

La oralidad en el cine: presencias dentro y fuera de la pantalla

Laura Gómez Vaquero
Universidad de Salamanca
Fernando González García
Universidad de Salamanca



<https://dx.doi.org/10.5209/arab.105386>

Recibido: 10/10/2025 • Aceptado: 13/10/2025

Orality in Cinema: Presences On and Off the Screen

Cómo citar: Gómez Vaquero, L.; González García, F (2025). La oralidad en el cine: presencias dentro y fuera de la pantalla, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(3), 291-295.

El germen de este monográfico se encuentra en la celebración del seminario de investigación *Labrado en imágenes: formas de la oralidad en el cine*, que tuvo lugar en la Universidad de Salamanca en abril de 2024¹. Nuestra aproximación a las relaciones entre cine y oralidad en aquel seminario y en este monográfico se ha planteado desde la idea de un centro que se despliega en diversas direcciones y que contempla la investigación de las distintas formas en que la oralidad ha sido integrada, planteada y expresada desde la práctica cinematográfica.

La recurrencia a este término, “oralidad”, nos ha permitido recuperar algunas de las más ricas aportaciones de estudios como los emprendidos por el historiador de la literatura y medievalista Paul Zumthor sobre la cultura de la Edad Media (una larga entrada donde explica el término en detalle se encuentra en Zumthor, 2008), y por el historiador y lingüista Walter Ong en *Orality and Literacy: The Technologizing of the World* [1982]). La reivindicación como objeto de estudio del lenguaje oral frente o al lado del escrito que explicitamente realizaron estos y otros investigadores con posterioridad conllevó la reivindicación de expresiones culturales que hasta entonces habían permanecido marginadas por su condición popular, un hecho que nos pareció especialmente interesante planteado desde un medio como el cine, que también fue vilipendiado en sus inicios por su condición popular.

En este sentido, las interacciones entre formas culturales orales y el cine resulta una de las líneas más interesantes del planteamiento de las relaciones “cine-oralidad”: desde las adaptaciones de relatos tradicionales hasta la recuperación de formas dialógicas, desde la incorporación de canciones populares hasta la inscripción del cuerpo a través del canto y la danza (Diawara, 1988; Ebanda de B'béri, 2013; Leal Riesco, 2011; Sangaré, 2023, por poner sólo algunas referencias relativas a África).

Si en los estudios literarios y lingüísticos la expresión oral había sido marginada respecto a la escrita, de manera análoga la cuestión del sonido estuvo décadas relegada a un segundo

¹ Impulsado por los grupos de investigación GIIIS (Ideología, Imagen y Sociedad), y GELyC (Grupo de investigación sobre Literatura y Cine), ambos de la Universidad de Salamanca.

plano por la predominancia de estudios filmicos sobre la imagen. En paralelo, las primeras investigaciones dedicadas en exclusiva a la voz tardaron en aparecer, si bien supusieron aportes significativos (Daney, 1977; Altman, 1980; Doane, 1980; Chion, 1982; Silverman, 1988). El interés en la cuestión ha quedado no obstante refrendado en estudios más recientes (Neumark, Gibson y van Leeuwen, 2010; Whittaker y Wright, 2017; Lagos Labbé, 2024). Sin embargo, la posibilidad de plantear aproximaciones a la voz como expresión de oralidad que integren perspectivas de análisis más actuales, en específico, los estudios de género (Sjogren, 2006; O'Meara, 2022) y los estudios sensoriales (Marks, 1999; Sobchack, 2009; Baker, 2009; Elsaesser y Hagener, 2010) abre ricas vías de exploración.

Por último, la posibilidad de encontrar presencias de oralidad en el cine de modos muy diversos nos animó a buscar aportaciones inéditas que no sólo contemplaran los objetos/las películas, sino que también implicaran otros hechos filmicos de calidad menos "estable" (como también lo es la oralidad), como, por ejemplo, los explicadores y, también, por extensión, diversos aspectos del cine de los inicios.

En cualquiera de las líneas mencionadas, contempladas en el monográfico que aquí presentamos, se halla la base desde la que proponemos plantear el binomio "cine y oralidad": la consideración de lo oral y de lo cinematográfico como hechos culturales (más que como hechos exclusivamente lingüísticos y narrativos o expresivos). Es también apreciable la tendencia, de cada una de las propuestas, a dialogar con otros campos de estudio, resultando de ello aportaciones que se han nutrido de la riqueza del encuentro.

El número se abre con la contribución de José Antonio Pérez Bowie, que muestra cómo servirse de las herramientas de la narratología para describir y analizar la presencia y las funciones de la voz y la palabra en los relatos cinematográficos, desarrollando en su parte central, bajo el concepto de voz narrativa, los modos en los que cobra presencia -como voz acusmática o como corporeización, encarnación de la misma en un personaje- la instancia narradora. Este artículo tiene una clara dimensión teórica que en ocasiones se acerca, como en esta parte, a la propuesta de una tipología, pero que también dibuja una no tan evidente línea cronológica. Si el artículo comienza explicando cómo durante el cine mudo se creó un modo de narración en el que la palabra no es imprescindible, termina dedicando un apartado a la reciente aparición de la *audionarratología*. El desarrollo de esta subdisciplina implica no únicamente una nueva atención a los elementos sonoros, sino que presupone el hecho de una cada vez más compleja interacción entre los componentes visuales y sonoros en el cine.

En este monográfico contamos también con dos artículos que estudian manifestaciones cinematográficas en el ámbito africano para relacionarlas con aspectos de la oralidad en la cultura popular. Ambos se centran en países de lengua oficial portuguesa.

El de Paulo Cunha y Morgana Gama sitúa su pesquisa en Angola, Mozambique y Guinea Bissau. El punto de partida es la consideración del cine como algo que en estos países arraiga en una tradición interrumpida por la colonización, pero suficientemente cercana como para impregnar todavía las manifestaciones culturales a todos los niveles. Esta tradición, de carácter oral, puede reaparecer en algunas películas a través de argumentos que proceden directamente de cuentos o relatos de raíz precolonial. Realmente hay pocas en estos tres países, y los autores analizan dos: *Nelisita* (Ruy Duarte de Carvalho, 1982) y el fragmento mítico que abre *Kadjike* (Sana Na N'Hada, 2013). La importancia del canto y la danza en las manifestaciones de la cultura popular puede enlazarse también con aquella tradición en la que la oralidad implica presencia colectiva y corporalidad, y el cine de estos países ha explorado reiteradamente esas manifestaciones contemporáneas de la oralidad popular. Finalmente, los autores se detienen en otras referencias simbólicas de matriz oral asociadas a lo narrativo, a la corporalidad e incluso a la danza, que atraviesan la obra de autores como Flora Gomes o Welket Bungé.

Por su parte, Fernando González, trabajando sobre Angola y Mozambique, se sitúa en una perspectiva diacrónica que, con Ong y Zumthor, intenta dar cuenta de un proceso. Este va desde la oralidad tradicional que se expresa en lenguas nativas a la oralidad mediatisada, que lo hace en estas lenguas pero también en portugués. El portugués es la lengua de la mayor parte de los escritores y de los cineastas, y es también la lengua oficial que imponen los regímenes socialistas de partido único tras las independencias, regímenes que miran hacia la tradición con desconfianza. Estas circunstancias explican en buena medida tanto la escasez de adaptaciones

de cuentos y relatos tradicionales como el intento de estos regímenes de apropiarse de la música tradicional, descontextualizándola de la cultura oral que una ha producido. Aun así, el cine ha dado cuenta, hasta la actualidad, de la inmensa vitalidad de la cultura popular urbana que se manifiesta a través de la canción y la danza. Y en muy pocas, pero inmensamente interesantes ocasiones, el cine ha sido capaz de realizar la radiografía de un momento dado en ese proceso del que habla el autor, como ocurre con *Nelisita* (Ruy Duarte de Carvalho, 1982) y *Mueda, memória e massacre* (Ruy Guerra, 1979). En estas películas se identifican y se señalan, de manera explícita e implícita, las tensiones que se producen entre cultura oral y escrita, portugués y lenguas locales, tradición y modernidad.

Examen de los elementos y fases que componen un proceso es también el artículo de Marina Díaz López sobre la huella de la cultura oral en la comedia ranchera mexicana. Las coplas de retache a las que hace referencia en el título forman parte de una tradición popular que, con distintos nombres, encontramos extendida por buena parte de Latinoamérica. Se trata de duelos improvisados entre cantores que, en el cine mexicano, constituyen uno de los “*loci* narrativos y especulares de la comedia ranchera”. Provenientes del oriente de México, el cine no recoge las coplas directamente de la cultura popular. La capital del Estado, entre los años veinte y los cuarenta reunió en sus teatros la enorme variedad de ritmos y estrofas de todos los puntos cardinales y ahí comenzaron a generarse estereotipos; la radio continuará este proceso que identifica lo nacional con lo folclórico. Todo esto desembocó en el cine: aquí, las coplas de retache aparecen de forma recurrente, configurando un imaginario de lo nacional y de lo popular impregnado de machismo, y de la ética del enfrentamiento y la violencia. Imaginario que necesariamente cambia con el tiempo siguiendo una lógica que no es ya la de la tradición, sino la del propio medio y sus públicos.

David Fuentefría y Váleri Codesido proponen un acercamiento al modo en el que el cine de la Transición española se acercó a las formas del habla juvenil del momento. Durante este período se produjeron en el ámbito cinematográfico dos fenómenos que confluyeron: el primero fue la desaparición de las comisiones de censura, el segundo, la entrada de una práctica hasta entonces poco explorada en España, la del sonido directo. Si la censura había obligado durante todo el franquismo a mantener en una película los diálogos aprobados en el guion escrito, la desaparición de la misma no sólo liberaba de este corsé, sino que favorecía la utilización de expresiones y formas coloquiales antes prohibidas por poco decorosas. Por otra parte, el sonido directo permitía que los actores, profesionales o no profesionales, se expresaran con su propia forma de hablar. Los autores proponen un análisis de los modos de habla de los personajes de tres películas emblemáticas de este período, captados con sonido directo, atendiendo no sólo al léxico, sino también a las inflexiones, silencios, titubeos y a la inclusión de la voz en un ambiente sonoro.

Los textos de Sarah Wright y Laura Gómez Vaquero se proponen, desde una mirada atenta a la identificación de posibles resonancias, observar el uso y la presencia de la voz en dos películas recientes: *La voz humana*, de Pedro Almodóvar (2020), y *Ojo Guareña*, de Edurne Rubio (2018).

En el caso de Wright, el análisis riguroso de la voz de la protagonista, interpretada por Tilda Swinton, le permite convocar esas “otras voces” que, en forma de eco, se encuentran latentes en una película realizada durante la situación global de pandemia por un cineasta con querencia por la intertextualidad. Al tiempo que emplea los aportes más significativos de los estudios sobre la filmografía del cineasta y de las teorías desarrolladas en torno a la voz femenina -en especial (pero no sólo) desde el cine-, presta también atención a las versiones cinematográficas previas del texto sobre el que se basa la película (*La voix humaine*, de Cocteau) y a las interpretaciones femeninas en producciones anteriores almodovarianas para situar la película de Almodóvar, analizada desde todos sus ángulos, en la larga genealogía de voces femeninas que han podido resonar más allá de los lugares que las confinaban.

Por su parte, Gómez Vaquero realiza un acercamiento al largometraje documental *Ojo Guareña*, realizado por la artista visual Edurne Rubio, para considerar, desde la aplicación integradora de varias metodologías, la presencia mayoritaria de la “voz sin cuerpo” en una película que explora la potencialidad espacial de este elemento considerado como no subsidiario de la imagen, con cualidades resonantes. El análisis del caso de estudio desde la consideración de aportes provenientes de diversos marcos (la oralidad, la voz en el cine, la tecnología del sonido y

el espectador cinematográfico), así como la inserción de la película en la trayectoria de la artista y en el fenómeno de la crisis de las salas cinematográficas conduce a la autora a considerar la película un caso reciente de actualización de la sugerente analogía entre cine y caverna; ello le permite, finalmente, poner en evidencia la intrínseca cualidad inmersiva de un medio, el cine, que, si desde sus comienzos supuso una experiencia colectiva, en la actualidad recupera, desde propuestas independientes como la analizada, la reivindicación de la sala como un espacio privilegiado desde el que incluirse, de manera experiencial, en el transcurso de la historia de manera colectiva.

En cuanto al artículo de Nieves Moreno Redondo, resulta un aporte a uno de los hechos filmicos que, en gran parte por la escasa existencia de documentos, aún requieren de estudio: el de los explicadores, que desarrollaban su labor durante los inicios del cine. Moreno Redondo realiza un rescate de una figura que, quizá por su papel clave en las campañas de propaganda que Japón realizó a través del cine en sus colonias, ha permanecido ausente de la historiografía: el narrador de cine silente, y también director y productor japonés, Takamatsu Toyojirō (1872-1952), quien asumió y contempló el papel de *benshi* como medio de pedagogía imperialista. Además, promovió la industria japonesa en Taiwán durante los años 10, llegando a formar a narradores locales que asumieron la ideología colonial del gobierno central. El texto resultante consigue insertar a Toyojirō en el terreno de la también aún inexplorada historia del cine japonés hasta finales de la Segunda Guerra Mundial considerada desde sus incursiones coloniales.

Por último, hemos incluido un texto que tiene un encaje difícil en el ámbito de las revistas académicas, pero que, sin embargo, propone un acercamiento singular a la cuestión de la oralidad en relación con el cine. El texto de Ana Martín Morán y Luis García Alonso no se plantea como una investigación en sí misma sino, más bien, como una propia puesta en cuestión de los métodos de salvaguarda, exploración y uso de los materiales y objetos del estudio fílmico. Recurriendo a Halbwachs (2004) y a De Certeau (2000), el reencuentro con los relatos escritos de varios grupos de espectadores de cine entre los años 1930 y 1970, en los que narran su primera experiencia en la sala de cine, recopilados y guardados desde 2001 a la espera de encontrar medio de una reactivación, provoca una reflexión sobre qué hacer con este corpus. Frente a la escritura como medio de preservación, se apuesta por la lectura oral como el medio para que generaciones más jóvenes puedan acercarse a esas experiencias relatadas desde la reencarnación, de manera que sea posible la verdadera conformación de una memoria colectiva.

Las propuestas aquí incluidas proponen un acercamiento heterogéneo a las diversas relaciones entre cine y oralidad que, al tiempo, pretenden abrir vías a futuras aportaciones. Los coordinadores desean expresar agradecimiento a los participantes del seminario celebrado en Salamanca que, en su momento, enriquecieron los debates sobre la cuestión, así como también a los contribuyentes del presente monográfico, quienes han ofrecido modos de plantear esa relación igualmente sugerentes, y al equipo editorial de *Área Abierta* por confiar en el interés de la propuesta.

Bibliografía

- Altman, R. (1980). Moving Lips: Cinema as Ventriloquism. *Yale French Studies*, 60; 69-79. <https://doi.org/10.2307/2930005>
- Baker, J. M. (2009). *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley.
- Chion, M. ([1982] 2004). *La voz en el cine*. Cátedra.
- Daney, S. ([1977] 2004). Sobre las voces en "off", "in", "out", "through" (extracto). En Chion, M. *La voz en el cine* (167-171). Cátedra.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano 1: Artes de hacer*. Universidad Iberoamericana.
- Diawara, M. (1988). Popular Culture and Oral Traditions in African Film. *Film Quarterly*, Vol. 41, No. 3, pp. 6-14.
- Doane, M. A. (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Cinema/Sound*, n.º 60, 33-50, <https://doi.org/10.2307/2930003>
- Ebanda de B'Berí, B. (2013). *Le 'verbe' au cinéma. Essai sur l'épistémè de l'oralité dans les films d'Afrique noire francophone (1950-2000)*. Université d'Ottawa.
- Elsaesser, T. y Hagener, M. (2010). *Film Theory. An Introduction through the Senses*. Routledge.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Lagos Labbé, P. (2024). Editorial. The Body of the Voice: Orality as Sound and Performative Expression in Non-Fiction Film. *Comparative Cinema*, vol. XII, 6-12. <https://doi.org/10.31009/cc.2024.v12.i22.01>
- Leal Riesco, B. (2011). The role of music in African Cinema. Buala. <https://www.buala.org/en/afroscreen/the-role-of-music-in-african-cinema>
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Neumark, N., Gibson, R. y van Leeuwen, T. (eds.) (2010), *V01CE: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*. The MIT Press.
- O'Meara, J. (2022). *Women's Voices in Digital Media: The Sonic Screen from Film to Memes*. University of Texas Press.
- Ong, W. J (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. Methuen Young Books.
- Sangaré, I. (2023). *L'ancre de l'oralité dans le cinéma burkinabé*. Eds. de l'Harmattan.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press.
- Sjogren, B. (2006). *Into the Vortex: Female Voice and Paradox in Film*. University of Illinois Press.
- Sobchack, V. (2009). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Zumthor, P. (2008). Oralité. *Intermédialités*, nº 12, 169-202. <https://id.erudit.org/iderudit/039239ar>