

La estructura

COGNITIVA

en las culturas orales primarias y

LOS RESIDUOS DE ORALIDAD

en las culturas literatas

Marco Antonio
Calderón Zacaula

[...] la relación entre la Grecia homérica y todo lo que simbolizó la filosofía después de Platón de hecho era, por armónica y continua que pareciera en la superficie, profundamente antagonica, aunque con frecuencia en un nivel inconsciente antes que consciente.

Walter J. Ong

El objetivo de este ensayo es analizar el paso de la oralidad pura a la comunicación dominada por el alfabeto, es decir, la aparición de la ciencia y la filosofía en el mundo griego. Nuestro interés en este artículo será exponer en qué consiste esta intensificación de las estructuras rítmicas, poéticas, es decir configuraciones lingüísticas¹ como tecnología de las culturas orales primarias y la convivencia de éstas con la técnica de fragmentación en tanto desarrollo de la conciencia analítica suscitado por el uso del alfabeto griego; es importante resaltar que analizaremos cómo estos dos modos de existencia y de conocimiento convivían correlativamente transformando el mundo de la vida, readaptando el aparato cognitivo y estableciendo nuevos comportamientos de la existencia.

I. LA ESTRUCTURA COGNITIVA EN LA SOCIEDAD ORAL

La mentalidad de los pueblos arcaicos tiene como propiedad intrínseca integrar los acontecimientos en el *corpus* de una tradición, no a la manera de eventos individuales, delimitados, particulares o privados, sino mediante un simbolismo donde representantes o emisarios de los dioses se involucran en el quehacer del colectivo. El simbolismo en cuestión es ni más ni menos que el mito constituido en la forma de articulación de la

experiencia colectiva. Partiendo de esta idea, algunos autores (por ejemplo Hubner, en *La verdad del mito*) ponen en pie de igualdad al mito y la ciencia moderna, dado que ésta es también una articulación de la experiencia social. Sin embargo, esta nivelación pasa por alto lo esencial, a saber, el tipo específico de articulación de la experiencia en cada caso. En este sentido, Carrillo Canán nos dice que

[l]a idea del mito como guía existencial del hombre arcaico ha recibido una explicación de gran interés, la cual podría ser resumida diciendo que el mito implica una organización *configuracional* y no analítica de la conciencia.²

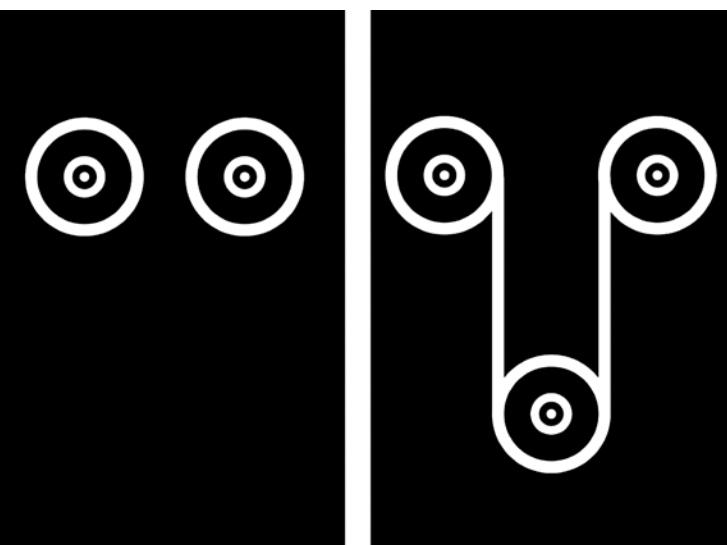
La idea aquí es que mientras la ciencia corresponde a una articulación analítica de la experiencia y del conocimiento, las características tan distintivas –discutidas ampliamente por la antropología, la sociología, la teología, etc.– provienen de que el mito es un tipo de articulación de la experiencia completamente distinto, justamente no analítico sino configuracional.

Parece haber un acuerdo general respecto a la diferencia entre la tradición de un pueblo arcaico, puramente oral, y la ciencia moderna, en cuanto maneras de organizar y transmitir el conocimiento. Justamente Gadamer, de quien tal vez se pueda afirmar que en el pensamiento contemporáneo es el defensor más deci-

dido del valor cognitivo de la tradición, insiste en que, a diferencia del conocimiento científico, la tradición tiene una autoridad independiente de la verificabilidad empírica. Según Gadamer la “tradición” tiene una “[...] validez que no requiere de ningún fundamento racional sino que *nos determina* sin preguntar [*fraglos*]”.³ Es decir, la tradición, lo transmitido por ella, no necesita de ninguna verificación. Tal figura corresponde al modelo gadameriano del mito, modelo según el cual “[e]l mito es lo dicho en la saga, pero de manera tal que lo dicho en esta saga no admite ninguna otra posibilidad de ser experimentado que, precisamente, la de que a uno le ha sido dicho.”⁴ Sin embargo, sería inocente pensar en el contenido del mito, en “lo dicho”, como algo dicho en prosa. Ciertamente, como lo dice Havelock, en una sociedad arcaica, mítica, tradicional, “[u]no hace lo que le dicen que haga. La voz que se lo dice es, en este caso, una voz colectiva, una voz de la comunidad.”⁵ Pero lo decisivo aquí es que lo “dicho” por la “voz colectiva” tiene una estructura rítmica, poética, es decir, que se trata de una configuración. Lo que está en juego aquí es una estructura muy distinta de la del discurso en prosa, que es una estructura meramente lineal, dictada por las necesidades de una exposición o descripción analítica.

La tradición oral debe poseer una estabilidad tal que pueda pasar de generación en generación con cierta fidelidad, pero dicha estabilidad no podría estar dada sino por el reconocimiento de los mismos patrones o configuraciones tópicas y rítmicas. Esto, como se ha explicado ya,⁶ sería posible gracias a que la percepción y la conciencia en general serían entrenadas por el “ritmo” del habla para reconocer y, de esta manera, preservar configuraciones. Según vimos, cuando para la transmisión del conocimiento una sociedad depende de una estructura de comunicación puramente oral, la potenciación de la memoria la impele a recurrir a fórmulas y enunciados fijos como tales. Para la clarificación terminológica, recurriremos a Ong:

A menos que se indique claramente lo contrario, aquí comprenderé [los términos] fórmula, formulario y formulaico como referencias del todo genéricas a frases o expresiones fijas repetidas más o menos exactamente (como proverbios) en verso o prosa, las cuales, [...] en la cultura oral tienen una función



© Arterótico 2007. Selene Lazcarro.

innegablemente decisiva y más penetrante que cualquiera que pueda desempeñar en una que conozca la escritura o la impresión o en la cultura electrónica.⁷

Lo realmente importante no reside, sin embargo, en constatar el carácter configuracional de la articulación y transmisión del conocimiento en las sociedades arcaicas, que como ya se indicó⁸ se debe a la necesidad de potenciar la memoria puramente biológica. Si el conocimiento no se articula y transmite a través de fórmulas orales y comportamientos ritualizados (mediante el reconocimiento de configuraciones) el grupo pierde su coherencia y por ende su especificidad cultural. Aquellos que, en una cultura oral, son iniciados en los conocimientos acumulados por la comunidad

[...] aprenden por entrenamiento [...], por discipulado [...]; escuchando; por repetición de lo que oyen; mediante el dominio de proverbios y de maneras de combinarlos y reunirlos [...]; por participación en una especie de memoria corporativa [...],⁹

que es la del conjunto de las conductas verbales y no verbales ritualizadas y que constituyen la tradición del grupo. Aquellos que aprenden un oficio o, de hecho, cualquier comportamiento, imitan, realizan y actualizan en cada ocasión los comportamientos propios del grupo, comportamientos que en su sanción divina, trascendente, tienen, de facto, un carácter ritual. Y esto es un punto central: toda la vida del hombre arcaico, del hombre mítico, está ritualizada. En este contexto resulta útil recordar *Lo sagrado y lo profano*, donde Mircea Eliade insiste en que la existencia toda del hombre arcaico tiene el carácter que él llama “religioso”,¹⁰ lo que equivale a decir que cada comportamiento está ritualizado, desempeñando una función definida en la concreción del cosmos específico del pueblo de que se trate. Es esto lo que hace de cada conducta un ritual específico, es decir, una configuración particular. En otras palabras, la conciencia configuracional de eventos tiene un carácter performativo.

Así pues, la oralidad pura no es el lenguaje prosaico al que estamos habituados actualmente, sino que, muy por el contrario, se trata de un habla ritualizada, de un lenguaje elaborado a partir de fórmulas repetibles



© Arterótico 2007. David Rivas.

—como en la liturgia— donde las palabras permanecen en una configuración rítmica dada, fija, fácilmente aprehensible y, por lo tanto, reconocible, repetible. Esto es lo que permite la potenciación de la memoria, que en sociedades orales puras es el único medio de almacenar el conocimiento:

La ritualización se convierte en el medio de la memorización. Las memorias son personales; pertenecen a cada hombre, mujer o niño de la comunidad; pero su contenido, el lenguaje conservado, es comunitario, algo compartido por la comunidad en tanto que expresa su tradición y su identidad histórica.¹¹

Se trata, pues, de que la estabilidad de los enunciados, de las fórmulas lingüísticas en general, implica un lenguaje tópico y rítmico ritualizado. No hay otra estructura lingüística posible para la tradición verbal de una sociedad preliterata. Sólo en tales condiciones es posible la tradición como memoria y conocimiento colectivos, siendo el ritmo un elemento fundamental para el éxito de estas fórmulas lingüísticas tópicas.

El ritmo resulta tan importante que por sí mismo conduce a asociaciones y elecciones específicas de sonidos o palabras. Havelock insiste en este punto:

[...] unos enunciados variables se podían entretrejer en unas estructuras de sonido idénticas, para construir

un sistema especial del lenguaje que no sólo era repetible sino que se podía recordar para su uso ulterior y que podía tentar a la memoria a pasar de un enunciado particular a otro diferente que, sin embargo, parecía familiar a causa de la semejanza acústica. Así tuvo lugar el nacimiento de lo que llamamos *poesía* [...].¹²

Por otra parte,

[e]l poeta oral contaba con un abundante repertorio de epítetos, lo bastante variados como para proporcionar uno para cualquier necesidad métrica que pudiera surgir conforme desarrollaba su relato —de manera distinta en cada narración, pues los poetas orales [...] no se concentraban en la retención palabra por palabra de sus versos—.¹³

Por ello la oralidad en tanto técnica de comunicación es un instrumento sofisticado y, sin embargo, este instrumento no es otra cosa que el lenguaje vernáculo mismo, el cual en su existencia preliterata era, necesariamente, poético. Los responsables de mantener y producir las fórmulas más exitosas de tal lenguaje eran ciertos especialistas, a saber, los músicos, los videntes, los profetas, los sacerdotes y los rapsodas del pueblo. Este lenguaje, lo que dice y la manera de decirlo, conforman el mito, es decir, la tradición que guía la conducta social.

Debido al carácter performativo de las configuraciones verbales, la experiencia articulada a partir de ellas incluye no sólo la dimensión de lo cognitivo, sino también la dimensión ético-política, la de las reglas y normas de conducta “intersubjetivas”. Es decir, para regular el nexo social mismo en las culturas orales primarias se componían versos o formularios rítmicos, un tipo de enunciado proverbial compuesto por especialistas para la autoridad gobernante:

[e]sta pieza de almacenamiento de lenguaje, la norma misma, se distribuye mediante el hecho de ser cantada o recitada en voz alta por heraldos o pregoneros [...]. Los “decretos” de la autoridad eran, en resumen, dichos, idóneos para la memorización.¹⁴

Así, nos dice Havelock, “[t]anto el rey David como el príncipe Aquiles eran cantores.”¹⁵ Ya que la tradición se enseña mediante la participación rítmica ritualizada y no mediante la reflexión, se actualiza y se apropia en festividades y ritos, donde se involucran sentimientos comunes y centrales para el funcionamiento exitoso de un colectivo:

El festival se convirtió en ocasión para la recitación épica, el canto coral y la danza. La fiesta ritual puede adquirir la forma del simposio, de una asociación colectiva más pequeña, un vehículo adecuado para el verso más breve y la actuación personal.¹⁶

Las sociedades orales le dan la tarea de conservar el habla a una asociación entre poesía, música, danza y gesticulación; se trata de un verse involucrado motriz y emotivamente en el ritmo de la comunicación oral. Podríamos decir que “vivir” el lenguaje es requisito indispensable para la memorización oral.

En este punto surge la pregunta de cómo o por qué medio se puede difundir esta técnica para comunicar la tradición al conjunto de la población, de modo que la reproduzca y viva según la misma:

Una primera ayuda a este fin reside ya en la técnica empleada. Sus ritmos son biológicamente placenteros, especialmente cuando se hallan reforzados por cantos musicales, por la melodía y por los movimientos corpóreos de la danza. Cuando se realiza en coro, la danza posee además la ventaja de involucrar a grupos enteros en recitaciones compartidas, y por ende, en la memorización compartida, práctica ésta que continuó informando y guiando las costumbres de Atenas hasta la época de Pericles.¹⁷

En la oralidad primaria, el especialista oral formula sus preceptos memorizables de manera que sean melódicos y placenteros. La repetición se asocia con una sensación de placer, factor de primera importancia para entender la fascinación que ejerce la poesía oral. Havelock dice:

Hay razones para pensar que el ritmo, en sus diversas modalidades [...], es el fundamento de todos los



© Arterótico2007. Ramón Almela.

placeres biológicos —de todos los placeres naturales, el sexo incluido— y posiblemente también de los llamados placeres intelectuales.¹⁸

Cabe hacer notar aquí que la insistencia nietzscheana en la importancia de la música en la Grecia preclásica nos remite a la idea de Havelock acerca del papel básico de ritmo en la comunicación oral pura. En *El nacimiento de la tragedia* Nietzsche se refiere al “[...] carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, [a] la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incorporado de la armonía.”¹⁹ De manera similar, Nietzsche afirma que

[e]n el ditirambo dionisiaco el hombre está estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas [...]. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; [...] por lo pronto el simbolismo corpóreo entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile que mueve rítmicamente todos los miembros. Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armónica. Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólicamente en aquellas fuerzas; el servidor ditirámico de Dionisio es entendido, pues, tan sólo por sus iguales.²⁰

Por su parte, Havelock nos dice: “El lenguaje del teatro clásico griego no sólo entretenía a su sociedad, sino que la sostenía [...]”,²¹ lo cual quiere decir, entre otras cosas, que los oyentes no sólo pueden memorizar lo que han escuchado, sino se hacen eco de ello en el habla cotidiana. Cuando Nietzsche dice que “[...] el coro trágico griego está obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas [...]” y Schiller, a su vez, que el coro “[...] es un muro viviente tendido por la tragedia [...]”,²² parecen referirse a la función didáctica de los coros en una sociedad en la que la oralidad y su naturaleza rítmica son todavía muy importantes para la articulación del saber social y la integridad de la comunidad. De manera que el carácter tópico y ritualizado de la comunicación oral pura —que es al mismo tiempo su carácter rítmico poético— puede rastrear en las producciones literarias de los trágicos. Cuando Píndaro prepara coros dedicados a sus deidades, hace uso de la mitología para exhortar la práctica de las virtudes. Sófocles exhibe en la figura del remoto Edipo a un estadista semejante a Pericles, vencido por una epidemia y por la confianza que tiene en su propia política. En Hipólito, Eurípides usa a Fedra para caracterizar las pautas aceptadas de conducta sexual en la Atenas de esos días. En todas estas obras los tópicos están presentes no sólo en los diálogos propiamente dichos, sino también, muy claramente, en los coros.²³

La descripción del carácter de la comunicación oral pura permite darse cuenta de que las narraciones



© Arterótico 2007. Mónica Bello.

míticas se componen de tópicos, construcciones fácilmente comunicables y preservables gracias a la versificación y al canto de los coros. La oralidad es, de esta manera, un medio que proporciona una forma específica de comunicación que permite la articulación de las conductas morales y políticas, además de la transmisión del saber en el resto de sus dimensiones pragmáticas.

2. INDICIOS DE ORALIDAD EN LA ESCRITURA DE LA GRECIA ARCAICA

Recordemos que la historia de la literatura occidental nos ha puesto a Homero y a Hesíodo como a nuestros padres poéticos. En *The Muse Learns to Write*, Eric A. Havelock nos dice que

[e]n la historia de la palabra escrita griega el primer texto compuesto en su totalidad como tal [...] quizá sea el de Hesíodo, a pesar del hecho de que su lenguaje es esencialmente homérico y mantiene el carácter formulario del verso conservado oralmente.²⁴

Sin embargo, la existencia de Hesíodo es tan incierta como la de Homero, o por lo menos, la del papel de ambos como autores individuales. En la *Teogonía*

[...] Hesíodo [mismo] es mencionado una vez en uno de los cuatro poemas, en tercera persona. “Ellas (las musas), un día, el bello canto enseñaron a Hesíodo mientras pacía los corderos al pie del divino Helicón”. En el siguiente hexámetro se emplea la primera persona: “Y estas palabras, primero, hacia mí dirigieron las diosas [...]”.²⁵

Los eruditos nos dicen respecto de la incertidumbre de la autoría, que no se puede estar seguro de que sea la misma persona, sino que, tal vez, la mención del nombre sea una especie de rúbrica con la intención de hacer constar la patente de una empresa en común. En lo concerniente a Homero (sea uno o varios), nunca se identifica a sí mismo, y Havelock señala que “[l]a responsabilidad de la composición tanto de la *Iliada* como de la *Odisea* se asigna a la musa, a quien se invita a ‘cantar’ la *Iliada* y a ‘recitar’ la *Odisea*.”²⁶

Resulta conveniente aclarar qué función poseen las *musas*, para quienes componen estas instrucciones por medio de *fórmulas* o proverbios. Las musas “[...] son fruto de la unión de Zeus y Mnemosine, que se suele traducir por ‘memoria’, como si la palabra fuera equivalente a Mneme (la otra palabra griega que designa la memoria).”²⁷ En efecto, las musas llevan al ejercicio de la memoria como una actividad de rememoración o evocación. Así, las musas tendrán el estatus de salvaguardas de la memoria social, pues su conducta es netamente oral, sin la menor relación con la escritura; se trata de una memoria conservada en el lenguaje hablado. Por tanto

[l]a razón de su existencia no radica en la inspiración, como sucedería más tarde, sino que es funcional. Lo que ellas dicen se resume adecuadamente como ‘las (cosas) del presente y del antes’ (*tà eónta, tà proeónta*), así como de ‘lo por venir’ (*tà essómena*), lo cual, en este contexto, junto a los otros dos participios, no se refiere a novedades que se profetizarán, sino a una tradición que continuará y permanecerá predecible [...].²⁸

de acuerdo con el carácter circular del tiempo mítico. Retornando a Hesíodo podemos decir que el lenguaje de la memoria de las musas es rítmico en los términos del poeta, aparecen metáforas que se aplican a discursos, resaltando la fluidez de éstos, metáforas que brotan en un torrente continuo. Además, se vuelven actuaciones dirigidas a un público, como en el “[...] ritual religioso (el himno, que es lo que Hesíodo está componiendo en ese momento) o el coro cívico (la danza) o como recitación épica o canción.”²⁹ Las actuaciones de las musas³⁰ son musicales, tienen instrumentos que las acompañan en eventos festivos, lo cual concuerda con la descripción de Nietzsche, donde

[...] el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro, pues lo único que había era un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan [...].³¹

Havelock considera que “[s]i las listas olímpicas disponibles en el siglo IV a.C. [el texto de Eusebio] se remontaban al primer cuarto del siglo VIII, su fuente no era la transmisión alfabética, sino la transmisión oral.”³² El mismo autor comenta que todavía en el siglo VI a.C. una inscripción revela la existencia de unos funcionarios civiles llamados *mnèmones*, es decir, memorizadores.

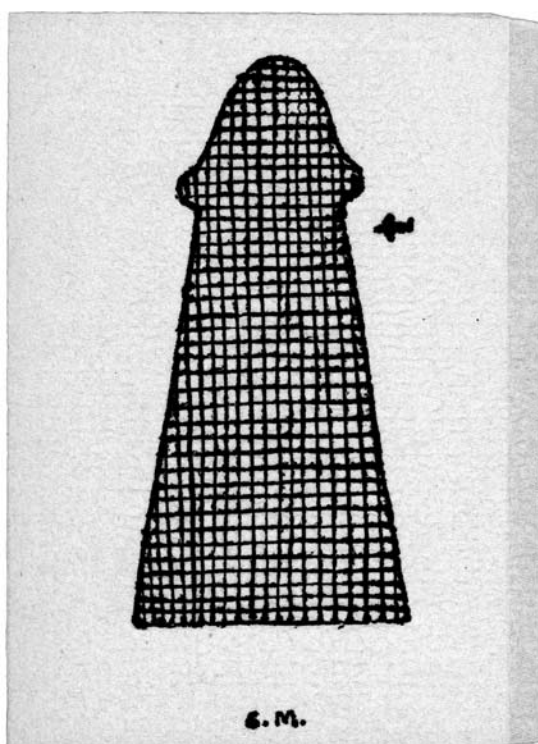
Esta función suponía un servicio que se prestaba a una sociedad ágrafa y que correspondía a una necesidad que se experimentaba de conservar oralmente no sólo decisiones oficiales y precedentes, sino también cierta cronología del pasado.³³

Tanto los memorizadores como los rapsodas requerían de un instrumento práctico que se basara en las bondades de la cultura oral, facilitando la transmisión del conocimiento y las normas de conductas sociales, a saber, las frases hechas, lugares comunes o clichés. En una línea de razonamiento semejante y que refiere a periodos muy posteriores a la antigüedad clásica, W. J. Ong, en su libro *The Presence of Word*, considera los “lugares comunes” como formas de almacenar residuos de la tradición oral, que servían como modos de resguardar las enseñanzas en formas de proverbios:

Por siglos después de la invención de la escritura y de la imprenta, los modos de almacenar la información y la conceptualización características de la cultura oral fueron preservados de manera directa y sorprendente en la doctrina y el uso de los lugares comunes o *loci comunes*.³⁴

El propio Ong, refiriéndose a los griegos preclásicos, nos dice que una de las explicaciones de por qué los poetas como pedagogos recurrían a los lugares comunes o clichés, es que el uso de los epítetos fija la figura métrica, proporcionando cierto rigor en la economía del lenguaje inherente a los lugares comunes, lo que los volvía un método de composición oral eficaz. El hecho de repetir fórmula tras fórmula, obstaculiza la especulación y, por ello, los poetas orales recurrían a materiales prefabricados:

[...] el Homero de la *Iliada* y la *Odisea* era considerado [a lo largo de la historia como] un poeta consumado, excelso. Sin embargo, [como resultado de las investigaciones de Parry sobre las que se basa Ong]



© Arterótico 2007. Germán Montalvo.

empezaba a parecer como que hubiera recurrido a algún género de libro de frases encerrado en su cabeza.³⁵

Justamente en relación con la idea común de la originalidad de Homero, Ong agrega a continuación que el análisis detallado del tipo que hacía Milman Parry

[...] mostró que [Homero] repetía fórmula tras fórmula. El significado del término griego “cantar”, *ρηρασοιδεν*, “coser un canto” (*ρηραπειν*, coser; *οιδε*, canto), resultó ominoso. Homero unió partes prefabricadas. En lugar de un creador, se tenía a un obrero de línea de montaje.³⁶

Es decir, la oralidad había favorecido el estilo formulaico, por la necesidad de conservar el recuerdo en la memoria puesto que exigía el potenciar el uso de la misma. La información oral estaba empaquetada muy prácticamente, para usarse en metáforas canjeables según la circunstancia; asimismo, las fórmulas se agrupaban en un *corpus* alrededor de temas uniformes idóneos para fines prácticos, temas tales como

[...] el consejo, la reunión del ejército, el desafío, el saqueo de los vencidos, el escudo del héroe y así interminablemente. [De hecho] un repertorio de temas similares se halla en la narrativa oral y demás discursos oral[es] del mundo.³⁷

Tal vez de esta manera nos podamos explicar, cómo el lenguaje de la oralidad griega se manifiesta en los poemas homéricos, utilizando antiguas expresiones fijas que se guardaban o refundían por su utilidad métrica.³⁸ Esto es lo que explica la utilidad y pervivencia de los lugares comunes, los clichés o elementos muy semejantes. Ong nos dice que a medida que avanzaba el trabajo de Parry y que era continuado por estudiosos posteriores, “[...] se hizo evidente que sólo una diminuta fracción de las palabras en la *Iliada* y la *Odisea* no representaba partes de fórmulas y, hasta cierto punto, de fórmulas devastadoramente predecibles.”³⁹

Así pues, son las fórmulas lingüísticas las que concatenan y articulan temas o tópicos, asociando la uti-



© Arterótico 2007. Enrique Beggar.

lización de un lugar común con la concepción de la “palabra útil”. Es así que mediante todo tipo de configuraciones verbales se articulaba la experiencia común en lo que puede considerarse un género “poético” que busca propiciar la remembranza por medios lingüísticos, implicando y explicando el aspecto didáctico que en la antigüedad les era concedido. Es en este contexto que resulta pertinente referirse a Sergio Pérez Cortés, quien afirma que “[u]n χρεία [uso] es la mención de un dicho o una acción, o una combinación de ambos, que tiene una exposición concisa y que generalmente tiende hacia algo útil.”⁴⁰ Una fórmula o cliché es la reminiscencia verbal, presentada en ocasiones como una sola frase, de un acto, cuyo propósito es ofrecer una orientación para la vida; tales remanentes o condensaciones verbales de situaciones existenciales las concebimos en este ensayo de investigación como configuraciones lingüísticas. Por ello conviene insistir en que el criterio para la elaboración y utilización de dichas configuraciones es su carácter rítmico o eufónico, que las hacía fácilmente memorizables. Así, Ong nos dice:

Como mejor se explicaba el lenguaje entero de los poemas homéricos con su curiosa mezcla de peculiaridades eólicas y jónicas tempranas [...], era no como una superposición de varios textos, sino como una lengua creada a través de los años por los poetas épicos, los cuales utilizaban antiguas expresiones fijas que guardaban o refundían principalmente por motivos métricos.⁴¹

Es así que los poetas, que generación tras generación aprendían el uno del otro, se volvían fundamentales para darle coherencia a la cosmovisión dentro de las culturas orales primarias. Se trata, en efecto, de que para que persista la cultura oral se requiere de un tipo de conocimiento enciclopédico ambulante que los poetas, que por *status* comunitario y por su práctica continua, están llamados a articular. De especial importancia es recordar que no eran sólo los poetas quienes recurrían a fórmulas o configuraciones, ya que la única forma de almacenamiento del conocimiento, para la sociedad entera, era la memoria, de modo que las fórmulas eran algo ineludible en la idiosincrasia de las culturas orales primarias.⁴² Es en este contexto que Ong nos dice que

[I]os griegos de la edad de Homero valoraban los lugares comunes porque no sólo los poetas sino todo el mundo noético oral o del pensamiento dependía de la constitución formularia del pensamiento. En una cultura oral, el conocimiento, una vez adquirido, tenía que repetirse constantemente o se perdía: los patrones de pensamiento formularios y fijos eran esenciales para la sabiduría y para una administración eficaz.^{43, 44}

En relación con los estudios filológicos del clasicista Milman Parry y su discípulo Albert B. Lord, siguiendo a Ong, podemos decir que sus descubrimientos

[...] puede[n] expresarse de esta manera: virtualmente todo aspecto característico de la poesía homérica se debe a la economía que le impusieron los métodos orales de composición. Estos pueden reconstituirse mediante un análisis cuidadoso del verso mismo, una vez que se prescindie de las suposiciones acerca de la expresión y los pensamientos, profundamente arraigados en la psique [...] de la cultura escrita.⁴⁵

En consecuencia, la contribución de Parry residió, nos dice Carrillo Canán, “[...] en hacer evidentes las estructuras formularias y tópicas de dichos poemas, por un lado y, por otro, en mostrar que dichas estructuras son propias de las culturas primariamente orales.”⁴⁶ Milman Parry y Albert Lord demostraron que la única articulación posible de la experiencia en la cosmo-

visión de las comunidades orales primarias es el mito en tanto configuración rítmico temática, a la que denominaremos conciencia configuracional, la cual se encuentra en oposición estructural a la conciencia analítica. De acuerdo con esto, los escritos que recogen las sagas de los pueblos, las versiones escritas de relatos, mitos, canciones, himnos, decretos, etc., son estructuras “poéticas” en la noción básica de ser articulaciones configuracionales de la experiencia, en otras palabras, aunque estén escritas utilizando un alfabeto, no son, rigurosamente, hablando, textos, es decir, no son *logoi*, sino que más bien son residuos de la oralidad, son *mythou*.

BIBLIOGRAFÍA Y ABREVIATURAS

- CATG = Carrillo Canán AJL. La concepción arcaizante del texto en Gadamer, en *A parte Rei*, revista electrónica de filosofía, vol. 36, noviembre de 2004. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>
- SP = Eliade M. *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Colombia (1994).
- G8 = Gadamer HG. *Wahrheit und Methode*, Tübingen (1986).
- WM = Gadamer HG. *Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübingen (1993).
- PP = Havelock EA. *Preface to Plato*, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, England (1963).
- MW = Havelock EA. *The Muse Learns to Write*, Yale University Press, New Haven and London (1986).
- FT = Lenkersdorf C. *Filosofía en clave tojolabal*, Miguel Ángel Porrúa grupo editorial, México (2002).
- ST = Lord AB. *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts London, England (1960/2001).
- NT = Nietzsche F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza Editorial, España (2000).
- OL = Ong WJ. *Orality and Literacy*, Routledge, London and New York, (1982/1988).
- PW = Ong WJ. *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven (1967).
- MHV = Parry M. *The Making of Homeric Verse*, Oxford University Press, New York Oxford (1971/1987).
- PF = Pérez Cortés S. *Palabras de filósofos*, Siglo Veintiuno editores, México (2004).
- c. a. = cursivas del autor del texto citado.
- Cfr. = confróntese.

NOTAS

¹ Ver la lista de abreviaturas y la lista bibliográfica.

² Véase: Carrillo Canán AJL. La concepción arcaizante del texto en Gadamer, en *A parte Rei*, revista electrónica de filosofía, vol. 36, noviembre (2004) 3. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>

³ Gadamer HG. *Gesammelte Werke*, vol. 8, Tübingen (1993) 286.

⁴ Gadamer HG. *Wahrheit und Methode*, Tübingen (1986) 165.

⁵ Havelock EA. *The Muse Learns to Write*, Yale University Press, New Haven and London (1986) 69.

⁶ Cfr. La percepción rítmica de las configuraciones lingüísticas, en *Elementos. Ciencia y cultura*, Universidad Autónoma de Puebla, México, núm. 64, vol. 13, octubre-diciembre (2006) 3-11.

⁷ Ong WJ. *Orality and Literacy*, Routledge, London and New York (1988) 25s.

⁸ Cfr. La percepción rítmica de las configuraciones lingüísticas, en *Elementos*, núm. 64, 3-11.

⁹ Ong WJ. *Orality and Literacy*, 9.

¹⁰ Cfr. Eliade M. *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, Colombia (1994) 21s.

¹¹ Havelock EA. *The Muse Learns to Write*, 70.

¹² *Ibid.*, 71.

¹³ Ong WJ. *Orality and Literacy*, 21.

¹⁴ Havelock EA. *The Muse Learns to Write*, 74.

¹⁵ *Ibid.*, 75.

¹⁶ *Ibid.*, 77.

¹⁷ *Ibid.*, 75.

¹⁸ *Ibid.*, 72.

¹⁹ Nietzsche F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, Alianza editorial, España (2000) §2.

²⁰ *Idem.*

²¹ Havelock EA. *The Muse Learns to Write*, 93.

²² Nietzsche F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, §8.

²³ Es decir, el poeta desarrolla un sistema de comunicación social oral primario, en el cual dicha comunicación se construye y se realiza con el fin de preservar lo que es importante para el grupo y que comúnmente se llama tradición cultural. De esta manera, la técnica comunicativa consistente en la oralidad primaria, tal como la hemos descrito, controla y guía a la sociedad de una manera impersonal y conservadora, donde la comunidad queda comprometida, podemos decir, por la doctrina, el dogma y su actualización como conducta ritualizada.

²⁴ Havelock EA. *The Muse Learns to Write*, 79.

²⁵ *Ibid.*, 20.

²⁶ *Idem.*

²⁷ *Ibid.*, 79.

²⁸ *Ibid.*, 79s.

²⁹ *Ibid.*, 81.

³⁰ Havelock nos remite a los nueve nombres que se les dan a las musas para hacer más exacta la explicación: "Esas condiciones combinadas se conmemoran simbólicamente en los nombres que se les dan a las nueve: Clío (la celebradora), Euterpe (la deleitosa), Talía (la exuberante), Melpómene (la cantora de cantos), Terpsícore (la que deleita con la danza), Erato (la arrobadora), Polimnia (la cantora de himnos), Urania (la moradora del cielo) y Caliope (la bien hablada)." (MW 81)

³¹ Nietzsche F. *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, §8.

³² Havelock EA. *The Muse Learns to Write*, 84.

³³ *Idem.*

³⁴ Ong WJ. *The Presence of the Word*, Yale University Press, New Haven, (1967) 79s.

³⁵ Ong WJ. *Orality and Literacy*, 22.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Ibid.*, 23.

³⁸ "En una cultura oral, la comunicación permanente o preservada se representa única y exclusivamente por medio de la saga y sus congéneres. Ellos suponen el grado máximo de refinamiento. Homero, lejos de ser 'especial', encarna la mentalidad dominante." (PP 135)

³⁹ Ong WJ. *Orality and Literacy*, 22s.

⁴⁰ Pérez Cortés S. *Palabras de filósofos*, Siglo Veintiuno editores, México (2004) 88.

⁴¹ Ong WJ. *Orality and Literacy*, 23.

⁴² Y lo siguen siendo ahí donde todavía sobreviven dichas culturas o culturas muy escasamente letradas. Un ejemplo cercano a nosotros sería el de los tojolabales, es así, que Carlos Lenkersdorf en su libro *Filosofía en clave tojolabal* nos explica que "el -tik es una desinencia, que quiere decir 'nosotros'. Explicó, además, que el 'nosotros' es un distintivo de la lengua tzeltal. En el habla de todos los días suele repetirse constantemente. Y no sólo ocurre en la lengua, sino que el 'nosotros' predomina tanto en el hablar como en la vida, en el actuar, en la manera de ser del pueblo. Por decirlo así, caracteriza a los tzeltales. Representa un elemento tanto lingüístico como vivencial." (FT 25s.)

⁴³ Ong WJ. *Orality and Literacy*, 23.

⁴⁴ Encontramos dentro de la historia de las ideas comentarios respecto de la figura de Homero como es el caso del "[...] filósofo italiano de la historia, Giambattista Vico (1668-1744), [quien] creyó que no había existido ningún Homero, sino que las epopeyas homéricas de algún modo representaban las creaciones de todo un pueblo." (OL 19) Otra opinión relevante es la del arqueólogo inglés Robert Wood (ca. 1717-1771) quien al parecer fue el primero en identificar este conocimiento formulaico en algunos sitios de la *Iliada* y la *Odisea*. Ong nos dice que "[...] Wood opinaba que Homero no sabía leer y que la capacidad de la memoria fue lo que le permitió producir esa poesía. Wood sugiere extraordinariamente que la memoria desempeñó un papel bastante diferente en la cultura oral del que tuvo en la letrada." (OL 19)

⁴⁵ Ong WJ. *Orality and Literacy*, 21.

⁴⁶ Cfr. Carrillo Canán AJL. La concepción arcaizante del texto en Gadamer, en *A parte Rei*, revista electrónica de filosofía, vol. 36, noviembre de 2004. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/>

Marco Antonio Calderón Zacaula, Maestría en Estética y Arte, Facultad de Filosofía y Letras, BUAP. marco.calderon.z@gmail.com



© Arterótico 2007. Agustí García.