

## Oralidad, narración oral y narración oral escénica

### Francisco Garzón Céspedes

La humanidad avanza y retrocede simultáneamente, pero sus retrocesos no son mayores que sus avances, sino que suelen ser parte de éstos. Cuando nuestras sociedades pasaron de la oralidad primaria a la escritura, y de la escritura a la oralidad secundaria (escritura y oralidad audiovisual), avanzaron, pero la oralidad retrocedió.

No ignoro que nuestras sociedades de oralidad secundaria coexisten con sociedades de oralidad primaria y con otras en tránsito entre las dos a través de la escritura. Pero mi propuesta de la narración oral escénica (NOE) se centra en las sociedades a las que pertenezco: en las sociedades de oralidad secundaria, marcadas por el desarrollo de la escritura y la literatura, y por el de los medios de difusión y/o expresión masiva, porque son éstas las que, hasta hace unos veinte años, cuando en 1975 comencé a fundar el Movimiento Iberoamericano de Narración Oral Escénica, no tenían en lo artístico un narrador oral capaz de contar oralmente con todos los públicos en todos los espacios posibles.

La narración oral escénica contribuye a que se revalorice la oralidad toda. Tanto la oralidad cotidiana o conversacional, con esa figura primera y prototípica del conversador, del narrador oral familiar o cuentero familiar; como la oralidad narrativa artística antecesora, con esa figura prototípica en lo artístico del cuentero de la tribu o cuentero comunitario de las sociedades de oralidad primaria (también contador de historias, testimoniante o suerte de historiador oral) y con esa figura del cuentacuentos con niños de la corriente escandinava, surgida a fines del siglo XIX, de las sociedades de escritura. Y también la narración oral escénica contribuye a que se clarifique la presencia de lo escénico en lo narrativo oral; a la par que lo diferencia de cuando la escena específicamente teatral asume, no la posibilidad de "contar o narrar" una historia común a cualquier arte y a la literatura, puesto que hay que precisar que la denominación "contar" no siempre responde a un contar oralmente; sino lo narrativo propiamente dicho. Lo diferencia de cuando la escena para un montaje asume, sin hacer una adaptación al diálogo teatral, la prosa narrativa y no el diálogo que es la forma intrínseca al teatro. Yéndose así la escena no a la narración oral escénica, sino a la narración

escénica—esos espectáculos unipersonales de carácter teatral que entregan un texto narrativo, o esas puestas teatrales que respetan la prosa narrativa original de determinado cuento—, o cuento teatralizado—que no es oralidad narrativa escénica, ni tampoco teatro en sí, sino escena teatral narrativa.

La oralidad, por su parte, es artística o no. Su punto de partida es la oralidad cotidiana o conversacional, y luego tendremos la oralidad doctrinaria o de propaganda directa, con la figura del orador (político o religioso, por ejemplo); la oralidad docente, con la figura del maestro; la oralidad difusora, con la figura del conferencista; la oralidad comercial o publicitaria, con la figura del vendedor cara a cara; la oralidad artística, con diversas figuras, entre otras, la del narrador oral y la del poeta oral.

Y seguramente éstas no son todas. Recordemos la alusión en el párrafo anterior a la oralidad histórica, y a cómo el término de cuentero de la tribu o comunitario sirve para designar en la oralidad primaria tanto al artista que fabula (cuentero propiamente dicho) como al contador de historias (testimoniante y/o recopilador y/o historiador oral), funciones que suele asumir la misma persona y que se entremezclan. Cuando hablo de la contribución de la narración oral escénica a que se revalorice la oralidad toda, hablo igualmente de que contribuye a que sean revalorizadas tanto la oralidad conversacional en el seno de la familia y de las relaciones interpersonales; como las otras manifestaciones de la oralidad que no son artísticas, y dentro de las artísticas otras como la poesía oral.

Ya se afirma que la narración oral escénica es el más sobresaliente testimonio artístico contemporáneo de la insustituible y elevada significación de la oralidad toda. Y que la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE) es una de las hazañas culturales del Siglo XX.

La concepción de la Cátedra, continuadora de los iniciales Talleres de la Palabra y el Gesto nacidos de La Peña de Los Juglares a partir de 1975; su quehacer e irradiación por unos veinte años, que ha ido de Cuba a Iberoamérica y de Iberoamérica al mundo; son símbolo de que es posible revalorizar la oralidad toda por la vía de renovar en nuestras sociedades la narración oral; y cómo tanto esta revalorización como esta renovación han pasado por crear un nuevo arte escénico: la narración oral escénica, y por crear un movimiento iberoamericano de este arte.

Nuevo arte y movimiento conformados, entre otras múltiples acciones, por medio de más de quinientos cursos o talleres de distintos niveles impartidos por la Cátedra en universidades, centro culturales de proyección internacional, ministerios e instituciones federales y estatales, festivales internacionales de teatro o de las artes, congresos internacionales de literatura y/o promoción de la lectura, entre otros, a los que han asistido y asisten decenas de miles de personas de Iberoamérica y las más disímiles zonas del planeta.

## ¿Qué es la Cátedra Iberoamericana itinerante de narración oral escénica?

La Cátedra es una institución de docencia artística centrada en la narración oral escénica, que a la par cumple líneas en lo específicamente artístico y en lo artístico comunitario o dirigido a sectores determinados; y cumple líneas de trabajo teórico.

Labor sustentada por la investigación inscripta en un marco de reflexión y experimentación, de crecimiento artístico, que parte de que contar oral escénicamente es compartir la confianza, es abrir horizontes ilimitados al ser humano por la ruta de la imaginación, de la participación, de la creación de cada persona de un público convocado como sensible y lúcido interlocutor.

Fundé la Cátedra en 1989, como continuación de los Talleres de la Palabra y el Gesto que había iniciado en 1975 y que recogían mis experiencias como periodista, hombre de la escena, escritor e investigador, así como narrador oral; experiencias nutridas de mi vida, estudios universitarios y especializados, y desempeños anteriores. Dirijo esta institución, coordinada por el especialista y fotógrafo mexicano Armando Trejo Márquez, asesorada por la economista mexicana María Amada Heras; y con delegados especiales en varios países.

La Cátedra incluye los Talleres de la Palabra y el Gesto, de distintos niveles dentro de la narración oral escénica y de otras disciplinas necesarias a ésta, como el arte de la conversación o la aproximación a los lenguajes no verbales. Y por primera vez considera la profesión del narrador oral escénico como arte escénico y comunicación.

Estos Talleres de la Palabra y el Gesto son, entre otros:

- Taller Básico de Narración Oral Escénica.
- Taller de Perfeccionamiento en NOE / Crítica de repertorio.
- Taller de Perfeccionamiento en NOE / Aproximación a la no verbalidad.
- Taller de Perfeccionamiento / Improvisación en Narración Oral Escénica.
- Taller de Perfeccionamiento / Experimentación en Narración Oral Escénica / Sistema Modular y Oralidad Insólita.

Los Talleres han funcionado en diez países: Argentina, Colombia, Costa Rica, Cuba, España, México, Nicaragua, Panamá, Uruguay y Venezuela. La Cátedra además ha cumplido acciones en Francia, y planea otras para otros países de América y de Europa. La Cátedra sesiona por temporadas en los países iberoamericanos y cada año en Cuba, España y México; respaldada por el trabajo formador de su Dirección y Coordinación en varias áreas; e invita a otros profesores del país en que sesiona por esa temporada, o extranjeros, en áreas como las de: Análisis escénico de la fuente oral o literaria, análisis estructural del relato, Antropología, Creatividad, Comunicación, Investigación del Folclore,

Motivación a la Lectura, Movimiento Corporal, Pedagogía, Psico y Neurolingüística, Técnicas de Lectura en Voz Alta, y Voz.

Los Talleres sirven a cualquier persona adulta o joven, de uno u otro campo, para reflexionar acerca de, y mejorar sus relaciones con quienes le rodean, y para mejorar su imagen pública. Pero su objetivo principal es formar nuevos narradores orales escénicos entre personas diversas, para contar con todos los públicos, y no solamente con los niños y adolescentes; tanto los cuentos de la oralidad como los de la literatura, reinventándolos; y para contar en todos los espacios posibles, fundamentalmente los recintos escénicos, sin olvidar las plazas, ni los espacios comunitarios o educativos.

Los Talleres Básicos parten de que por ser la narración oral primero una conducta expresivo comunicacional de cada quien, todo el mundo cuenta en su cotidianeidad no simplemente para expresarse, sino básicamente para comunicarse con mayor confianza y eficacia; analizan las características de la oralidad; analizan las personalidades que intervienen en la conversación y en el acto de narrar oralmente; y analizan los lenguajes de la imagen hablada; establecen las diferencias entre la conversación, la conversación escénica y la narración oral escénica; las diferencias entre la narración oral escénica y el teatro; y las diferencias entre lo informativo y/o expresivo y lo comunicacional. Estos Talleres enfatizan el significado de contar oralmente *con* el público—una de las precisiones terminológicas de mi trabajo—y no para el público; y el papel del narrador oral escénico y del público como interlocutores. También analizan la narración oral como una de las formas de hipnosis alternativa. Y se detienen en la Técnica: Cómo seleccionar el cuento, Cómo analizarlo, Cómo interiorizarlo y apropiárselo para reinventarlo, y Cómo contarlo oral escénicamente. Y culminan con una práctica de los asistentes: la contada oral de un cuento u otra forma narrativa, comentada por todos bajo la orientación del profesor.

Si bien los Talleres Básicos son mucho más teóricos que prácticos, los de Perfeccionamiento priorizan la práctica enmarcada en las precisiones teóricas, y asumen ejercicios relacionados tanto con las posibilidades milenarias de la oralidad, como con las leyes generales de la comunicación y con las de la escena, hasta llegar a estructuras y modos no utilizados antes por la oralidad. La Cátedra, junto a los Talleres, incluye también el Laboratorio de la Palabra y el Gesto, conjunto de conferencias, clases magistrales, seminarios, audiciones, investigaciones, montajes escénicos, publicaciones, exposiciones y otros. Pasos todos, para fortalecer la propuesta de su Dirección de que en los diversos países la narración Oral Escénica entre como Seminario o como Materia en los planes de estudio de las universidades, pedagógicas o no, y de que se creen Escuelas o Institutos de este arte con el auspicio de la Cátedra, y a los que la Cátedra pueda

asesorar. Existen ya proyectos estables de la Cátedra, o asesorados por ésta, en varios países.

En lo teórico, la Cátedra como mínimo dirige tres eventos internacionales al año, los Encuentros Teóricos Iberoamericanos de NOE, de país en país, y ya con seis ediciones, en Venezuela, México, España y Cuba; y los Encuentros: Internacional de la Ciudad de México, con tres ediciones; y Nacional/Internacional de la Habana, con tres ediciones. Estos Encuentros desde 1989 han discutido temas específicos de la oralidad y otros de las relaciones de la narración oral escénica con otras disciplinas. En el Primer Encuentro el Temario abarcó: —Del cuentero a la narración oral escénica; —Adaptación ética del cuento folklórico a lo narrativo oral; —Lo narrativo oral en la formación del niño y el adolescente; —La NOE como hipnoterapia alternativa y su integración a procesos terapéuticos; —Ortodoxia, improvisación, experimentación e integración de las artes en la NOE; —La NOE: Arte como comunicación alternativa.

En los siguientes Encuentros se ha debatido acerca de las relaciones de la NOE con: las oralidad, la tradición, la literatura, la comunicación, la escena, la educación, la terapéutica. Abordándose además amplias temáticas: La NOE, la comunidad y las tradiciones; La NOE y sus escritores que cuentan; La NOE: Sus grupos y espacios estables; La NOE y sus públicos; La NOE y la extensión de la cultura; NOE: Análisis del cuento y proceso de ensayos; y NOE: Interacción entre el narrador oral escénico y el público interlocutor.

Antes del Primer Encuentro en 1989 en Caracas, los Talleres convocaron Encuentros Teóricos y/o Artísticos nacionales o internacionales en Caracas (1985 y 88), México D.F. (87 y 88), Córdoba (Argentina, 88) y San José (1989), y el Primer Festival Nacional de NOE (Camagüey, Cuba, 1989), que incluyó un Encuentro.

En lo específicamente artístico y artístico comunitario o dirigido a sectores determinados de la sociedad, la Cátedra conduce cada año unos diez eventos internacionales, desde el Festival Iberoamericano de Narración Oral Escénica (FESTINOE), itinerante, ya con seis ediciones: Caracas (1989), Monterrey (90), Barquisimeto (91), Elche y Alicante (92), Agüimes / Islas Canarias (93) y La Habana (1994), que reúne cada vez entre setenta y doscientos participantes nacidos entre ocho y catorce países, que puede extenderse a diez o más funciones de una hora sin repetir espectáculo—de carácter unipersonal, grupal o colectivo—y para compartir con diversos públicos; hasta numerosas Muestras, Jornadas y Ferias Internacionales de este arte en varios países; y hasta las Muestras estables de México D.F.—con seis ediciones—, La Habana—una nacional y dos internacionales—Agüimes / Islas Canarias—tres ediciones que se denominan Encuentro—y Madrid—cuatro ediciones. A estos eventos hay que

sumar las Muestras llevadas por la Cátedra a Madrid Capital Europea de la Cultura y al famoso Festival de Otoño de Madrid y otros Festivales Internacionales de Teatro o de las Artes: el Gran Festival de la Ciudad de México (1989 y 91), el Internacional de Teatro Popular de Bogotá (89), el de la Primavera Cultural Hidalgo (90), el Internacional de Teatro de Manizales (90), el Iberoamericano de Teatro de Cádiz (92) y el Internacional de las Artes de Costa Rica (1994), además de las Muestras y los Encuentros Teóricos asesorados y/o presididos en el Iberoamericano de Teatro de Bogotá (1990 y 92); y la presencia de la narración oral escénica por medio de los Talleres y/o Conferencias de la Cátedra y/o de mis espectáculos unipersonales en otros Festivales como: Internacional de Teatro de La Habana (1987), Cervantino de México (87), Internacional del Otoño Hidalguense (87), Iberoamericano de Teatro de Bogotá (1988, 90 y 92), Internacional de Teatro de Caracas (88), IDRIART de México (88 y 90), Latinoamericano de Teatro de Córdoba (Argentina, 88), Internacional del Humor (Colombia, 89), del Sur (89, 90 y 91), Iberoamericano de Teatro de Cádiz (89, 90, 91, 92, y 93), Internacional de Teatro Contemporáneo de Badajoz (91), y en el Internacional de Títeres de Bilbao (92). Así como la presencia en el Encuentro Nacional de Cuenteros (México, 1987 y 88), la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil (México, 87), las Mesas Redondas sobre el Teatro Latinoamericano en Valladolid (93), la Muestra de Teatro Latinoamericano de León (España, 93), el Coloquio Internacional de Promoción de la Lectura (San José, 94), y el Congreso Latinoamericano de Literatura Infantil y Juvenil (Montevideo, 1994).

La Cátedra otorga cada año, a través de Jurados Internacionales y desde 1989, el Premio Iberoamericano Chamán—en varios rubros—y el Nacional Cuentería (Cuba) por trayectoria y obra; y desde 1993 el Premio Gaviota, del Concurso Palabras como Gaviotas centrado en la anécdota personal. El quehacer de la Cátedra está respaldado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) y por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y por innumerables auspicios, en su momento y entre otros muchos: de los Ministerios de Cultura y/o Consejos, o Institutos Nacionales; de los de Educación; y de las universidades de la mayoría de los diez países iberoamericanos donde ha trabajado o trabaja.

La Cátedra sostiene una intensa correspondencia centrada en la información, documentación, intercambio y asesoramiento por conducto de sus Apartados Postales: 21-178, Coyoacán 04000, México D.F., México, y 10844, Madrid 28080, España; siempre a nombre de su Director.

El texto teórico básico de la Cátedra y del Movimiento es mi libro: *El arte escénico de contar cuentos*, que editó en 1991 la Editorial Frakson de Madrid. Y su publicación periódica: *Correo de NOE*, anual. Como consecuencia de estas

acciones han surgido, entre otras: la Unión de Narradores Orales Escénicos de Venezuela (UNOES), la Asociación Mexicana de Narradores Orales Escénicos (AMENA) y la Corporación Colombiana de Cuenteros y Narradores Orales de Antioquia. Y además de narradores orales escénicos y grupos; espacios, espectáculos y eventos, puesto que el Movimiento reúne numerosas voluntades creadoras.

### **¿Qué es la oralidad? ¿Y qué es la narración oral escénica?**

Entiendo la oralidad no únicamente como una imagen hablada o hablante (el ser humano hablando a través de lo verbal, lo vocal y lo no verbal), sino como una imagen hablada que establece un proceso comunicacional con uno o varios interlocutores. La oralidad antes que ser arte, pertenece a la cotidianidad de cada quien. Para mi el acto de oralidad por excelencia es la conversación. Y luego la conversación puede dimensionarse, en lo que a la oralidad narrativa se refiere hasta ser conversación escénica o arte de narrar oral escénicamente.

La oralidad es inventora y/o reinventora; comunicacional, aquí y ahora, no puede ser fijada de antemano; tiene que ver con la memoria, pero no con la memorización tal cual; con el imaginario y no con la construcción física de las imágenes en el espacio; es una apelación a la imaginación de cada persona; rechaza la literalidad; entraña un profundo compromiso de quien dice con lo que dice; es en movimiento, se transforma, se adecúa, se actualiza, incluye la realidad circundante.

La oralidad narrativa artística es un acto de ensoñación, comunión, sabiduría, estimulación, provocación, humildad, indefensión, transparencia; un acto de hipnosis alternativa, de belleza, audacia, pureza, indagación, lealtad, justicia, libertad, dignificación, solidaridad, amistad y amor.

La oralidad, por tanto, no puede ni debe ser sustituida en la formación del ser humano, ni en sus relaciones, porque ella es esencial para la calidad y el desarrollo, para la profundización y la plenitud. Así como el acto de oralidad por excelencia es la conversación, el acto de comunicación por excelencia es la oralidad.

La conversación es la expresión originaria y máxima de la oralidad. Dentro de la conversación cotidiana narramos lo que hemos vivido, lo que hemos observado, lo que nos han contado, lo que soñamos o lo que imaginamos. Y cuando dentro de una conversación, narramos, la comunicación suele ganar en confianza, intimidad, expresividad, hondura. O lo que es lo mismo, en calidad. La calidad de una conversación depende en gran medida de que contemos. Y de por qué, qué, cómo, dónde, cuándo, cuánto. Y de con quién y con qué respeto por nuestro interlocutor, contamos.

La narración oral como proceso artístico no es más que una conversación dimensionada entre el narrador oral escénico y el público interlocutor. Y mucho de lo más importante de nuestras vidas lo aprendemos mediante conversaciones. Ello agiganta la responsabilidad de los narradores orales escénicos.

Para los jóvenes, adultos, ancianos—en realidad para todos—la oralidad, fundamentalmente la conversación y la narración oral, tienen que ver con la calidad de vida, en tanto que la oralidad es el más valioso de los medios. Está probado científicamente que ningún medio de difusión masiva puede alcanzar el grado de profundidad y eficacia, ninguno la posibilidad tan honda de influir y transformar, que propicia la comunicación de un ser humano no frente a, ni para, sino *con* otro. A esto sumémosle, cuando la narración oral se convierte en proceso artístico, sus potencialidades como arte. Y tendremos que para los niños y adolescentes—en realidad para todos—la conversación, la narración oral en la vida cotidiana, y la narración oral artística, son el camino natural a la lectura y a otros ámbitos de sensibilidad y progreso. Con la narración oral escénica, que significa la renovación del antiguo arte de contar oralmente, por la vía de fundar un nuevo arte de la escena, un arte escénico comunicacional—dado que es oralidad—, aplicando por vez primera a la oralidad narrativa artística de modo expreso las leyes generales de la comunicación y las leyes generales de la escena—y no las específicas del teatro—; con la narración oral escénica y su acción por la revalorización de la oralidad toda, tanto la cotidiana como la artística, nuestras sociedades han comenzado a buscar un equilibrio, entre el tiempo y la importancia asignados tanto a la escritura, la literatura, como a los medios de difusión masiva, e incluso a otras artes relacionadas con la imagen, y el tiempo asigna a la oralidad. Con la narración oral escénica una vez más la humanidad avanza y comienza a superar uno de sus retrocesos.

La Cátedra, consecuente con su objetivo de potenciar cada vez más las acciones por la oralidad toda, ha intensificado en estos últimos años en sus eventos, junto a lo artístico, teórico y docente, los ciclos de funciones, con cuentos de las tradiciones orales y/o de la literatura, dirigidos a sectores determinados de la sociedad, ideando y desarrollando propuestas como la de "Los cuentos toman las casas" (o las fábricas, los hospitales, los institutos pedagógicos aula por aula, entre otras); la del Concurso Palabras como Gaviotas; la del Archivo de la Palabra y el Gesto Vivos; y la de la Feria de la Oralidad—que ha crecido en 1994 hasta el Primer Festival Internacional de la Oralidad Escénica.

Gracias al trabajo de la Cátedra, y a propuesta del antropólogo mexicano Germán Argueta, ya la narración oral tiene su día. La Cátedra convoca cada año el **20 de Marzo** como **Día Internacional de la Narración Oral**, puesto que en esta fecha en la ciudad de Camagüey, Cuba, se efectuó el primero de los Festivales del Movimiento.



## Afirmaciones de la narración oral escénica

Resumiendo mis propuestas afirmo que:

—El arte de narrar oralmente es un arte escénico.

—El arte de narrar oralmente no es como las artes escénicas en sí esencialmente expresivo, sino que por ser primero oralidad, es siempre un arte escénico expresivo comunicacional.

—El arte de narrar oralmente ha encontrado su dimensión contemporánea desde las leyes de la comunicación y desde las de la escena, con la narración oral escénica y la formación de un profesional capaz de contar oral escénicamente en nuestras sociedades de oralidad secundaria con cualquier público y en cualquier sitio posibles, a partir de convertirse en una imagen hablada o hablante que establece un proceso artístico comunicacional con un público considerado como interlocutor.

—El arte de narrar oral escénicamente además de ser un arte en sí, por ser un acto de comunicación es una vía factible de comunicación alternativa, aplicable a muy diversos propósitos y disciplinas.

—El arte de narrar oral escénicamente es resultado de la búsqueda de un equilibrio entre la personalidad del cuento, la del narrador, la colectiva del público, la del lugar, y la personalidad de la circunstancia en que se cuenta.

—El arte de narrar oral escénicamente es un arte donde el equilibrio de las personalidades que intervienen determina el equilibrio artístico comunicativo de los modos de expresión: verbal, vocal y no verbal.

—El arte de narrar oral escénicamente no es el arte de la palabra, sino el arte de la palabra, la voz y el gesto vivos.

—El arte de narrar oral escénicamente implica una triple visualización—atendiendo a dos de las acepciones de este vocablo—por parte del narrador: la visualización interna del cuento; la del público y la de sí mismo.

—El arte de narrar oral escénicamente implica una triple audición por parte del narrador: la de las voces internas del cuento; la de las voces y sonidos de las personalidades del público, el lugar y la circunstancia; y la de su propia voz.

—El narrador oral escénico narra *con* el público y no para el público, que es siempre un interlocutor y nunca un espectador, siempre un perceptor emisor y nunca solamente un perceptor.

—El cuentero de la tribu es un cuentero comunitario, desde siempre es posible contar con todos en todos los espacios, de donde la renovación de este arte debe orientarse en este sentido, y no parcialmente.

—El cuentero familiar, que es el antecedente absoluto, no debe ser confundido con el cuentero comunitario, que es el antecedente en lo artístico, porque ello genera confusiones en lo estético, en lo metodológico, como ha ocurrido en las

prácticas de muchos de los cuentacuentos de la corriente escandinava de contar con niños; y en consideraciones de personas que han cursado los Talleres de la Cátedra y no se han desarrollado adecuadamente o han involucionado.

—Las palabras, la voz y el cuerpo del narrador oral escénico son la escena.

—El actor y el narrador oral escénico tienen los mismos recursos expresivos esenciales, las palabras, la voz y los lenguajes del cuerpo. Los puntos de partida son diferentes y la oralidad narrativa fue primero que lo escénico teatral. Las categorías son la oralidad artística y la escena, y no el teatro. Pero la oralidad artística a su vez pertenece a una categoría mayor que es la oralidad, que la riges cuando entronca con aquellas leyes generales de la escena que le sirven para sin dejar de ser oralidad trascender los marcos familiares, ser eficaz en los comunitarios y trascenderlos en nuestras sociedades de oralidad secundaria. Los recursos expresivos esenciales del narrador oral escénico le pertenecen desde la oralidad cotidiana, no artística; cuando los dimensiona escénicamente, narra, no actúa. Es el cuentero el que está en los orígenes del actor, y no a la inversa. Nuestras sociedades padecen respecto a la escena de teatrocenismo, y, además, no debemos confundir lo específicamente teatral con los procesos y propuestas a través de los cuales el teatro se apropia de recursos pertenecientes a otras artes—lo cual puede ser válido—como si le fueran propios; ni denominar teatrales a otros procesos y propuestas ya inscritas en la integración de las artes. Parte de las apropiaciones del teatro tienen que ver con una rama de la oralidad narrativa artística, la conversación escénica, teniendo en cuenta que el teatro no es oralidad, sino escena teatral; que al teatro no lo define la conversación, sino el diálogo teatral, y que no basta hablar, utilizar lo verbal y lo vocal, para que el proceso sea oral.

—Entre las diferencias entre la narración oral escénica y el teatro, que tienen que ver no con los elementos expresivos esenciales comunes a los dos, ni con sus subrayados, sino con sus puntos de partida, modos, propósitos y resultados, voy a incluir en este material sólo algunas de las aparecidas en mi libro.

### **El arte escénico de contar cuentos:**

—El teatro no es la realidad puesta ante el espejo, sino la realidad recreada dentro del espejo.

—La narración oral escénica es la realidad recreada fuera del espejo, como momento de la verdad del narrador con su público.

—El teatro suele renacer cada vez que un montaje determinado vuelve a adquirir vida sobre la escena.

—La narración oral escénica es la reinención irrepitible de lo narrado.

- La improvisación es una posibilidad del teatro. En el teatro, la reinención suele existir sólo por la vía de la improvisación.
- La reinención es esencia misma del arte de narrar, inseparable de ese acto. La improvisación es una de las formas supremas de la oralidad, directamente vinculada a la invención.
- El actor suele caracterizar personajes y construir físicamente las imágenes esenciales. El narrador oral escénico es siempre el propio narrador, y sugiere todos los personajes del cuento y las imágenes.
- El teatro suele convocar al público como espectador.
- El narrador oral escénico convoca al público como interlocutor. El espacio y el tiempo del actor son los de la obra y no así necesariamente los del público.
- El narrador oral escénico comparte un mismo tiempo y espacio con el público: el de la cocreación del cuento.
- El teatro es acción.
- La narración oral escénica es sugerencia.
- El teatro es representación.
- La narración oral escénica es presentación.

### Aplicación del sistema modular a la narración oral escénica

En los últimos años, a través de espectáculos y talleres, y del texto teórico "DE LA NARRACION ORAL A LA NARRACION ORAL ESCENICA" (I y II) en *Correo de NOE* 1 y 2, y con la intención de profundizar mi propuesta de una dimensión contemporánea para la narración oral, he trabajado para incorporar a la narración oral escénica que propugno, y que se mueve dentro de los ámbitos de la oralidad narrativa milenaria, pero por primera vez ahora con una definición, conciencia, entrenamiento, práctica y maestría escénicos—no teatrales—; los hallazgos del Sistema Modular Literario Escénico con el que experimento ya por más de veinte años. He trabajado para llegar a una narración oral escénica que, sin dejar de incluir los modos de la narración oral de siempre—hoy con presencia escénica expresa y enfocada desde las ciencias de la comunicación—, incluya modos que la definan como un arte propio y la diferencien, estructuras y modos que no han sido los de la narración oral a lo largo de los siglos. Hablo de Sistema y no de Método. Y hablo de modulaciones y no de simples combinaciones. Al aplicar el Sistema Modular a la narración oral escénica se enfatiza su carácter de que respecto al producto artístico—el cuento oral escénico—, como dijera la investigadora titular Gloria Parrado: "nada está definido como un absoluto, nada es último ni final, y por el contrario" el Sistema Modular amplía y profundiza la cualidad de participante del público interlocutor, que tendrá, entre otras tareas, la de elegir entre las varias "lecturas" o

modulaciones—con el Sistema ya no una única "lectura" o propuesta desde el narrador—que se le proponen del oral escénicamente, en una contada del cuento, o la de desentrañar las proposiciones de cada una; "y llegar al punto incluso, de tener (su) pedazo exacto de género, estilo (y demás), hasta hacer ("su") estructura modular dentro del Sistema." Entre otras muchas aseveraciones, Gloria Parrado también afirmó respecto al Sistema Modular con el que trabajó que es un: "nuevo modo de encarar los contenidos y los continentes." (. . .) "Para concluir—dijo—estamos frente a un gran aporte renovador de la escena, que abre caminos que han conducido y pueden conducir a importantes logros—los que se realizan con una gran economía de recursos (. . .)—. Se trata de hacer (. . .) un arte abierto por excelencia."

Algunos ejemplos de modulaciones son las siguientes:

- Modulación de una estructura narrativa a una estructura narrativa enigmática—por la vía de la eliminación, y, como otras de las que señalo, en una o varias modulaciones consecutivas—.
- Modulación de una estructura narrativa a una estructura poética.
- Modulación por la vía del cambio de género (o intención, o personalidad según se prefiera denominar) aplicada una vez, o varias veces consecutivas, a una estructura narrativa.
- Modulación dentro o fuera del mismo género con la incorporación de "acciones físicas" (no simplemente la utilización habitual de los lenguajes no verbales, sino la construcción de imágenes parciales dentro del contexto de lo imaginario), desde el narrador o desde la alusión a una estatua conocida.
- Modulación de estructuras intercaladas dentro del mismo arte, origen (oralidad o literatura), categoría y género.
- Modulación en "cámara lenta" y/o "rápida" (total o parcial, entremezclándolas entre sí y/o con el ritmo normal).
- Modulación al absurdo de una estructura narrativa.
- Modulación de los sexos de los personajes de la historia (total o parcial, o alternando el sexo original con la modulación—el paso al sexo opuesto del personaje o personajes sugeridos—).
- Modulación de inicios diversos.
- Modulación de finales diversos.
- Modulación para compartir sucesos "clásicos" de diferentes historias.

### **Oralidad Escénica y Desarrollo Modular, S.C.**

La Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica continuamente genera nuevas propuestas, dos de las más recientes son la creación

de Oralidad Escénica y Desarrollo Modular, S.C. (OEYDMÁ, 1992) en México, para respaldar, registrar y proteger todo su quehacer de veinte años; lo que le permitirá, junto a testimonios, documentos y registros anteriores, y en el momento que lo decida, sin apresuramientos, las acciones correspondientes para defender sus principios, talleres y otros proyectos, enunciados, métodos y creaciones.

Y la fundación de la COMPAÑIA DE LA IMAGINACION, preinaugurada en Costa Rica, en 1994, con el espectáculo "Cuentos de humor y de amor" en el Festival Internacional de las Artes.

### **La oralidad en permanente movimiento creador**

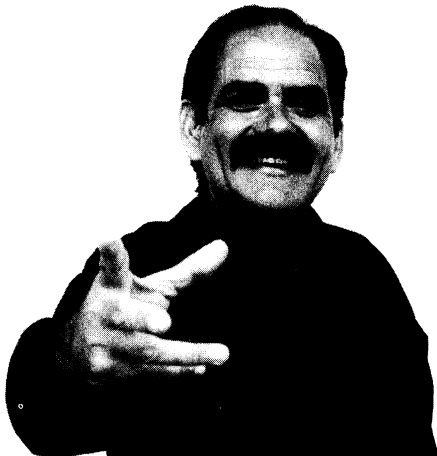
Narración Oral Escénica, un nuevo arte nacido de un antiguo arte. La renovación del arte de contar. La oralidad como una sola en permanente movimiento creador.

Narración Oral Escénica, un arte complejo y en evolución.

Hablo de escena y comunicación. Hablo de oralidad.

De oralidad artística.

*México*



Francisco Garzon Cespedes en su espectáculo de Narracion Oral Escenica Los Credos Del Amor presentado en numerosos festivales de Iberoamerica