS, D. (2000). «Hacia una redefinición del folklore en contexto». En *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*, Cristina Sánchez Carretero y Dorothy Noyes (eds.). Presentación y revisión de Luis Díaz G. Viana, 35-53. Oiartzun: Sendoa.
- BURKE, P. (1981). *Popular Culture in Early Modern Europe*. New York: Harper & Row.
- CARO BAROJA, J. (1988). *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CUENCA, L. A. DE (2006). «Homero y el arte verbal». En *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, 22-39. Valladolid: Fundación-Centro Etnográfico Joaquín Díaz de la Diputación de Valladolid-Junta de Castilla y León.
- DÍAZ, L. (1985). *Canciones populares de la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.



- (2000). «Se venden palabras: Los pliegos de cordel como medio de transmisión cultural». En *Palabras para el pueblo*, L. Díaz (ed.), 15-38. Madrid: CSIC.
- (2003). *El regreso de los lobos: La respuesta de las culturas populares a la era de la globalización*. Madrid: CSIC.
- ESPINOSA, A. M. (1946). *Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, vol. I. Madrid: CSIC.
- HYMES, D. (2000). «La naturaleza del folklore y el mito del sol». En *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*, Cristina Sánchez Carretero y Dorothy Noyes (eds.). Presentación y revisión de Luis Díaz G. Viana, 55-73. Oíartzun: Sendoa.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1992). *Individuo, estructura y creatividad. Etopeyas desde la antropología cultural*. Madrid: Ediciones Akal.
- LORD, A. B. (1960). *The Singer of Tales*. Cambridge (Massachusetts, USA): Harvard University Press.
- MCLUHAN, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy: The Making of Topographic Man*. Toronto: University of Toronto Press.
- MORGAN, L. H. (1877). *Ancient Society, or Researches in the Lines of Human Progress from Savagery through Barbarism to Civilization*. New York: Henry Holt&Co.
- NOOTEBOOM, C. (1993). *El desvío a Santiago*. Madrid: Siruela.
- REDFIELD, R. (1960). *The Little Community. Peasant Society and Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ROSELL, A. (2006). «Oralidad y recursos orales en la lírica trovadoresca: texto y melodía. La `oralidad´, un paradigma eficiente». En *La voz y la memoria. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*, 35-65. Valladolid: Fundación-Centro Etnográfico Joaquín Díaz de la Diputación de Valladolid-Junta de Castilla y León.
- POITEVIN, G. (2002). «L'orature n'est pas la littérature: Rethoriques emmêlées». Pune (India): Centre for Cooperative Research in Social Sciences. [www.iias.nl/host/ccrssl/orature.htm](http://www.iias.nl/host/ccrssl/orature.htm) 26-VI-02.
- PRAT, J. (1999). «Folklore, cultura popular y patrimonio». *Arxius de Sociologia* 3, 87-109.