

GAVIOTAS DE AZOQUE

LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

OTRA DIMENSIÓN DE LA COLECCIÓN GAVIOTAS DE AZOQUE
CÁTEDRA IBEROAMERICANA ITINERANTE DE NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA
COMUNICACIÓN, ORALIDAD Y ARTES
Número 39 / Ensayo / Madrid / México D. F. / 2011

JHON ARDILA

ORALIDAD
ORALIDAD NARRADORA
ARTÍSTICA
Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL
ENSAYO

COMOCARTES
ediciones

LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

© Jhon Ardila / De esta edición: **Comunicación, Oralidad y Artes (COMOARTES), S. L. U.**
Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE)

Director General: Francisco Garzón Céspedes

Asesora General: María Amada Heras Herrera

Director Ejecutivo: José Víctor Martínez Gil

Directora de Relaciones Internacionales: Mayda Bustamante Fontes

Directora de Extensión Cultural: Concha de la Casa.

Madrid / México D. F., 2011 / ciinoe@hotmail.com

La Editorial toda y el Consejo de Dirección de la CIINOE, no comparten necesariamente los criterios expresados en sus textos por los creadores editados en sus Colecciones.

Derechos reservados. Se autoriza el reenvío sólo por correo electrónico como archivo adjunto PDF.

Se autoriza la publicación en medios digitales citando cada vez autor y fuente.

No se autoriza edición o impresión alguna en papel u otros soportes sin permiso previo de la Editorial.

Se autoriza a las bibliotecas a catalogarlo exclusivamente para consulta en sala por el público.

<http://loslibrosdelasgaviotas.blogspot.com>
<http://ciinoe.blogspot.com>
<http://invencionart.blogspot.com>
<http://siesamorqueseadecine.blogia.com>
<http://fgcfgc.wordpress.com>

4 TRANSFORMACIÓN SOCIAL
ORALIDAD, ORALIDAD NARRADORA ARTÍSTICA

INTRODUCCIÓN

Actualmente en medio de los conflictos sociales, políticos, económicos, culturales y armados por los que atraviesan muchos lugares en el mundo, hacen presencia comunidades indígenas, afrodescendientes, raizales y otras etnias cuya forma de mediación, organización y cosmovisión está basada en la oralidad y la narración comunitaria. Igual sucede con la mayoría de la población mundial, donde la oralidad es predominante en muchos de los procesos culturales y sociales. Sumado a ello, desde hace cuatro décadas hace presencia un nuevo arte denominado narración oral escénica¹ con proporciones y manifestaciones de una multiculturalidad y diversidad impresionante.

Teniendo en cuenta este contexto de manifestaciones culturales y artísticas, sumado a que cualquier accionante (narrador oral, actor...) que pretenda ser parte de un proceso transformador debe hacer parte de él de manera práctica e investigativa, este trabajo tiene el objetivo de realizar una mirada explorativa-recopilatoria a la oralidad con énfasis en la narradora artística, a fin de reconocer su potencial crítico y transformador, y contribuir desde el ejercicio artístico y social al proceso de reivindicación de los bienes culturales (de todo tipo) necesarios para la plena garantía de los derechos humanos y la dignidad humana. Valga aclarar que la presente publicación hace parte de una investigación más amplia en este sentido desde la teoría crítica de los derechos humanos.

Para ello parte de un marco teórico de estudiosos de la oralidad como Walter J. Ong, Eric Havelock, de la oralidad y los medios escritos y audiovisua-

¹ "Narración oral escénica", propuesta y denominación de Francisco Garzón Céspedes, igual que el término "accionante".

les como Pier Levy y en particular del estudio, teorización, desarrollo técnico y ejercicio artístico de la oralidad, la comunicación, la narración oral artística y la narración oral escénica de Francisco Garzón Céspedes. Se encuentran también ampliamente referenciados los estudios de especialistas de diversa procedencia acerca de las relaciones entre oralidad y cultura en América Latina, y el saber-hacer del autor de la investigación gracias a su ejercicio de ocho años en la narración oral escénica, como los conocimientos adquiridos a través de las tradiciones orales.

Así pues, en esta primera parte de la investigación puede encontrarse el estudio de la oralidad desde sus características, elementos, posibilidades y potencialidades que pueden convertirse en transformadoras. Se verá como el lenguaje, el placer, la narración, su colectividad y el contexto, son elementos de los cuales se nutre y configura, así como su carácter de proceso comunicador. Importantes potencialidades constituyen la creación – representación y la contribución a la memoria que se pueden incrementar desde procesos orales narradores artísticos, al igual que su vigencia como forma de mediación humana en contextos de mediación escrita o audiovisual. Se seguirá un método inductivo a través del cual todas aquellas características concurren a una definición de oralidad que las reúnen, así como un amplio análisis de la misma en relación con la comunicación, una clasificación de la oralidad narradora artística y el desarrollo particular de la narración oral escénica; todo ello para posibilitar un marco teórico y técnico para el estudio de los narradores orales artísticos con el objetivo expuesto; la transformación social en la lucha por los derechos humanos.

Finalmente solo queda invitar al lector para adentrarse en el estudio de una manifestación cultural y artística presente en todos los tiempos y culturas,

cargada de una belleza, pasión y profundidad de dimensiones enormes y anticipar como afirma Garzón Céspedes que “la narración oral, es un arte vivo, un acto de ensoñación, de imaginación, comunión, sabiduría, estimulación, es una fiesta popular, una provocación, una conmemoración, un acto de humildad, de indefensión, sencillez, transparencia, equilibrio, un acto en el espacio, de audacia, de belleza, de indagación, lealtad, de justicia, de pureza, de libertad, de dignificación, solidaridad, amistad y de amor.”²

² Garzón Céspedes, Francisco, síntesis de sus “Definiciones de la narración oral” incluidas en varios de sus libros y en otras ediciones, el primero: **El arte (oral) escénico de contar cuentos**, Editorial Frakson, Madrid, España, 1991; y en árabe, Ministerio de Cultura de Egipto, El Cairo, 1996.

CARACTERÍSTICAS, ELEMENTOS Y POTENCIALIDADES DE LA ORALIDAD, COMO FUNDAMENTO DE LA NARRACIÓN ORAL ARTÍSTICA

El porqué de la fuente, los conceptos y términos utilizados

Es necesario, antes de analizar la narración oral artística desde una propuesta teórica, hacer referencia a sus fundamentos, de los cuales es un producto y proceso cultural y sin los cuales carecería de sentido; por ello el estudio de la oralidad desde sus características. Igual de imprescindible son unas precisiones que corresponden a conceptos y términos académicos utilizados aquí, debido a que existen definiciones y disímiles significados de los más relevantes conceptos de que trata este tema (sustentos de él), dependiendo del momento histórico de su formulación, de los avances investigativos, de los enfoques disciplinarios y hasta de la opción estética-ética-política desde la cual se formulan.

El concepto “Oralidad” tiene un alcance que representa motivo de polémica debido a muchas circunstancias, entre ellas la falta de definición por parte de la Real Academia de la Lengua Española, que al día de hoy no ha incluido este término-concepto dentro de su diccionario oficial. Pero no se trata simplemente del hecho o no de su inclusión dentro de la oficialidad gramatical y semántica, sino del alcance que le atribuyen a éste disciplinas como la comunicación, la antropología, la lingüística, la filología entre otras, y expresiones artísticas, artistas y movimientos; ya que dependiendo de cómo se entiende se aplica el mismo, lo cual puede tener tergiversadas y hasta perversas conse-

cuencias de un hecho cotidiano y político de enormes potencialidades y valores en su mayoría menospreciados.

Bien se pudiera hacer un ejercicio histórico y contextual para analizar y estudiar los distintos significados de esta palabra desde varias disciplinas o autores investigadores, pero tratándose de un enfoque perteneciente a un arte comunicador escénico³ (la narración oral artística – narración oral escénica) se fijará el alcance del mismo al ámbito de estudio antropológico y comunicacional desde el cual ha teorizado Francisco Garzón Céspedes, fundador y Director General de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE). Garzón Céspedes ha investigado y fijado una teoría de la narración oral coherente con la teoría crítica de los derechos humanos (lo cual afirma su potencialidad a la hora de contribuir a los procesos de reivindicación de los derechos humanos) y con las disciplinas antes citadas, resaltando su congruencia y consistencia argumentativa, sus investigaciones integradas en la vanguardia de los estudios sobre oralidad además del aval experimental como comunicador, hombre de escena, teórico y narrador oral escénico; quizás la más importante para el caso.

Características de la oralidad

A continuación se resaltan algunas de las más importantes características de la oralidad, las cuales dan una mejor idea descriptiva de este fenómeno a la vez que sientan los elementos para proponer la definición de oralidad de la cual parte este trabajo.

³ Garzón Céspedes, Francisco: Denominación, la de arte comunicador escénico, en sus libros y otros textos teóricos.

Éstas características de la oralidad son:

La oralidad no es sinónimo de primitivismo peyorativo; es un hecho vigente

Al respecto el filósofo Jesús Martín Barbero nos dice que: “(...) en América Latina las mayorías viven de la cultura oral, nosotros tenemos que asumir esa cultura oral como algo más que analfabetismo, tenemos que asumirlo como la expresión de sus modos de concebir el mundo, de sentir, de pensar, de querer. Y por tanto, tenemos que estudiar cómo se inserta esa cultura oral en los procesos de modernización (...)”⁴ En efecto existe una errónea interpretación por parte de algunos sectores académicos investigativos que terminan ofreciendo un enfoque negativo al estudio de la oralidad hacia los lectores, estudiosos e interesados en este tema. Este enfoque negativo tiene que ver con la concepción de la oralidad como hecho o fenómeno histórico extinto, primitivo y arcaico, lo que conlleva a la postre a una desvaloración de sus posibilidades. La oralidad es entonces vista como parte del pasado remotísimo de la humanidad, un estadio “superado” y desaparecido de ésta y al que volver parece –a la luz de estas interpretaciones– un retroceso en medio de los avances científicos y tecnológicos del presente. Nada más mentiroso y alejado del estudio de la realidad es esta afirmación que conlleva enmascarado un fuerte componente ideológico y que facilita el ejercicio del poder, la estructuración de estratos sociales en nuestras comunidades y crea relaciones de poder sustentadas en la dependencia que facilitan determina-

⁴ Martín-Barbero, Jesús, “Aventuras de un cartógrafo mestizo en el campo de la comunicación”, Revista Latina de Comunicación Social, número 19, Julio de 1999, La Laguna (Tenerife), Islas Canarias, España. Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999fjl/64jmb.htm> (accesado en Julio 8/09).

dos intereses representativos, basados en el supuesto de que “moverse” en la oralidad equivale a ser estúpido e incapaz.

De igual manera lo afirma Havelock en consonancia con Barbero: “la oralidad no es sinónimo de primitivismo, o –podríamos decir sin incurrir en excesiva simplificación– ser ágrafos en una sociedad grafa no equivale a ser analfabetos, en el sentido peyorativo que el término ha adquirido en el mundo alfabetizado. De hecho muchas sociedades altamente civilizadas, como la de los incas, subsistieron durante siglos sin el apoyo de la escritura”⁵ Ya se verá más adelante como estas sociedades estructuraron su vida y sus relaciones políticas, económicas y sociales dentro de los procesos y reglas de la oralidad. Todo ello nos debe conducir a que la vigencia de la oralidad debe ser un eje transversal en el estudio de la misma y de los hechos y fenómenos que se fundamentan en ella, ya que se hace necesario reafirmar que “la oralidad en general, tanto la cotidiana como la artística, por citar solo dos, nunca han desaparecido del todo, porque una de las cosas que define al ser humano es su capacidad oral. La oralidad retrocedió, primero con la escritura, luego con la creación de la imprenta y después con el despliegue de los medios de difusión masivos, pero no desapareció”⁶

Garzón Céspedes recuerda que es necesaria una conciencia de que para los humanos la oralidad, más que pasado y legado cultural, ha sido, es y será presente y futuro y que la conciencia de que “la oralidad no es esencialmente algo del ayer, por demás pensado como un ayer lejano; ni que su importancia mayor está en las tradiciones; sino que la oralidad es siempre la fórmula de comunicación

⁵ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 11, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁶ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 25, Madrid; España, 2009.

humana por excelencia; una en movimiento continuo, en continua transformación, y con continuas presencias a crear, a dimensionar, a inventar y reinventar.”⁷

La oralidad está íntimamente ligada al lenguaje

La oralidad necesita de vehículos o instrumentos para materializarse. La humanidad ante sus necesidades (hambre, techo, transporte, supervivencia, etc.) apela a sus propios medios y recursos para satisfacerlas. De este modo desarrolla un lenguaje a partir de sus elementos corporales, vocales (manejo de la voz con ritmo, intensidad, volumen, y más) y verbales (referido a palabras organizadas) entre otros. Havelock en su estudio de la oralidad ilustra como Mayr da un trato a la cultura humana a modo de evolución biológica hasta la consecución de un lenguaje. “Mayr (...) señala que “la clave de la humanidad única de nuestra especie es el lenguaje”⁸ “El lenguaje es por definición una actividad colectivista, sus convenciones deben ser compartidas por grupos enteros o sociedades de variado tamaño antes que cualquiera de sus significados estén disponible para sus individuos dentro de la sociedad”⁹

De modo que pueden existir variados y diversos lenguajes dependiendo de los colectivos que los adopten, bien por su decisión personal o bien por su necesidad de comunicación ante una discapacidad, como es el caso de las comunidades de personas en el mundo que saben, enseñan y se comunican mediante un idioma-lenguaje “neutral - universal” políticamente hablando, como es el llamado es-

⁷ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 107, Madrid; España, 2009.

⁸ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 49, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁹ *Ibíd.*, p. 85.

peranto¹⁰ para el primero de los casos, o el lenguaje de signos (para las personas mudas), el lenguaje braille (para los ciegos), el lenguaje de contacto sensorial (para ciegos y mudos) en el segundo de los casos. “La oralidad se refiere, por definición a sociedades que no usan ninguna forma de escritura fonética”¹¹ Al respecto Garzón Céspedes insiste en que no olvidemos que la comunicación primera fue la corporal y que paralelamente a la oralidad pueden existir otros modos o lenguajes comunicadores, unos, o sólo expresivos, otros, como el braille.

Por otra parte es importante resaltar que para algunos estudiosos la clave del lenguaje dentro de la oralidad reside en su expresividad para comunicar “las impresiones y los sentimientos inmediatos tal como se dan en los individuos, así como a los usos sociales, las modas y las ideas tal y como se sienten en la comunidad. Es un lenguaje asombrosamente flexible y móvil y siempre lo ha sido”¹² De allí la importancia de entenderlo –con sus reglas y aplicaciones– para el mayor aprovechamiento de sus alcances.

La oralidad tiene que ver con la acústica y el ritmo

Havelock, refiriéndose a la oralidad, manifiesta: “este cuerpo viviente es un flujo de sonido que simboliza un río de acciones, un dinamismo continuo expresado en una sintaxis de conducta”¹³ Mas sin embargo es pertinente aclarar que la oralidad no solo tiene que ver con el sonido, sino que acá el autor sólo resalta esa característica.

¹⁰ Ver su enlace en Internet disponible en: <http://www.esperanto.net/>

¹¹ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 97, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

¹² *Ibíd.*, p. 45.

¹³ *Ibíd.*, p. 111.

Algunas características biológicas en hombres y mujeres son importantes para los procesos de la oralidad como se veía en el caso del lenguaje y sus modos vocales; uno de ellos es el ritmo. Havelock concluye que el ritmo acústico es un componente de los reflejos del sistema nervioso central, una fuerza biológica de importancia primordial para la oralidad. Muy pronto condujo a un efecto secundario, alentando un hábito suplementario de ritmo semántico o equilibrio de ideas¹⁴, lo que lleva a pensar que el buen manejo del ritmo contribuye a una buena materialización de los procesos orales de comunicación, transmisión de conocimiento y formación entre otras.

En la oralidad primaria las relaciones entre los seres humanos están dominadas exclusivamente por la acústica (complementada por la percepción visual de la conducta corpórea¹⁵). “La psicología de esas relaciones es también acústica y acústicas son también las relaciones entre individuo y su sociedad, su tradición, su ley y su gobierno.”¹⁶ Como se ve un elemento básico y en apariencia sencillo puede configurar –en su buen manejo– trascendencias sumamente relevantes que sobrepasan el acto de oralidad en sí mismo a las consecuencias y efectos que ello conlleva en las relaciones sociales y políticas. Por su parte en los procesos orales la acústica utiliza como medio la voz. “En las sociedades de oralidad primaria la voz¹⁷ viva es su pulsor. Función creadora y preservadora”¹⁸ Sin embargo Garzón Céspedes insiste en que siempre que se subraya el papel de la voz dentro de la orali-

¹⁴ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 106, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

¹⁵ Ver también más adelante: Oralidad e imágenes y Oralidad acto creador reinventor.

¹⁶ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 98, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

¹⁷ Elemento relacionado con la acústica y el ritmo.

¹⁸ Pulido, Belkys, “La narración oral escénica al servicio del trabajo social comunitario”, Revista Oralidad y Cultura, p. 91, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

dad debe recordarse, desde su definición, que la oralidad es palabra, voz y cuerpo a la vez.

Por citar un ejemplo de la presencia fuerte de estos elementos en este tipo de sociedades, vemos como las normas que en nuestras sociedades actuales son de naturaleza escrita, en la tradición occidental europea griega no era así: “El equivalente en sociedades de oralidad primaria solo podía estar compuesto en verso formulario o, cuando menos, en dicción formularia, rítmica, cuando no métrica, un tipo de enunciado proverbial compuesto por especialistas para la autoridad gobernante”¹⁹

Respecto al conocimiento y aprendizaje, Havelock en sus estudios concluye que para que éste tuviera un mayor alcance y pudiera quedar mejor fijado en la memoria personal, el ser humano de las sociedades de oralidad primaria utilizó lo que él llama la habla rítmica, o concebir el pensamiento en habla rítmica, relacionada con la poesía oral, pero esto se desarrollará con más extensión en el punto de la oralidad y la memoria donde resulta más oportuno. Garzón Céspedes por su parte apunta que hay “tradición oral y tradición memorística” (seguramente esta segunda destinada a los mismos fines que Havelock anotaba), ver, entre más, su texto “Salvavarda de las tradiciones orales desde la oralidad contemporánea”²⁰.

Si bien actualmente las sociedades de oralidad primaria son minoritarias y en su mayoría estamos en presencia y existencia de sociedades de escritura y medios audiovisuales, es de relevancia tener presente esta característica para los procesos y relacionamiento de cualquier tipo con las comunidades de orali-

¹⁹ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 108, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

²⁰ Garzón Céspedes, Francisco, Areté Documenta 23, Revista de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural, 2009, Madrid, España, y en **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 25, Madrid; España, 2009; entre otros medios.

dad primaria así como con las demás, donde si bien este factor acústico de ritmo no es exclusivo, si se encuentra presente solo que en menor medida, pero con influencia vigente.

La oralidad está asociada al placer

Existe una estrecha relación entre placer y oralidad, es más, entre placer y humanidad. La oralidad permite conjugar lo relevante para las culturas con lo placentero, porque sólo a través de ello es que puede ser trascendente. “La inclinación natural de los seres humanos a divertirse –y aquí entra de nuevo en acción el principio de placer para socorrer a la necesidad social– suscita fiestas comunes y sentimientos comunes, sentimientos compartidos por todas las sociedades orales y centrales para su funcionamiento exitoso, en cuanto proporcionan las necesarias situaciones de instrucción”²¹ Teniendo presente esto y dentro de la misma línea de estudio oral – occidental – griega Havelock descubre que “por estos motivos tuvo lugar el nacimiento de lo que llamamos poesía, una actuación que ahora, bajo el dominio de la escritura, ha quedado relegada a la actuación de un pasatiempo, pero que era originalmente el instrumento funcional de almacenamiento de información cultural para uso ulterior, o dicho, en lenguaje más familiar, el instrumento que servía para establecer una tradición cultural. Después de haber observado su finalidad funcional originaria, deberíamos reconocer al mismo tiempo que su finalidad recreativa es también originaria. Hay razones para pensar que el ritmo en sus diversas modalidades (...) es el fundamento de todos los placeres biológicos

²¹ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 111, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

–de todos los placeres naturales, el sexo incluido– y posiblemente de los así llamados placeres intelectuales”²²

Así pues uno de los legados que las sociedades de oralidad primaria descubrieron y que es posible potenciar, es que la naturaleza del medio debe causar placer para que la funcionalidad moral ética o política pueda ser interiorizada. “Es verdad por supuesto, que en la oralidad primaria el contenido funcional es vertido en unas formas verbales diseñadas para ayudar a la memoria mediante el placer que causan: la finalidad social y la estética van asociadas”²³ Más adelante veremos como en particular la narración asociada a un buen manejo del ritmo es mucho más placentera que cualquier otra de las formas prototípicas orales.²⁴

La oralidad es un acto de creación, invención, reinención e imaginación

Según los expertos, la oralidad funciona con la “representación” de las imágenes que se van expresando valiéndose del lenguaje. Este efecto mueve al interlocutor oral a imaginar y representar con procesos mentales (que no es pertinente describir acá) lo que le están comunicando. Esta “imaginación” y “representación” no es mas que un verdadero acto creativo humano de invención y dibujo de imágenes –cuando no se tiene referentes y recuerdos precisos de la información que está recibiendo– o de reinención cuando los tiene y adapta de acuerdo con ellos el mensaje oral recibido. Garzón Céspedes afirma (refiriéndose a una de las categorías de la oralidad artística; la oralidad narradora

²² Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 105, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

²³ *Ibíd.*, p. 75.

²⁴ Ver más adelante: La oralidad y la narración.

artística – narración oral de cuentos con niñas/os) lo siguiente al respecto: “en la medida en que le cuentas y en que cuentas con el niño estás creando no solamente la capacidad de imaginar y la capacidad de crear, sino que estás también creando la necesidad de aprehender cada vez más el mundo que lo rodea. (...) El niño tiene que ejercitar su imaginación, y ninguna de las alternativas que le podemos ofrecer es tan poderosa ni tan eficaz, ni lo involucra como un participante tan activo como la oralidad. El hecho de que lo sentemos frente al televisor o de que lo llevemos al teatro, no va a resolver el problema, porque el niño está frente a un mundo de imágenes ya hechas mientras que en la oralidad el niño tiene que crear sus propias imágenes del cuento que está oyendo. Es decir, él va a influir decisivamente en lo que se está contando, porque es un proceso abierto, y, en la medida en que imagina, empieza a devolver el cuento”²⁵ Ciertamente es que iguales conclusiones pueden afirmarse respecto a las personas adultas tratándose del mismo proceso oral y de las mismas características de especie (si bien con más años). “Enseñar a imaginar –dice él– es enseñar a relacionar y relacionar tiene que ver con la vida, no sólo con el arte y la literatura. Sino también con el desarrollo de la técnica y la ciencia. El desarrollo de la imaginación está relacionado con la creatividad y la creatividad está directamente vinculada con el progreso, con la calidad de vida”²⁶

Ciertamente la escritura y la literatura también promueven estos procesos, solo que la oralidad tiene una ventaja que aumenta la posibilidad de invención, reinvención e imaginación a partir de algunas características reseñadas atrás ya que “el texto oral transmitido por la memoria invisible, alterable, facilita

²⁵ Garzón Céspedes; Francisco. **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 25, Madrid; España, 2009.

²⁶ *Ibid.*, p. 137.

con el empleo de la viva voz, que el lenguaje use su papel creativo, ofreciendo un conjunto de mensajes culturalmente validos”²⁷

En otro sentido, un investigador de la oralidad en México expone y defiende el papel creativo de la oralidad, a partir de su estudio sobre la narración de cuentos en una región de su país, manifestando que “la narración oral inventa acontecimientos a partir de los hechos dispersos, de las experiencias discordantes, de los jirones de recuerdos de distintos sujetos. La invención de lo fragmentario hace adivinable una promesa de continuidad del vinculo”²⁸ Ya no se trata en este caso de un acto individual imaginativo, si no más bien de un proceso social en donde la narración oral funciona como elemento de cohesión social a partir de la “creación” de relatos orales hechos con los “pedazos” de las características diversas de una comunidad determinada. Y si tenemos en cuenta que la figuración del ser humano va representando el mundo que lo rodea para comprenderlo, vemos su importancia acerca de qué es lo que nos representamos y cuál es el sentido que toma en la sociedad.

La oralidad sólo tiene vigencia en la colectividad

Hecha la referencia a las sociedades de oralidad primaria donde predominaba absolutamente la condición oral para el relacionamiento de todo tipo; familiar y comunitario, señalar que ello no siempre fue así, “el medio” (la naturaleza, las relaciones, el clima, el hambre) presentaba diversos niveles de complejidad que seguramente llegaron a amenazar la vida humana. Así que “para

²⁷ Pulido, Belkys, “La narración oral escénica al servicio del trabajo social comunitario”, Revista Oralidad y Cultura, p. 89, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

²⁸ Mier, Raymundo. “El apego a lo efímero”, Revista Oralidad y Cultura, p. 68, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

preservar esa supervivencia en un medio hostil, era indispensable permanecer y cultivar la vida en colectividad (...) con un lenguaje cuyo único fin era el de la supervivencia”²⁹ Es acá en donde se ha de reconocer el origen de la oralidad como un medio para la constitución de vínculos y lazos comunitarios, para este caso perseguir un fin: supervivir. “La primera forma de la cultura como sentido ordenado de la vida colectiva y sus formas particulares y generales es oral. En la memoria parece la oralidad como la madre de la colectividad”³⁰

Walter Benjamín, célebre por su artículo “El narrador”, “exhibe la sospecha de que la desaparición de la narración³¹ es también la de una espera, de un tiempo, de una devoción, de una enorme calidad y vastedad de los apegos a la palabra colectiva, a la memoria de los signos”³² Por ello como reivindica Raymundo Mier (investigador mexicano de la oralidad) “todo acto narrativo presupone la continuidad de la vida colectiva”³³ La oralidad como material que aúna el colectivo. Esta característica también puede abordarse desde otra perspectiva y es la de la oralidad como modo de participación en el colectivo, ya que como se vio tratando el lenguaje, es pertinente la comunión de los sujetos intervinientes en el acto de oralidad con un lenguaje común; sobre todo en los procesos de enseñanza. “Para la enseñanza en las sociedades orales debe procurarse un contexto adecuado para la ‘actuación’, a la que asisten oyentes invitados o que se hallan invitados ellos mismos a fin de participar en lo que es, por un lado, un lenguaje de especialistas, pero, por otro lado un lenguaje en el

²⁹ Cabrera, Ingrid, “Primero fue el verbo y después...el silencio. Y luego” Revista Oralidad y Cultura, p. 147, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

³⁰ Galindo, Jesús, “Expresión, memoria y reconstrucción reflexiva” Revista Oralidad y Cultura, p. 43, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

³¹ Una de las manifestaciones de la oralidad.

³² Mier, Raymundo, “El apego a lo efímero”, Revista Oralidad y Cultura, p. 67, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

³³ *Ibid.*, p. 69.

que participan en mayor o menor grado todos”³⁴ Igualmente esta intervención colectiva por parte del auditorio oral no sólo se da escuchando pasivamente y memorizando, sino participando activamente en el lenguaje usado. “Palmean, bailan y cantaban colectivamente como respuesta al canto del cantor”³⁵ recordaba Havelock (cantor como una “manifestación” de la oralidad).

La oralidad está ligada a la memoria

“La memoria misma es aprensión del tiempo, acontecimientos registrados sobre puntos de un paradigma definido de tiempo atrás”³⁶ se puede leer en el artículo Oralidad Poética / Recuperación de la memoria de F. Escarpit y Miguel Á. Gutiérrez.

Según S. Freud –citado por María del Rosario García– la condición de posterioridad en que nos encontramos los seres humanos en el recuerdo de un hecho acontecido en el pasado produce un efecto de continuas resignificaciones para un mismo hecho (...) la resignificación se entiende como un proceso constante de reinscripciones y reorganizaciones atribuidos a los acontecimientos humanos (...) tanto en el caso de los grupos como en el de las personas, la memoria no registra, sino que construye³⁷ Es esto mismo a resaltar ya que como se ha anotado la oralidad implica un proceso de construcción–creación a partir de esas reorganizaciones y reinscripciones a las que ya se hacía referencia cuando se desarrolló el punto de la oralidad como proceso inventor, reinventor.

³⁴ Havelock Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 111, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

³⁵ *Ibíd.*, p. 112.

³⁶ Escarpit, Françoise y Gutiérrez, Miguel Ángel. “Oralidad Poética / Recuperación de la memoria”, Revista Oralidad y Cultura, p. 110, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

³⁷ García, María del Rosario, “Identidad territorial y resistencia cultural”, Revista Oralidad y Cultura, p. 140, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Havelock, uno de nuestros autores de referencia, expone que la retención exitosa de la memoria se forma por repetición. El niño que prefiere que se le repita la misma historia desea ser capaz de recordarla, entera o en parte, y así saborearla mejor. La repetición se asocia a una sensación de placer (...). Pero con la mera repetición de contenidos idénticos no se llegará muy lejos. El conocimiento oral así obtenido será de alcance limitado. Lo que se requiere es un método de lenguaje repetible (...) que, sin embargo, sea capaz de cambiar de contenido para expresar significados diversos³⁸ “La solución que encontró el hombre primitivo fue concebir el pensamiento en habla rítmica”³⁹ Esta habla ritualizada a la que se refiere tiende a satisfacer esa necesidad de recordación mediante la ritualización que él estudia en Grecia pero que también se encuentra en las sociedades de oralidad primaria de los pueblos indígenas en América Latina. “La ritualización se convierte en el medio de su memorización. Las memorias son personales, pertenecen a cada hombre, mujer o niño de la comunidad, pero su contenido, el lenguaje conservado, es comunitario, es algo compartido por la comunidad y que expresa su tradición y su identidad histórica”⁴⁰ Agréguese de vital relevancia para los narradores orales que dentro de esta ritualización es muy importante el papel jugado por un sujeto que la dirige: el “cuentero” (en el caso de los pueblos indígenas de América Latina o sus figuras similares en África, Asia y Europa), como se verá mas adelante.

Por otra parte es pertinente evidenciar ciertos descubrimientos hechos a partir de investigaciones de Robert Word y su contacto o “choque”, como él lo llama, con campesinos de América y Oriente Medio a principios del siglo pasa-

³⁸ La resignificación a la que Freud se refería.

³⁹ Havelock Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 104, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 104.

do. Su descubrimiento y asombro radicaba en que “en una sociedad inculta⁴¹ e iletrada, la memoria no carga con nada que sea inútil ni ininteligible”⁴² lo que mueve a pensar que en procesos de diversa naturaleza pedagógica y formativa mediante la oralidad debe tenerse en cuenta aquello que esos colectivos tienen como útiles y que son de su entendimiento según sus referentes, costumbres y contextos, conclusión ésta a la que por ejemplo llegó Paulo Freire para desarrollar sus postulados de educación popular.

Hoy en día es pertinente tener presente esa enorme potencialidad en los distintos procesos de las llamadas memorias históricas colectivas ya que como afirma Catherine Beau que “En toda sociedad se libra una fuerte lucha por adueñarse de la memoria, sobre todo de la memoria nacional plasmada en los libros de historia. La historia oficial se basa en la historia escrita de cuyo estudio y exégesis se encarga la historiografía. Pero ¿qué pasa con la memoria colectiva transmitida oralmente de generación en generación, esto es, con la historia generada en el seno de la mayoría de la población?”⁴³ Seguro que allí la oralidad y las narraciones orales pueden jugar un papel muy esclarecedor.

La oralidad es una forma de mediación humana

Macluhan, retomando a su predecesor investigativo Innis define tres épocas de mediación que según él son excluyentes entre sí, así: “oral, letrada,

⁴¹ Se refiere por supuesto en términos peyorativos.

⁴² Havelock Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 65, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁴³ Beau, Catherine, “Historia narrada e Historia vivida”, Revista Oralidad y Cultura, p. 106, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

electrónica”⁴⁴ Para Innis como Macluhan la oralidad es la mediación más humana. “Innis anhelaba la oralidad de Atenas con su democracia directa, producto de la dialéctica interpersonal. Macluhan también anhelaba a la oralidad como valor cultural”⁴⁵ Con humildad se puede afirmar que dado el contexto actual de América Latina y su cotidianidad oral, las formas de mediación no son excluyentes. Sin duda la oralidad constituye “la forma de mediación humana fundamental y en una sociedad agraria o industrial es atravesada por la estratificación económica y de poder”⁴⁶, lo que significa que esta mediación también puede ser influenciada por el contexto político y económico. En este mismo sentido de mediación Walter J. Ong, importantísimo hito estudioso de la oralidad diseña un análisis de la naturaleza de la oralidad. Le nombra la psicodinámica de la oralidad. Ong piensa con acertada razón que “la oralidad para la mayoría de la gente en el mundo es la forma de mediación más significativa. Es decir, entre las tres formas de mediación, el acceso predominante y muchas veces la única es la oral”⁴⁷. Esta mediación tiene unas características a partir de la psicodinámica de Ong como lo son el discurso aditivo y no subordinado materializado con la letra “y” adicionando en igualdad las cosas sin jerarquía alguna, su naturaleza agregativa de cualidades para recordar algo en vez de su análisis, y su redundancia mediante la repetición muchas veces y de distintas maneras para recordar algo.

De acuerdo a esas características de la mediación oral es que Ong se sienta para afirmar que la oralidad típica de la mente oral, y por lo tanto su mediación, es el dicho, el corrido, la rima, es el proverbio, en fin, son todas unida-

⁴⁴ Clifford, Redinald, “La mediación crítica”, Revista Oralidad y Cultura, p. 19, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁷ *Ibid.*, P. 20.

des o fórmulas, que dentro de la psicodinámica, genera la encadenación de conceptos que permite la transmisión de información simbólica. Para esto es evidente que toda comunicación oral tiene que ser presencial.⁴⁸ Esto en el mismo sentido que Havelock manifestaba con respecto a la memoria rítmica solo que Ong lo aborda desde la mediación. Así pues según lo expuesto, actualmente aún persisten en muchísimos casos y todos muy importantes eventos de mediación oral y “sigue siendo el caso que todo ser humano inicia su ser social dentro de la mediación oral”⁴⁹ Estos relevantes postulados nos permiten sacar conclusiones a la hora de las mediaciones sociales, culturales y en general de cualquier tipo con las comunidades para hacer y obtener de estas resultados más participativos, democráticos y dignos.

La oralidad tiene una estrecha relación con la narración

Particularmente la narración oral como expresión de oralidad brinda elementos de importantísimo interés e imprescindible exposición respecto a procesos de memoria y pensamiento de naturaleza oral, lo que nos lleva a expresar que las estructuras narrativas en medios orales prestan una funcionalidad valiosa en diversos aspectos. Parte de estas conclusiones empiezan con estudios realizados por Alexander Luria quien dedico dos años a la observación intensiva de analfabetos de las republicas soviéticas de Uzbekistán y Kirguizistán en 1976. Estos analfabetos no utilizaban procesos deductivos formales lógicos por carecerles de interés; ellos tenían una ausencia de pensamiento

⁴⁸ Clifford, Redinald, “La mediación crítica.” Revista Oralidad y Cultura, p. 21, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 24.

categorial. Pero tenían un modo alternativo para recordarlo: “lo que Luria descubrió fue que el sujeto memorizaba los nombres inconexos de una larga lista haciéndolos representar a actores en un contexto narrativo” (...) Este informe evidencia que el estímulo mnemónico para repetir la lista tenía que ser una situación narrativa, una pequeña historia en la cual la lista se inscrustraba. Pero también la misma lista era retenida en forma narrativa. Cuando “S” memorizaba una lista de sustantivos necesitaba hacer una pausa de unos segundos después de cada objeto. Eso le daba tiempo a “S” para formarse una imagen visual del objeto y colocarla en un punto determinado de un trasfondo imaginado, generalmente disponiéndolas a intervalos a lo largo de una calle que le era familiar. Una vez hecho esto, podía simplemente recorrer la calle desde cualquiera de sus dos extremos o desde un punto intermedio cualquiera y nombrar las cosas que había colocado allí (...) esta narrativa activista de comportamiento en una historia relacionada era lo que la memoria prefería poder recordar”⁵⁰

Esta conclusión es un punto de llegada y concentración de los temas abordados en la cronología de este trabajo ya que en ella son evidentes características asociadas a la creación de imágenes, el lenguaje y la memoria de la oralidad, todas ellas resaltadas en un contexto narrativo que es de lo que se ocupa acá. Igual puede decirse de la característica del placer asociada a la oralidad y que la forma narrativa atrae la atención porque el relato es para la mayoría de la gente la forma más placentera de lenguaje (...). Según Havelock el contenido no es ideología sino acción, así como las situaciones que la acción crea⁵¹. La acción requiere a su vez unos agentes que estén haciendo algo o

⁵⁰ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 67, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁵¹ *Ibid.*, p. 109.

diciendo algo acerca de lo que están haciendo, o a quienes se les está diciendo algo. “Parece que un lenguaje de la acción, no de la reflexión, es requisito previo de la memorización oral”⁵²

La clave del asunto se encuentra en que los sujetos deben ser narrativizados, nombres de personas verdaderas, referentes comunitarios o circunstancias o hechos personificados. Los predicados por su parte tienen que tratarse de acciones como bien lo explica Havelock: “Los predicados a los que se vinculan deben ser predicados de acción o de una situación presente en la acción, jamás de esencia o de existencia. La fórmula –la honradez es la mejor política– es una creación del lenguaje escrito y documentado. El habla oralmente conservada, se convierte en –un hombre honrado siempre prospera– o, lo que es más probable todavía, en lugar de aislarse en una máxima, la educación del hombre queda incorporada a un relato en el que actúa honradamente (o deja de hacerlo).”⁵³

De este modo acción, narración se pueden perfilar como elementos eficaces de comunicación y persuasión dentro de procesos orales, pues según Havelock estas pautas contribuían a desarrollar una conciencia oral integral que incluía correlación corporal con lo hablado o correspondiente al modo oral, ya que “La sintaxis del lenguaje era activista y dinámica (...) La cultura que se expresaba de esta manera la denomino verbo motriz en contraposición al lenguaje categorial y estático característico de la alfabetización consumada. La composición oral y la actuación en lenguaje oralizado (...) eran comunes. En esas actuaciones observó la coordinación de pautas rítmicas con los movimien-

⁵² Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 109, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁵³ *Ibid.*, p. 110.

tos físicos del cuerpo”⁵⁴ Es decir que las personas objeto de estudio de Luria a partir de las cuales él y Havelock extraen las sendas conclusiones que se han reseñado, recordaban lo que se les enseñaba relatando una historia, haciendo pausas para visualizar las imágenes de lo que recordaban, narrando las circunstancias del lugar donde se les enseñó, el aspecto de la persona que lo hizo y el como lo hizo, recordando hasta sus movimientos corporales. Además cuando decían su respuesta –que era una historia narrada– lo hacían utilizando su cuerpo para reafirmar lo que decían en consonancia con la manera corporal y gestual que se lo habían enseñado.

La oralidad tiene vigencia en el mundo basado en la escritura

Existe una metáfora que contribuye a la reafirmación del título y es la siguiente en palabras del ex presidente de Senegal, Leopoldo Senghor: “recoged lo que cuentan los chamanes, los juglares, los viejos, los últimos guardianes de una larga historia humana, tan solo confiad en sus voces. Cuando ellos mueran, será como si para ustedes, para nuestra civilización se quemaran todas las bibliotecas.”⁵⁵ Lo que esta invitación-reflexión trae consigo es que en el contexto de nuestro mundo, de las sociedades de escritura y medios audiovisuales y de imágenes por televisión e Internet, perviven culturas con fuerte presencia de procesos orales de acceso al conocimiento, a la comunicación y al relacionamiento con su entorno, algunas de esas culturas de manera exclusiva, debido a su naturaleza, sus características y su historia, e inclusive, las culturas que

⁵⁴ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 69, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁵⁵ Dalfsen, Marisma, **Río de la tradición oral**, El Santo Oficio, p. 9, Lima, Perú, 2005, p. 9.

no las tienen (es decir que no son ni fueron sociedades de oralidad primaria) hacen uso y aún así necesitan urgentemente de ella.

Ahora bien, como lo manifiesta Armando García “lo oral y lo escrito no se excluyen, son dos modos de organización distintos”⁵⁶, antes por el contrario “la expresión oral es capaz de existir y casi siempre ha existido, sin ninguna escritura en absoluto, empero “nunca ha habido escritura sin oralidad” diría Walter J. Ong⁵⁷. “La escritura y la literatura lo que hacen es fijar la palabra, porque están hechas de palabras. Los medios de difusión masiva son medios de oralidad secundaria, porque de todos modos utilizan la palabra”⁵⁸. Además los investigadores han afirmado que hasta los cinco, seis o siete años somos esencialmente orales aún en contacto con un mundo adulto de lectura y escritura, y lo ejemplifican con el tan conocido deseo de los niños de volver a escuchar las mismas historias.

Lo que prueba todo ello, sin lugar a dudas, es que oralidad y escritura son modos de organización y procesos que bien pueden convivir y que no es una empresa imposible reivindicar la oralidad como modo de relacionar o luchar por la dignidad en un mundo con presencia de la escritura.

Algunos inclusive le achacan a la escritura el hecho de determinarnos una forma de memorización que no es propia de nuestra naturaleza ya que dicen: “la escritura nos ha provisto de una memoria artificial en forma de documentos conservados, cuando originalmente teníamos que formarnos nuestra

⁵⁶ García, Armando, “Del gesto a la escritura”, Revista Oralidad y Cultura, p. 124, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

⁵⁷ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 100, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁵⁸ *Ibid*, p. 26.

memoria nosotros mismos a partir del lenguaje hablado”⁵⁹ Esta cultura grafa, dice Alexander Díaz, licenciado en Filosofía y narrador oral escénico colombiano, provoca una desaprobación de la cultura ágrafa: “expresiones como “las palabras se las lleva el viento”, “lo que queda escrito, escrito queda”, “la letra con sangre entra” (bien, ésa no tanto), “hay que poner en el papel...” nos indican el supuesto desprestigio que el arte oral despertaba en nuestra red de significados lecto-escriturales”⁶⁰ Pero a pesar de ello y de la presencia de lo audiovisual y lo virtual parece no haber duda en cuanto a la vigencia de la oralidad. Dice Paul Zumthor “mientras en una sociedad se propaga la escritura, la oralidad primaria subsiste y puede continuar aún por largo tiempo evolucionando según sus propias leyes”⁶¹, y por su parte Pier Levy afirma: “el miedo a que se produzca una sustitución de lo real por lo virtual es absurdo desde el momento en que todas las estadísticas muestran que el crecimiento de las telecomunicaciones casi nunca tiene un carácter sustitutivo, sino que es paralelo al desarrollo de los viajes y de los contactos reales”⁶² La oralidad sobrevivirá.

El punto de partida de la oralidad es la conversación interpersonal⁶³

“La oralidad, por su parte puede ser artística o no. Su punto de partida es la oralidad cotidiana o conversacional, y luego se tiene la oralidad doctrinaria o de propaganda directa, con la figura del orador (político o religioso, por ejem-

⁵⁹ Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 104, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁶⁰ Díaz, Alexander, “Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad.” Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf>. Accesado en Junio 10, 2009.

⁶¹ Pulido, Belkys, “La narración oral escénica al servicio del trabajo cultural comunitario.” Revista Oralidad y Cultura, p. 89, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

⁶² Levy, Pierre, “Sobre la cibercultura.” Revista de Occidente, no. 206, p. 15, España, 1998.

⁶³ Garzón Céspedes, Francisco.

plo); 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”⁶⁴ La oralidad como proceso de interlocución (concepto de Garzón Céspedes: el público de la oralidad es público interlocutor), en cada uno de estos intercambios, tiene un sujeto/s participe como lo son el público interlocutor-sociedad-comunidad-ciudadanos, los alumnos interlocutores, el público interlocutor de los medios y los compradores interlocutores respectivamente. “Otros tipos de oralidad relevantes y pertinentes son la oralidad histórica (testigo, cronista y comunidad interlocutora) o la oralidad terapéutica (terapeuta y paciente interlocutor)”⁶⁵ Por su parte la oralidad cotidiana a conversacional se manifiesta mediante la conversación definida de la siguiente manera: “La conversación es una conducta humana. Una conducta expresivo comunicativa o comunicadora de cada ser humano. La conversación es la capacidad y destreza humana de interactuar desde la oralidad, cara a cara, en el aquí y en el ahora, de dos o más interlocutores diversos que se comunican para integrarse socialmente y para influirse”⁶⁶ La conversación, de este modo, cumple una función humana esencial de socialización como reafirma Garzón Céspedes ya que ésta puede tener un elevado significado en términos de mensaje entre los interlocutores. Igualmente el investigador y teórico resalta que si la comunicación es la relación por excelencia entre los humanos, la oralidad es la forma por excelencia de la comunicación y que el acto de oralidad por exce-

⁶⁴ Garzón Céspedes, Francisco, “Oralidad, narración oral y narración oral escénica”. Disponible por Internet en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1081/10562>. Accesado en Junio 10 de 2009.

⁶⁵ Garzón Céspedes, Francisco, **Por una oralidad y comunicación contemporáneas en formación, familia, aula, sociedad / Donación digital de veintidós documentos (1975/2009): Por una política de estado sobre la oralidad.** p. 51, CIINOE, 2009.

⁶⁶ Garzón Céspedes, Francisco, “Definiciones científicas”, texto facilitado por el autor, España, Junio, 2009.

lencia es la conversación interpersonal. Afirma Garzón Céspedes que; “la conversación es la expresión originaria y máxima de la oralidad. Lo más decisivo para nuestra vida casi siempre lo aprendemos a través de las conversaciones. Éstas son nuestro más eficaz medio para expresarnos y comunicarnos, por tanto, para explicarnos y afirmar nuestro derecho a ser nosotros mismos, para aceptar y ser aceptados, para amar y ser amados, para llevar adelante nuestros sueños y construirlos como realidades. Además, cuando dentro de una conversación, narramos, la conversación gana en confianza, expresividad, hondura. En calidad. Y de calidad de vida estamos hablando. La comprensión de la oralidad como comunicación, y su utilización más eficaz y plena, significan una mejor calidad de vida para los jóvenes y adultos. Y también para los niños y adolescentes, que son el principio, pero para ellos, además, es el punto de partida de la formación y del desarrollo”⁶⁷

Igual de interesante resulta el concepto de “conversaciones interesadas” acuñado por Enrique Avilés, entendió éste como la potencialización de la oralidad mediante la conversación con objetivos transformadores. Avilés afirma que es necesario “ejercer el lenguaje en todas sus formas, pero en especial por su capacidad interpelatoria (...) es necesario retomar e impulsar el ejercicio de la oralidad porque en la medida en que trascendemos el nivel del simple intercambio de información e iniciamos conversaciones interesadas, no en el sentido mercantil capitalista, sino en el de un intercambio de ideas y valores que animan nuestra concepción del mundo (...) si este interés conversacional lo dirigimos hacia una problemática específica, creo que estaremos

⁶⁷ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 27, Madrid; España, 2009.

ejerciendo la forma más desarrollada y compleja del acto de la palabra hablada, el diálogo”⁶⁸

Es de relevancia la claridad acerca de lo que se está hablando cuando nos referimos a oralidad cotidiana o conversacional y su importancia, ya que como se verá más adelante el dimensionamiento artístico de ésta es lo que constituye la raíz primaria o la fuente de la narración oral de cuentos.

De esta manera la oralidad prototípica, que Garzón Céspedes define como conversación interpersonal, es una categoría que, afirma, contiene a la narración oral no artística, de tal manera que el prototipo general de la oralidad es denominado en esta estructura de categoría como conversador interpersonal. Todas y todos. Si bien podría cuestionarse que este alcance de la oralidad tal y como se ha desarrollado, puede dejar a priori excluidas a personas que no puedan de alguna manera hacer uso de alguno de los tres elementos expuestos –palabra, voz y gesto– mas debe afirmarse que si es el caso bastaría con que se reemplazara aquel elemento no presente por otro que lo supla, o inclusive a falta de éste –siempre y cuando se encuentre un código (esto es el lenguaje) con el que se pueda interaccionar, comunicar– podría estarse hablando de la presencia de procesos orales.

Recuérdese por otra parte que el lenguaje-idioma es sólo uno de los códigos de la comunicación.

⁶⁸ Avilés, Enrique, “Preguntar, hablar, escuchar, la dialoguicidad.”, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, p. 160, México D. F., México, 1998.

Las características de la oralidad como potencialidades transformadoras

Recapitulando lo anterior se afirma que la oralidad en cualquiera de sus formas tiene las siguientes características, que a la postre también resultan siendo potencialidades definidas y que es importante recordar-resaltar a la hora de pensar en procesos de impulso de la oralidad desde una teoría crítica de los derechos humanos con fines transformadores.

Éstas son:

- Es comunicadora y no solo expresiva⁶⁹
- Es inventora y reinventora.
- No admite literalidad de la fuente del mensaje.
- Siempre tiene en cuenta sus propias palabras (las del sujeto emisor-perceptor), su propia voz y sus recursos, y sus gestos.
- Su carácter de interacción, participativo no para el otro sino con el otro⁷⁰
- La relación de los sujetos es de emisor interlocutor mutua; interactiva.⁷¹
- La oralidad y la oralidad prototípica, es decir la conversación interpersonal, pueden ser dimensionadas en un arte.
- Tiene que ver con la cotidianidad de cada persona. Por lo tanto tiene un espacio y un tiempo. Incluye la realidad conocida o la circundante, esto es; el contexto.
- Tiene que ver con la imaginación y no con la construcción física de las imágenes.

⁶⁹ Concepto de Garzón Céspedes.

⁷⁰ Garzón Céspedes fue el primero en afirmar "se cuenta con el otro, no para el otro".

⁷¹ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 71, Madrid; España, 2009.

- Implica la capacidad para influir y ser influido.
- La oralidad es en movimiento, se transforma, se va adecuando, se actualiza.
- Tiene que ver con el ritmo y está asociada al placer y a las estructuras narrativas de acción y a reglas de memoria propias.
- Es una forma de mediación vigente, que tiene relevancia en la colectividad, relacionado intrínsecamente con el lenguaje y puede sobrevivir en medio de otras formas de mediación.

UNA DEFINICIÓN DE ORALIDAD.

Teniendo en cuenta las características recopiladas y analizadas en anteriores apartes se puede llegar a una mejor comprensión de la oralidad en todas sus dimensiones más transformadoras. A continuación se expone una definición de Francisco Garzón Céspedes que además de reunir las permite descubrir otras potencialidades:

“La oralidad es una imagen hablada (ser humano que está hablando) que establece un proceso de comunicación con uno o varios interlocutores. (...) La oralidad es la palabra, la voz y el gesto vivos en comunicadora interacción interpersonal. Y no es únicamente la palabra. O la palabra y la voz. Y ni siquiera es únicamente la palabra, voz y gesto sin la interacción, de quien habla, con el otro u otros”⁷²

Desde esta definición se empiezan a perfilar algunas otras de las particularidades de la oralidad como lo son a) ser un proceso comunicador, b) implicar elementos verbales, vocales y gestuales y c) su carácter de interacción sin el cual no tiene sentido alguno.

En primera medida es importante entenderla como proceso pues no se trata de un acto individual estático y único en el tiempo. Se trata de un “proceso de interacción interpersonal, pues sólo en este ámbito de entendimiento es que

⁷² Garzón Céspedes, Francisco, “En España, la narración oral escénica: El arte oral escénico de contar”, **Anuario Teatral 2000**, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Madrid, 2001.

ella se da”⁷³ “La oralidad es con el otro y no para el otro. Y cuando trasciende incluso lo cotidiano y se convierte en oralidad artística, sigue siendo con el otro, es decir, con el público interlocutor, nunca con el público espectador”⁷⁴

En segunda medida respecto a la presencia y relación de los tres elementos mencionados (palabra, voz y gesto), Garzón Céspedes afirma: “(...) la oralidad no es simplemente el acto de hablar en voz alta, dado que, por ejemplo, el actor (refiriéndose al actor de teatro clásico o convencional) habla en voz alta y ahí no hay proceso de oralidad, porque entre las características milenarias que la rigen está el hecho de que siempre es inventora o reinventora, por tanto, no puede ser fijada de antemano. Ocurre siempre aquí y ahora, tiene que ver con la memoria y con el juego de la memoria, pero nunca con la memorización. La oralidad (...) no solamente se expresa, sino que se expresa y se comunica con las palabras, con la voz y con el cuerpo. Separo lo verbal de lo vocal, porque no es lo mismo la palabra que el modo de decirla”⁷⁵

El lenguaje y el código que conforman estos elementos son imprescindibles en el proceso de la oralidad y su dimensionamiento y aprovechamiento es de riquísima potencialidad multifuncional, como dice el escritor colombiano Jairo Aníbal Niño: “La palabra, la presencia y el gesto del narrador sugieren un riquísimo universo de situaciones, conflictos, ámbitos y personajes, que necesitan ser recreados al instante por todos y cada uno de los participantes. Es el verbo hecho carne. Creo que con este Movimiento⁷⁶ se ha llegado a un estadio muy importante en la historia del lenguaje. Las palabras son la materia prima

⁷³ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 190, Madrid; España, 2009.

⁷⁴ Sobre esta diferencia se ahondara más adelante.

⁷⁵ Garzón Céspedes, Francisco, Op. Cit, p. 24.

⁷⁶ Refiriéndose al Movimiento Iberoamericano de narradores orales escénicos.

de una manifestación artística impredecible, que se hace y se rehace (...) Pone además en evidencia el hecho de que la palabra ha sido dotada de otros atributos (...)”⁷⁷ Atributos que quienes entienden el alcance de esta definición de oralidad saben bien aprovechar para sus propósitos de manera consciente e inconsciente. La oralidad se trata desde estos tres elementos de la “recreación de la palabra y creación de nuevas palabras todo como parte de ese todo que es la oralidad: Lo verbal, lo vocal y lo no verbal. Es más que traducir o interpretar. Es un auténtico acto creador”⁷⁸

En tercer lugar hay una importancia conceptual en la interacción que debe existir en cualquier acto comunicacional para hablarse de oralidad plena. A diferencia de los medios escritos –en su mayoría descriptivos y sujetos a un medio ajeno a la propia persona– la oralidad se desarrolla sin intermediarios en convivencia interactiva con el público. “Mientras el hecho literario suele ser un proceso cerrado, la oralidad de un cuento es un juego abierto donde las improvisaciones, los ambientes y el presente definitivo cuentan para el caso. La comunicación del verbo es un acto en vivo, irrepetible”⁷⁹ Por ello se hace imprescindible para el estudio, entendimiento y aprovechamiento transformador de la oralidad el estudio y análisis de esta a la luz de la comunicación.

⁷⁷ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 134, Madrid; España, 2009.

⁷⁸ *Ibíd.* p. 48.

⁷⁹ *Ibíd.* p. 50.

ORALIDAD Y COMUNICACIÓN

Una definición de comunicación

Como ya se había hecho referencia, el ser un proceso comunicador es uno de los elementos imprescindibles de cualquier manifestación de oralidad.

La importancia de esta característica va más allá de su mera enunciación, sino que allí reside en gran parte el enorme potencial de la narración oral de cuentos como instrumento de lucha por la dignidad y reivindicación de derechos.

Por esta razón se dedica especial aparte a este tema, partiendo de la siguiente definición del concepto comunicación relacionada con la definición de oralidad que se ha expuesto atrás y con referencia al marco de la narración oral de cuentos:

“La comunicación es el estado de comprensión y el proceso abierto de interacción mediante el cual un emisor transmite en forma de símbolos (verbales, vocales, corporales), sin interferencias que impidan la transmisión, un mensaje (código) o mensajes a través de un medio o canal, el de la oralidad, para, y sobre todo con, uno o más perceptores; perceptores que, al igual que el emisor, se consideran entre sí interlocutores (que alternan o pueden alternar entre sí la emisión y la percepción); interlocutores con un marco de referencia y presentes físicamente “aquí y ahora”,

o lo que es igual, presentes el uno con el otro (u otros) en un mismo tiempo y en una misma circunstancia o contexto”⁸⁰

Podemos observar en esta definición elementos como proceso abierto de interacción, la presencia de un emisor, de unos símbolos constituidos en lenguaje (verbal, vocal, corporal), la transmisión de un mensaje, la oralidad como canal comunicativo, la presencia de un perceptor (receptor) – interlocutor y en el mismo contexto; todos ellos en consonancia con las características de la oralidad descritas anteriormente en particular como los son los apuntes hechos respecto a la relación entre oralidad y lenguaje, colectivo y mediación; por lo menos. En estos elementos es donde debe reconocerse la esencia de la oralidad como acto de comunicación (tal y como lo afirma Garzón Céspedes y Havelock). Además, reconocerla como un “proceso de intercambio espontáneo, variado, flexible, expresivo y momentáneo”⁸¹, es el segundo de los requisitos indispensables para la narración oral de cuentos como acto de lucha por la dignidad, después –por supuesto– de reconocerla como expresión y reafirmación de la oralidad.

La oralidad prototípica (conversación interpersonal) es un hecho comunicacional que tiene que ver con la identidad de los pueblos

Havelock recuerda que la conversación interpersonal siempre ha sido un instrumento de comunicación que se da en distintos espacios, ya sea entre los miembros de una familia que estaban en el mismo sitio, o entre dos o más per-

⁸⁰ Garzón Céspedes, Francisco (definición a partir de otros investigadores y de sí), “Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura”. Disponible en: **Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura / Donación digital de veintidós documentos (1975/2009): Por una política de estado sobre la oralidad**. CIINOE. Accesado en Junio 10, 2009.

⁸¹ Havelock, Eric A. **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 96, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

sonas que se encontraban en algún lugar público o, a medida que la sociedad evolucionaba, en asambleas urbanas, en un comité, un parlamento o lo que fuese⁸² Es precisamente en estos eventos orales comunicativos (las conversaciones interpersonales) cargados de valores permanentes de comunicación donde nace la identidad cultural de las comunidades. En este mismo sentido José María Buenaventura refuerza esta afirmación diciendo que la oralidad es un hecho inminentemente comunicacional y nos da cuenta de la conciencia e identidad cultural, a partir precisamente de lo estético, artístico, lo tradicional y la memoria común, todo ello favorecido por lo imaginario, por la capacidad creadora del ser humano y por el contexto circundante.

La oralidad como proceso comunicativo es un fenómeno social

Una importante recomendación teórica que Havelock nos formula es que “una teoría general de la oralidad se debe fundar sobre una teoría general de la sociedad. Exige que la comunicación se entienda como un fenómeno social y no como una transacción privada entre individuos”⁸³ Esto ya que según él, un lenguaje –independientemente de su clase– solo tiene significado para una persona si ese significado es compartido por la comunidad, incluso cuando esa persona no esté dirigiéndose a la comunidad. Esto pone de sobresaliente que por esta característica sobrepasa los límites interpersonales de los conversadores, pues los mensajes que ellos intercambian carecerían de sentido si no tuvieran una significación a partir o para el entorno en el cual se mueven.

⁸² Havelock, Eric A., **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 95, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

⁸³ *Ibid.*, p. 101.

ORALIDAD, COMUNICACIÓN Y NARRACION ORAL ARTISTICA

Una necesaria diferenciación entre lo expresivo y lo comunicador⁸⁴

Necesaria es la diferenciación por los efectos y potencialidades que ello implica desde la narración oral artística, de las categorías expresiva y comunicadora. Como ya se ha delimitado suficientemente “la oralidad es una imagen hablada dentro de un proceso de comunicación con varios interlocutores o uno solo.” (Garzón Céspedes; en cita ya referida anteriormente). Lo expresivo se refiere al uso de los elementos verbales, vocales y gestuales sin que exista verdadera comunicación con todo lo que ello implica. “La comunicación incluye a la expresión, pero no en viceversa. La oralidad incluye a la comunicación y a la expresión. No puede haber oralidad sin comunicación (...) Y es que si no hay proceso de comunicación, proceso abierto y de interacción, si el otro no es interlocutor, y no espectador, en el aquí y ahora de la presencia física en un mismo espacio y mismo tiempo, si no hay una invención y/o reinención que niegue la literalidad, entre mucho más que define a la oralidad, no hay oralidad, sino un decir que tiene que ver con los procesos de la declamación o del teatro⁸⁵

Si nuestra apuesta es a establecer procesos de comunicación desde la oralidad y desde la narración oral artística en pro de los derechos huma-

⁸⁴ Garzón Céspedes ha definido a las artes en artes expresivas o artes en sí y artes comunicadoras, las de la oralidad, unas que constituyen una excepción dentro de la totalidad de la oralidad que no es artística generalizadamente, lo que puede hallarse entre más en sus “Definiciones científicas”, texto facilitado por el autor, España, Junio, 2009; y en su libro **Oralidad es comunicación**.

⁸⁵ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 240, Madrid; España, 2009.

nos y la vigencia de la dignidad es imprescindible tomar en cuenta que se “excluye de la oralidad a todos aquellos procesos que, desde los criterios de las ciencias de la comunicación de masas, no son comunicativos, no responden a los modos vivos y presentes, abiertos y de interacción en el aquí y ahora de la comunicación”⁸⁶ Se excluye pues “Todos aquellos procesos, que no son esencialmente comunicativos o comunicadores; que son sólo expresivos, como, entre otros, la declamación y la lectura en voz alta... Y es que la oralidad no es simplemente un ser humano que está hablando, no es sólo la utilización de las palabras, los recursos de la voz y los lenguajes del cuerpo, sino el proceso dentro del que se utilizan. Es sobre todo el proceso de comunicación, y si alguien únicamente está monologando, o se atiene a un diálogo fijado de antemano, y/o a decir o leer literalmente un texto, no hay oralidad.”⁸⁷

Esta exclusión se da en el sentido de aprovechar las potencialidades, efectos y funcionalidades de la narración oral de cuentos como un acto de oralidad – comunicativo y no por desprecio de las artes no comunicadoras sino expresivas⁸⁸ que sus meritos merecidos tienen y cuya belleza no se pone en duda. Igualmente se plantea en el ámbito que transversaliza este trabajo sobre la revalorización de la oralidad en nuestras sociedades, de la narración de cuentos como una de las formas de afirmarla y como expresión de lucha por la dignidad.

⁸⁶ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 62, Madrid; España, 2009.

⁸⁷ *Ibíd.*, p. 62.

⁸⁸ Según la conceptualización de Garzón Céspedes y su categorización respecto a las artes (Ver Nota al pie 85).

Narración oral artística como categoría comunicadora

Desde la narración oral artística –explica Garzón Céspedes– es un error no tener absolutamente clara la delimitación entre lo expresivo (lo únicamente expresivo, por ejemplo, el hablar para (..) el otro) y lo comunicativo o comunicador (ese no hablar para, sino con el otro, ése que incluye, lo expresivo trascendiéndolo para ser comunicativo). Y un error el no tener conciencia permanente, sino intermitente de las diferencias entre lo expresivo y lo comunicador, puesto que estas diferencias implican sin duda alguna, diferentes responsabilidades y posibilidades, así como diferentes modos de accionar (...). Y la oralidad narradora artística, en tanto que oralidad artística, pertenece, es parte de una categoría comunicadora que no es artística en sí, ni es solamente expresiva, de una categoría comunicadora que es la oralidad”⁸⁹ “Así que la narración oral como arte, pertenece, a diferencia de las otras artes y de la literatura, a una categoría comunicadora (que incluye lo expresivo) y no a una categoría expresiva”⁹⁰ Es por esta razón, (la de incluir al narrador oral artístico dentro de la categoría artística comunicadora), que éste narra “con” el público, a diferencia del actor de teatro clásico, por ejemplo: “El actor en términos científicos, en términos de sociología o de comunicación social, establece un ciclo expresivo y/o de información donde el público es físicamente receptor; el narrador oral escénico establece un ciclo de comunicación donde el público es no sólo receptor sino participante; es decir, que con sus respuestas verbales, y sobre todo con sus respuestas corporales o

⁸⁹ Garzón Céspedes, Francisco, **Oralidad escénica, los sesenta errores más frecuentes de los narradores orales escénicos**, Editorial Ciudad Gótica, p. 14, Argentina, 2006.

⁹⁰ Garzón Céspedes, Francisco. **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 31, Madrid; España, 2009.

no verbales influye en el narrador oral escénico porque está dando respuestas como emisor en medio mismo del proceso oral. El narrador oral escénico debe, en un acto de humildad, condicionar su proceso oral artístico a la comunicación que logre establecer y a las respuestas que recibe”⁹¹

Comunicación no verbal o gestual y narración oral artística

Respecto a la participación en ese ciclo de comunicación del cual nos habla Garzón Céspedes, mediante corporal o no verbal debemos manifestar que su importancia es enorme y a menudo es subvalorada. “En realidad la comunicación no verbal es el 100 por ciento de nuestro modo comunicativo cuando no hablamos, y puede ser el 55 por ciento del mensaje total cuando hablamos. Incluso hablando tú eres también una imagen corporal o no verbal que emite mensajes y participa con un porcentaje elevado del mensaje total”⁹² Pero hemos de reconocer que la utilización de este lenguaje en el proceso comunicativo es solo una de sus partes o como lo afirma Havelock: “la comunicación primaria comienza por cierto, visualmente con la sonrisa, el ceño, el gesto, pero eso no nos lleva muy lejos. El reconocimiento, la respuesta, el pensamiento mismo, se producen cuando escuchamos sonidos lingüísticos y melodías y respondemos profiriendo un conjunto de sonidos distinto a fin de corregir, ampliar o negar lo que hemos escuchado”⁹³

⁹¹ Garzón Céspedes, Francisco. **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 55, Madrid; España, 2009.

⁹² *Ibíd.*, p. 126.

⁹³ Havelock, Eric A. **La musa aprende a escribir**, Paidós, p. 98, Barcelona, Cataluña, España, 1996.

Comunicación, narración oral artística y propaganda directa

Esta naturaleza comunicadora permite la materialización de la narración oral artística (en particular la narración oral escénica) como un instrumento de lo que se conoce en comunicología como propaganda directa, es decir “la relación singular que se establece entre un emisor y un conjunto de perceptores, cuando el núcleo de la comunicación se da en una relación sin distancias, donde el emisor original se convierte a la vez en perceptor y los perceptores en emisores”⁹⁴ Garzón Céspedes ilustra sobre ello de la siguiente manera: “no hay propaganda más eficaz, en cuanto a profundidad en la comunicación, que la propaganda directa, es decir cuando el ser humano está físicamente delante de un grupo hablándole (la radio, la televisión, el periódico, pueden ser más masivos, pueden tener un alcance mucho mayor, pero nada sustituye a la palabra y a la presencia del ser humano frente a otro ser humano, eso puede tener una eficacia que llega a altísimos niveles de profundidad). La narración oral tiene esa característica, es el ser humano compartiendo un cuento con los otros seres humanos; porque los cuentos, y esto es muy importante, no se cuentan para los demás, se cuentan con los demás, es decir, se cuentan a partir de las resonancias que el cuento vaya encontrando en los ojos, en las sonrisas y expresiones de la gente”⁹⁵

Por esta razón como insiste él, ningún dirigente político prescinde del encuentro directo con las masas a pesar de la radio, la televisión, la prensa, el cine, los libros, los carteles, los volantes y las vallas. Sólo que como bien lo

⁹⁴ Garzón Céspedes, Francisco. **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 22, Madrid; España, 2009.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 15.

dice, un “político, según quién sea, puede hacer en ocasiones demagogia y el contador de cuentos requiere de sinceridad”⁹⁶

La oralidad y la narración oral artística en el contexto de los medios escritos y audiovisuales

Existen sendas diferencias entre la escritura, los medios masivos electrónicos y la narración de oral artística (como manifestación de oralidad) como procesos de comunicación, que perfilan a la segunda como instrumento idóneo para alcanzar procesos de transformación en pro de la dignidad humana.

Con respecto a lo dicho sobre el concepto adoptado de comunicación y la relación de interacción entre emisor y receptor, es pertinente afirmar que a pesar de definirse como medios de comunicación “estos medios de comunicación de masas clásicos establecen una diferencia demasiado tajante entre emisores y receptores pasivos”⁹⁷ Diferencia que empieza por esa adjetivación de pasivo, sumado a que ambos no se encuentran en el mismo contexto de interacción; están separados. Dice Pier Levy: “La radio o la televisión que recurren a tales transmisiones en directo, no forman, sin embargo, un espacio de comunicación vivo y universal (...). Es cierto que la televisión prologa nuestros sentidos, pero lo hace privándonos de toda interacción sensorial y motriz; son otros los que controlan nuestra vista y nuestro oído”⁹⁸

La narración oral artística por su parte, además de estar enmarcada dentro de una categoría comunicadora no podría concebir al receptor como pa-

⁹⁶ Garzón Céspedes, Francisco. **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 22, Madrid; España, 2009.

⁹⁷ Levy, Pierre, “Sobre la Cibercultura”, Revista de Occidente, no. 206, p. 14, España, 1998.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 14.

sivo, si no dejaría de ser oralidad y comunicación, comparte el mismo espacio (característica indispensable) y tiene en cuenta el contexto, requiere de la vista y el oído del interlocutor para la interpretación de los elementos corporales o no verbales del acto comunicador. No priva de esa interacción sensorial o motriz sino que más bien la potencia por su efecto cocreador imaginador.

Uno de los efectos de la escritura y los “mass media” sobre la comunicación, es que estos permiten recibir mensajes a distancias alejadas del contexto del emisor, o inclusive mucho tiempo después de haberlo producido o inclusive después de su muerte muchos años después (esto sin duda puede tener algún provecho; pero no en los términos de comunicación y oralidad; en los alcances y objetivos de transformación social que acá se están desarrollando), rompiendo con la relación directa y el contexto necesario que se quiere reivindicar desde la narración oral de cuentos para alcanzar niveles transformadores de comunicación. Esto no sucede con la oralidad y en particular con la oralidad narradora artística y las sociedades orales, donde “los mensajes lingüísticos se recibían siempre en el mismo tiempo y lugar en que eran emitidos. Emisores y perceptores compartían una situación idéntica y, la mayor parte del tiempo, un universo de significación semejante. Los ‘actores’ de la comunicación se zambullían en el mismo baño semántico, en el mismo contexto, en el mismo flujo vivo de interacción”⁹⁹ lo que facilita esa comunicación definida en los términos aquí desarrollados ya que permite una interactiva afectación y además tiene en cuenta el contexto particular de los sujetos.

En la escritura y los “mass media” los mensajes transmitidos entonces son autosuficientes, autoexplicativos, no necesitan ni del emisor, ni de interac-

⁹⁹ Levy, Pierre, “Sobre la Cibercultura”, Revista de Occidente, no. 206, p. 17, España, 1998.

ción ni del contexto con todo lo que ello implica construyéndose una idea de universalismo amparada en que no son necesarios los contextos ni las culturas para entender un mensaje; las diferencias quedan reducidas. Según esa idea de lo universal: “en principio, no es necesario apelar a ningún testimonio vivo, a ninguna autoridad exterior, a costumbres o elementos de un entorno cultural específico para comprender y admitir las proposiciones enunciadas”¹⁰⁰

Reconociendo esto, Pier Levy advierte que “al subsistir fuera de sus condiciones de emisión y recepción los mensajes escritos quedan fuera de contexto”¹⁰¹ y que “es difícil entender un mensaje cuando se lo separa de su contexto vivo de producción”¹⁰² “Esta falta de contexto ha sido legitimada, sublimada, interiorizada por la cultura, convirtiéndose en el núcleo de determinada racionalidad y conduciendo finalmente al concepto de lo universal”¹⁰³ Patrón que siguen desde los textos de las religiones, hasta los libros de historia, de economía y los tratados de derechos humanos internacionales.

Esta conclusión inocente, aparentemente no conlleva ningún problema. “El mensaje llega a más destinatarios y eso es bueno, la información circula en todo el mundo, podemos conocer lo que pasa en otros lugares” podrían decir los hipotéticos defensores de esa racionalidad. El problema radica cuando ese mensaje (de cualquier tipo; una concepción de los derechos humanos, una forma de entender la democracia, la participación, una fórmula económica, una forma de gobernar...) desprovisto de contextos es aplicado por igual a todas las comunidades independientemente de sus particularidades, negándolas e

¹⁰⁰ Levy, Pierre, “Sobre la Cibercultura”, Revista de Occidente, no. 206, p. 17, España, 1998.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 17.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 18.

¹⁰³ *Ibíd.*, p. 17.

invisibilizando su historicidad, sus propias narraciones (que al fin y al cabo son mensajes), y manipulando la situación con intenciones que favorecen ciertas posiciones ya que como lo advierte Levy: “al circular en un espacio privado de interacción, el mensaje mediático no puede explotar el contexto concreto en el que se sumerge el receptor, descuida su singularidad, sus adherencias sociales, su micro cultura, su momento y lo específico de su situación. Es este dispositivo, reductor y conquistador al mismo tiempo, el que fabrica al público indiferenciado, la masa de los medios de masa”¹⁰⁴

Así pues los textos dotados de esta racionalidad universalista se convierten en revelación del conocimiento, fuente de la verdad, el autor de ellos se convierte en fuente de autoridad y sus intérpretes simplemente deben obedecer el sentido que este texto autoexplicativo contiene. “El significado del mensaje debe ser el mismo aquí y allá, hoy y ayer. Esta universalidad es indisociable de una pretensión de clausura semántica. Su esfuerzo totalizador se enfrenta a la pluralidad abierta de los contextos que atraviesan los mensajes, a la diversidad de las comunidades que los ponen en circulación”¹⁰⁵ Desde hace tiempo se advertía las consecuencias nefastas del aprovechamiento del recurso de la escritura por parte de las elites y sus intereses: “De la invención de la escritura derivan las muy especiales exigencias de la descontextualización de los discursos. Desde el momento en que se produjo este acontecimiento, el dominio omnicomprendido de significado, la aspiración al todo, el intento de instaurar en cada lugar el mismo sentido (...) han quedado para nosotros asociados a lo universal. Los medios de comunicación de masas: prensa, radio, cine, televi-

¹⁰⁴ Levy, Pierre, “Sobre la Cibercultura”, Revista de Occidente, no. 206, p. 19, España, 1998.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 20.

sión, al menos en su configuración clásica, prosiguen la línea cultural de universalidad totalizante iniciada por la escritura, se dirigen a los receptores considerados en el mínimo de su capacidad interpretativa”¹⁰⁶

Según Macluman, a quien ya se había citado hablando de la oralidad como una forma de mediación, “la principal diferencia entre el contexto mediático y el contexto oral es que los teleespectadores, si bien se implican emocionalmente en el ámbito del espectáculo, jamás pueden hacerlo prácticamente. Por definición nunca son actores en el nivel de existencia mediático”¹⁰⁷ Cuanto menos interactivo es una forma de mediación, las oportunidades de que se vuelva totalizante son mayores y cuanto más contaminamos de contexto esa idea del mensaje universal –mediante la interacción de los accionantes– se puede acercar a niveles de oralidad y comunicación que pueden llegar a transformar las condiciones que impiden la vigencia de los derechos humanos.

Narración oral artística como una forma de comunicación alternativa

Es por ello que teniendo en cuenta los presupuestos característicos de la oralidad y de la comunicación en el ámbito de ésta, puede pensarse en la narración oral como una forma alternativa de comunicación, con las deficiencias que pueda tener, pero con las potencialidades que esta presta para tales fines, como lo afirma Garzón Céspedes “el arte de narrar oral escénicamente además de ser un arte en sí, por ser un acto de comunicación es una vía factible de

¹⁰⁶ Levy, Pierre, “Sobre la Cibercultura”, Revista de Occidente, no. 206, p. 20, España, 1998.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 21.

comunicación alternativa aplicable a muy diversos propósitos y disciplinas”¹⁰⁸

La narración oral escénica, continúa diciendo; “puede ser una comunicación alternativa¹⁰⁹ a determinados medios de expresión y difusión masiva, y alternativa frente a una cultura en muchos casos manipulada y alienada, tanto que, a diferencia de otras manifestaciones culturales, la narración oral artística no necesita de producción, es decir, el narrador oral necesita de mucha intuición, talento, cultura, sensibilidad, expresividad, lucidez y demás, pero él se basta a sí mismo para establecer la relación con su público en cualquier sitio. Y esto es una gran ventaja, mucho más en países deteriorados económicamente. Siempre he visto la narración oral como una acción solidaria y como una acción en pro del mejoramiento humano, y pienso que depende de la voluntad, del talento y de la elección del narrador oral escénico poder inscribirse en estos propósitos, que, caso de él desearlo, nada lo puede detener, porque no es como el cineasta que necesita una costosísima cámara de cine, sonido e iluminación y tantas otras cosas”¹¹⁰

Este planteamiento de la narración oral artística como instrumento de comunicación alternativa se basa en el hecho de que precisamente a diferencia de otras formas de mediación, en ésta no existe diferencia entre emisor y receptor porque en mayor o menor medida estos actúan en el proceso como interlocutores (el receptor no es pasivo) en un verdadero espacio de comunicación vivo ya que se encuentran en el mismo espacio (no están separados), facilita la interac-

¹⁰⁸ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 27, Madrid; España, 2009.

¹⁰⁹ Estas apreciaciones las concluye Garzón Céspedes después de un trabajo investigativo de la narración oral artística desde 1975, de su quehacer como narrador oral escénico con más de tres décadas de trabajo y como director de la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica formando a más de 45 mil personas en todo el mundo.

¹¹⁰ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 59, Madrid; España, 2009.

ción sensorial y motriz a través de la sugerencia de imágenes, lugares, personajes y circunstancias en medio de la interpretación mutua de los mensajes vocales y gestuales, y siempre tiene en cuenta el contexto inmediato del cuento y de los interlocutores que acuden con su diversidad y cultura propia.

La narración oral artística como un acto comunicador de hipnosis alternativa

Garzón Céspedes sostiene esta afirmación de la siguiente manera: “la narración oral es un acto de hipnosis alternativa, de hipnosis no convencional, donde el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, convoca con el cuento oral la atención del público interlocutor, creándole a cada persona una nueva puerta a la realidad, otra óptica para ver o para reafirmar el mundo, óptica que contribuya a transformar la realidad toda y a transformar la realidad de cada cual”¹¹¹ La formulación de esta enunciación la hace producto de su experiencia investigativa, teórica y profesional en la oralidad y la narración oral artística y en su contacto con especialistas de la medicina –sus alumnos en cursos y talleres– que igualmente han estudiado en esta línea investigativa, quienes ilustran con autoridad acerca de los siguientes elementos o presupuestos presentes y necesarios para el trance hipnótico a saber:

-El ser humano a diario se encuentra espontáneamente en “trances hipnóticos” varias veces al día en diversos grados de profundidad (leves o moderados) que nunca son percibidos como tales (por ejemplo tanto en la entrada como salida del sueño hay trance).

¹¹¹ Garzón Céspedes, Francisco, **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, Ediciones Laura Avilés / Páginas, p. 14., Madrid, España, 1995.

-En toda forma de comunicación hay algún grado de carga hipnótica inherente a los elementos verbales, vocales y gestuales.

-En los actos comunicadores emisor y receptor transmiten la información representándola con códigos de lenguaje. Esta representación puede ser visual (una imagen), auditiva (frases o sonidos) o kinestésicas (sensaciones internas táctiles, viscerales, emocionales o de sus movimientos). Toda la información, inclusive la más compleja y elaborada, se reduce a estos elementos representacionales.

-El ser humano construye sus representaciones internas con los cinco sistemas simultáneamente (visual, auditivo, olfativo, gustativo y kinestésico), lo que sucede es que tiende a usar a nivel consciente uno de esos sistemas de forma preferencial; el resto de los sistemas operan a nivel subconsciente. Idéntico proceso está ocurriendo en el "receptor". La información que recibe la está procesando simultáneamente por los cinco sistemas representacionales, sólo que uno de ellos es el más presente en su conciencia.¹¹²

-La sugerencia como elemento narrativo tiene su poder en tres elementos que la psicolingüística define como "Universales del Lenguaje" Ellos son: la generalización (asumir una circunstancia o hecho presente indeterminadamente en el tiempo lo que de la más fuerza), la eliminación (omisión de circunstancias de modo, tiempo, lugar, motivo; lo que provoca la representación propia a partir de la realidad) y la distorsión (cambiar el sentido o significado de algo).

¹¹² Se sabe que la mayoría de las personas tienden a hacer, a nivel consciente, representaciones visuales (imágenes) de lo que oyen. Un porcentaje menor se habla dentro de la cabeza mientras le hablan (auditivos) y otro porcentaje más pequeño se representa a nivel consciente lo que oye con sensaciones y/o emociones (kinestésicos).

-En el ejercicio de la psicoterapia, el componente de intimidad (compartir el mismo espacio) al que también alude la narración oral artística es inherente y decisivo.

Como se puede deducir, la narración oral artística por lo dicho contiene estos presupuestos o elementos básicos para potenciarse como hipnosis alternativa no convencional. Recordar que no se refiere esto al “show” hipnótico al que se está acostumbrado en la televisión y otros medios, sino a conceptos científicos de psicología y psiquiatría, solo que este conocimiento en muchos casos ha sido instrumentalizado para el espectáculo televisivo de divertimento y demás.

La oralidad narradora artística contiene esos elementos porque es un acto de comunicación (con la carga hipnótica que conlleva), el emisor primario narrador oral utiliza elementos de representación para su comunicación con el público que interlocuta con él a través de los mismos elementos, utiliza la sugerencia y sus consecuentes elementos del lenguaje como principal instrumento de desarrollo de la estructura narrativa y finalmente el espacio narrativo es íntimo, es el espacio del encuentro del narrador y público con el que va a contar. En ese orden de ideas, la hipnosis se puede producir en la narración oral artística si la efectividad del evento oral y comunicador permite que el público se salga de sus parámetros habituales de conciencia, para establecer, a la vez que oyen y ven al NOE (narrador oral escénico), “focos interiorizados de atención” en pleno estado de disociación (adentro representaciones internas; afuera, ver y oír al NOE). El otro punto, que tiene relación con el concepto de sistemas representacionales, es el de la recreación interna que el perceptor realiza mientras está viendo y oyendo al Narrador Oral Escénico. “Una vez que el

Narrador Oral Escénico captó su atención y comenzó a contar, el oyente reconstruye internamente la historia, pero más que reconstruir RECREA, ya que el Narrador Oral Escénico sólo le envía sugerencias que el oyente complementará por un proceso interno vinculado a su memoria, su historia y su capacidad humana. Este proceso se llama Búsqueda Transderivacional y es altamente hipnótico. Desde este momento deja de haber un solo cuento (el del NOE) para que coexistan tantos cuentos, simultáneamente, como personas estén frente al narrador. A medida que se desarrolla la narración seguirán sucediendo fenómenos muy interesantes y uno de ellos es que el subconsciente acomoda tanto los personajes como el guión al propio argumento de vida colectivo contenido en la matriz cultural del oyente”¹¹³

El poder de la sugerencia que el narrador hace radica en que el oyente recrea conducido por el narrador, completando él mismo la historia. “La forma como las situaciones son enfrentadas o resueltas, le quedan al público como modelo (a nivel subconsciente siempre y a nivel consciente algunas veces) que sirve para enfrentarse a sus propias situaciones”¹¹⁴ En últimas, el cuento ayuda a pasar un contenido del inconsciente al consciente. Todo ello teniendo como principio oral la característica narrativa de acción que se esbozaba en la primera parte de esta trabajo. A la par, la sugerencia además provoca un efecto emocional bien particular. La persona comienza a imaginar el cuento a partir de lo que se le sugiere, pero en mucho también a partir de su paisaje interior; y para ello tiene que concentrarse y bajar sus defensas. En ese momento en que queda vulnerable, el cuento oral puede tocar a la persona e

¹¹³ Citas incluida en Carta de José del Grosso (Argentina/Venezuela) a Garzón Céspedes e incluida a su vez en el libro: Garzón Céspedes. Francisco, Ediciones Laura Avilés / Páginas, 1995, p. 166., Madrid, España, 1991.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

influir, tocarla y transformarla. De allí también la tremenda responsabilidad de quien cuenta¹¹⁵

No se trata de un acto discursivo ni doctrinal. Simplemente de manera indirecta se ha propuesto mediante la acción narrativa una alternativa a la manera habitual de comportarse e interpretar el mundo, dando la oportunidad de cambiar su disposición respecto a determinado asunto, la visión de la realidad y del mundo que la rodea. En cierta medida la actitud oral escénica es “tomar conciencia de que quien cuenta oralmente está centrando sobre sí la atención del otro o de los otros, y, por tanto, tiene que ser eficaz. La actitud oral escénica es tomar conciencia de que se está efectuando un acto que, si bien es coloquial, se ha dimensionado hasta alcanzar una categoría oral artística. El que habla siempre centra, o debiera centrar la atención de quien escucha, en lo oral artístico de lo que se trata es de qué conciencia, de qué propósitos se tienen y cómo se utilizan”¹¹⁶

¹¹⁵ Garzón Céspedes. Francisco. **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 36, Madrid; España, 2009.

¹¹⁶ *Ibíd.*, p. 56.

UNA PROPUESTA TEÓRICA Y TÉCNICA PARA EL ESTUDIO DE LA NARRACIÓN ORAL DE CUENTOS

Una vez se han desarrollado algunas de las características y potencialidades transformadoras de la oralidad y analizada ésta como hecho comunicativo o comunicador, es menester ocuparse sobre la narración oral artística con miras al objetivo de descubrir en ella, su historia, su alcance, su evolución y sus potencialidades específicas transformadoras.

Según Garzón Céspedes la oralidad tiene unas formas o clases, siendo una de ellas la oralidad artística, como categoría general comunicadora artística. Ésta es “el proceso de comunicación oral artístico entre el artista oral (poeta oral, narrador oral artístico...) y el público interlocutor”¹¹⁷ La oralidad narradora artística prototípica es la narración oral artística y su prototipo general es el cuentero comunitario o de la tribu. Según esta estructura existen tres tipos de sociedades desde el punto de vista de la mediación. Así pues existen también tres tipos de narración oral artística y tres prototipos de narradores orales artísticos. Estas son:¹¹⁸

¹¹⁷ Garzón Céspedes, Francisco, **Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los narradores orales escénicos**, p. 165, Ciudad Gótica, Argentina, 2006.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 165.

Tipo de sociedad	Tipo de narrador oral artístico presente	Prototipo de narrador
Sociedades de oralidad primaria	Narración oral tradicional o comunitaria ¹¹⁹	Cuentero comunitario o de la tribu (artista oral intuitivo)
Sociedades de escritura	Narración oral para/con la niñez de la corriente escandinava	Contador de cuentos para/con la niñez en las bibliotecas y en las aulas (artista oral no escénico)
Sociedades de escritura y medios audiovisuales (llamadas de oralidad secundaria)	Narración oral escénica ¹²⁰	Narrador oral escénico

La narración oral tradicional y el cuentero de la tribu o comunitario

Este tipo de narración oral es atribuido a las sociedades de oralidad primaria (que existen aún) o aquellas comunidades que dadas sus peculiares características culturales y el deficiente acceso a otras formas de mediación, aún continúan ejerciendo total o mayoritariamente la oralidad como forma de mediación social. Se hace referencia a los pueblos indígenas, tribales, étnicos en general y algunas comunidades rurales, así como a las figuras desaparecidas de otras épocas, personajes como “el chamán” (hechiceros, brujos o adivinos, principalmente del Asia septentrional, y por extensión todos los similares de las sociedades primitivas), el “cuentero” (América), el aedo en Grecia, el juglar en Francia, el griot en África, el bardo en Inglaterra, el fabulador en Arabia, el tro-

¹¹⁹ Garzón Céspedes, a lo oral tradicional: comunitario, al cuentero de la tribu, cuentero comunitario.

¹²⁰ Garzón Céspedes insiste siempre en que se consigne que con el paso del tiempo ha anotado que el correcto y congruente concepto de esta forma de narración ha debido ser: oralidad narradora artística escénica; por tratarse ante todo de oralidad, una que narra, pero el término narración oral escénica –como es sabido denominación y propuesta de Garzón–, ya es de común referencia en este ámbito investigativo y práctico por lo que en este trabajo, y también porque él mismo lo continúa utilizando, se denominará así.

vador en España¹²¹ Así lo había indicado y confirma Garzón Céspedes: “El cuentero comunitario surge en sociedades donde la oralidad es absoluta o aún predominante, y además de continuar vivo en éstas, también está presente en zonas rurales, o marginales, de nuestras sociedades de oralidad secundaria. Él, en las sociedades de oralidad primaria, cuenta con toda la comunidad y especialmente con los adultos. Los niños y adolescentes están allí. Él es importante, porque influye en todos y todos lo influyen, porque la comunidad se encuentra en el encuentro con su cuentero, con el que comparte valores comunes.”¹²²

El cuentero comunitario o de la tribu es el tipo idóneo (en términos de Weber), el exponente típico de las sociedades de la oralidad primaria, al igual que el autor es el tipo de la mediación de la escritura. Esta mediación oral la realiza mediante la estructura del mito y la leyenda que son las más eficaces e idóneas para este tipo de sociedades exclusivas o fuertemente orales sin que ello implique su funcionalidad en las demás. Por ello se afirma que “el mito y la leyenda responden a otra poética, a otro tiempo escénico”¹²³ Mediante ellos es que asume las funciones y cumple con las finalidades propias que su rol le demanda dentro de estos contextos. Podemos diferenciar funcionalidades u objetivos de protección y conservación de la naturaleza y el entorno de su comunidad ya que él –mediante sus relatos- era el sustento de la relación armónica con la naturaleza, protector de lugares sagrados, y preservador de la voz de los viejos y de los dioses en este sentido.

¹²¹ Thirión, Viviane, “Una mirada hacia la temporalidad.” Revista Oralidad y Cultura. Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, p. 154, México D. F., México, 1998.

¹²² Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 29, Madrid; España, 2009.

¹²³ *Ibíd.*, p. 25.

Garzón Céspedes ilustra como cumplía una doble función; por un lado la de fabulador o artista oral y la de contador de historias a modo de testimoniante, recopilado o historiador oral. En el primer sentido Katherine Dunlap, producto de sus investigaciones, asevera que en el período nómada el cuentero tenía un sitio entre los dioses y los hombres dentro del imaginario mítico de las comunidades. Era una de las dos figuras más importantes de la comunidad junto con el líder guerrero ya que en las noches –después de las jornadas de trabajo– todos se sentaban en torno suyo y al fuego para ser entretenidos por este¹²⁴ En el otro sentido el cuentero en estas sociedades contribuye a reinventar creadoramente la realidad, como una especie de cronista mediante la narración, y a transmitir los sucesos que conforman el mundo de la comunidad, el pasado y el presente.

Además de estas funciones preservacionistas naturalistas, recreativas de divertimento e históricas se suma otra función pedagógica. Dunlap dice que cuando llegó la época del pastoreo en las comunidades el cuentero fue el encargado de instruir a la juventud y el custodio de la tradición de la tribu, además de la transmisión y enseñanza a los nuevos, de los mitos de la naturaleza. “Los cuenteros y su práctica milenaria de una u otra manera continúan existiendo, la oralidad, como todo lo que es en movimiento, se transforma, lo que es en verdad valioso difícilmente desaparece, cuando más lo que casi siempre ocurre es que evoluciona y/o cambia de medio”¹²⁵

¹²⁴ Dunlap, Katherine, citada por Garzón Céspedes, Francisco, **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, Ediciones Laura Avilés / Páginas, p. 33, Madrid, España, 1995.

¹²⁵ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 30, Madrid; España, 2009.

La narración oral de la corriente escandinava y el cuentacuentos

La nominación de este apartado plantea de inicio dos interrogantes en cuanto al significado de dos de las palabras utilizadas. “Cuentacuentos” fue el término con el que a partir de 1975 (en que Garzón Céspedes empieza a crear la narración oral escénica), en realidad años más tarde comenzaron algunos a denominar la propuesta de los escandinavos para diferenciarla de la oral escénica (y ocurrió además que algunos de los formados, también años después, dentro de lo oral escénico a la vez adoptaron este término). Y en segundo punto la delimitación geográfica, ya que es en los países escandinavos en donde surge a finales del siglo XIX y principios del siglo XX la narración oral artística sólo para (“con” ha determinado Garzón) la niñez. Sus principales teóricos, como ha señalado desde el inicio Garzón Céspedes son, sin embargo, norteamericanos e ingleses, quienes desarrollaron una metodología para seleccionar un cuento, montarlo y presentarlo al público. Quizás el principal y más relevante logro de esta corriente fue la definición de su ejercicio como un arte, lo que conlleva a una significación especial. Su prototipo narrador es el cuentero familiar (a pesar de que ellos dicen tener el cuentero comunitario como tal) ya que su desarrollo así lo evidencia, lo cual en la apreciación de Garzón Céspedes limita las posibilidades del arte de la narración oral artística¹²⁶ por diversas razones que se pueden deducir de las siguientes líneas.

La narración oral artística de la corriente escandinava se enmarca dentro de una sociedad de escritura ya que su circunstancia es escrita, y la mayoría de

¹²⁶ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 30, Madrid, España, 2009.

sus fuentes, por no decir de manera exclusiva, son las tradiciones orales y la literatura infantil. Este narrador oral artístico surge a partir de iniciativas de bibliotecarios, maestros y colectivos similares de trabajo con niñas y niños con el proyecto de "La Hora del Cuento"¹²⁷ Los elementos orales que utilizan son los elementos verbales casi exclusivamente sin aprovechar los recursos vocales y corporales, lo que los llevó a denominar a este arte "el arte de la palabra". La imagen clásica para identificar a esta corriente es la del "cuentacuentos" sentado en una silla, en medio de la biblioteca rodeado de niñas y niños mientras éste, con ayuda de un libro sobre sus manos, les lee un cuento y alterna la lectura con la narración. Según su concepción, quienes debían formarse en este arte eran los propios maestros de escuela, los bibliotecarios y escritores para la niñez entre otros similares, esto principalmente porque los fines que perseguían fueron condicionados mayoritariamente a la "promoción de la lectura o de la educación desde una concepción utilitaria"¹²⁸ Su público se "circunscribió a contar oralmente sólo con el niño, dejando fuera al adulto o no considerándolo como tal al contar,"¹²⁹ realizándolo por costumbre una hora a la semana en la biblioteca o aula (espacios no escénicos) en el marco de la referida "La Hora del Cuento".

La narración oral escénica y el narrador oral escénico (NOE)

Ésta es la propuesta del narrador oral artístico para las sociedades de escritura y medios audiovisuales. Una propuesta creada, desarrollada y sosten-

¹²⁷ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 30, Madrid, España, 2009.

¹²⁸ *Ibíd.*, p. 57.

¹²⁹ *Ibíd.*, p. 30.

tada por Francisco Garzón Céspedes recuperando y revalorizando la práctica del cuentero comunitario o de la tribu, tomando algunos elementos técnicos de los narradores de la corriente escandinava, nutriéndose de sus propias investigaciones en el tema de la oralidad y la comunicación, y en otras ciencias, y sistematizando sobre sus conclusiones, su saber hacer como narrador oral artístico por más décadas, así como sus conocimientos y acciones en sus otras profesiones: la literatura, el periodismo, el teatro. La definición de Garzón Céspedes implica una pluralidad de elementos dependiendo del criterio con que se quiera abordar, así:

Desde la oralidad: “La narración oral escénica es el arte contemporáneo de la palabra, la voz y el gesto vivos entendido como oralidad y como oralidad artística y más específicamente como oralidad artística escénica centrada en procesos orales que narran”¹³⁰ Desde la comunicación, sigue afirmando Garzón Céspedes: “La NOE es una conducta expresiva comunicadora del ser humano trasformada en arte, que tiene su origen en el dimensionamiento de la conversación interpersonal.” Se trata de “(...) un acto de comunicación, donde el ser humano, al narrar a viva voz y con todo su cuerpo, con el público (considerado un interlocutor) y no para el público, inicia un proceso de interacción en el cual emite un mensaje y recibe respuesta, por lo que no sólo informa sino que comunica, pues influye y es influido de inmediato, en el instante mismo de narrar, para que el cuento oral crezca con todos y de todos, entre todos”¹³¹ Desde la narración oral: “La NOE es la renovación y dimensión contemporánea del antiguo arte de contar cuentos.” Desde los procesos artísticos: “La narra-

¹³⁰ Garzón Céspedes, Francisco, **Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los narradores orales escénicos**, Editorial Ciudad Gótica, p. 141, Argentina, 2006.

¹³¹ Garzón Céspedes, Francisco, “Definiciones de la narración oral.” Disponible en: <http://ciinoe.blogspot.com/2008/08/francisco-garzn-cspedes-cubaespaa.html>. Accesado en Junio 10, 2009.

ción oral como proceso artístico es una conversación dimensionada entre el narrador oral escénico y el público interlocutor”¹³² Desde la clasificación de las artes: “La fundación de un nuevo arte oral comunicador y escénico. Es desde la escena la fundación de un nuevo arte oral escénico comunicador por excelencia porque por primera vez el antiguo arte de contar cuentos oralmente es comprendido, definido y asumido en sus posibilidades orales escénicas y no solo en sus posibilidades orales artísticas y diferenciando sus posibilidades oral escénicas absolutamente del teatro”, dice su teórico.¹³³

Así pues es menester arribar a la siguiente definición de Francisco Garzón Céspedes que condensa lo dicho y explicado hasta ahora: “La narración oral escénica (...) es el arte contemporáneo de la palabra, la voz y el gesto vivos entendido como oralidad, y como oralidad artística. Y más estrictamente como oralidad artística escénica centrada en procesos comunicadores orales que narran; y donde lo escénico no lo es en sí; ni es lo escénico estrictamente teatral, sino aquello de lo escénico general que integrado a lo oral, permita que lo oral artístico tenga una mayor magnitud, precisión, belleza, novedad, riesgo, entre otros valores del arte; y que lo tenga en circunstancias artísticas orales escénicas, en espacios escénicos, y con interlocutores que son público interlocutor”¹³⁴

De su texto denominado “Definiciones de la narración oral”¹³⁵ (categoría que incluye al NOE) podemos extraer características contundentes y por demás cargadas de una emotividad y una belleza singular, por lo que volvemos

¹³² Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 30, Madrid, España, 2009.

¹³³ Garzón Céspedes, Francisco, **Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los narradores orales escénicos**, Editorial Ciudad Gótica, p. 143, Argentina, 2006.

¹³⁴ Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 190, Madrid, España, 2009.

¹³⁵ Garzón Céspedes, Francisco, **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, Ediciones Laura Avilés / Páginas, p. 12, Madrid, España, 1995.

sobre éstas: “la narración oral es un ejercicio poético presente en todas las culturas, es el arte del cuentero de todos los tiempos, del contador de cuentos de la corriente escandinava, del narrador oral escénico, es un arte vivo, un acto de hipnosis alternativa, de ensoñación, de imaginación, comunión, sabiduría, estimulación, es una fiesta popular, una provocación, una conmemoración, un acto de humildad, de indefensión, sencillez, transparencia, equilibrio, un acto en el espacio, de audacia, de belleza, de indagación, lealtad, de justicia, de pureza, de libertad, de significación, solidaridad, amistad y de amor.”

A diferencia del narrador oral artístico de la corriente escandinava la narración oral escénica busca la consolidación de un narrador oral artístico formado entre las personas de diversos oficios y profesiones, con un manejo de la oralidad haciendo equilibrio entre lo verbal, lo vocal y lo corporal, capaz de narrar oral escénicamente con todos los públicos (infantiles, adolescentes y adultos) y en cualquier espacio, desde los grandes escenarios hasta los espacios no convencionales o comunitarios, utilizando todas las fuentes posibles desde la reinención de las tradiciones orales hasta la literatura contemporánea y un narrador como revalorización, renovación y dimensión contemporánea del cuentero comunitario o de la tribu. Esta renovación y nueva dimensión más sin embargo implica una adaptación estructural de varios aspectos, entre ellos la del “que se narra” puesto que la estructura del mito o la leyenda tal y cual como la utilizaban los cuenteros comunitarios o de la tribu no es en todos los casos la más idónea. En nuestras sociedades de medios audiovisuales aquella, señala Garzón Céspedes, es la estructura del cuento. Cuando se narra oralmente teniendo esa estructura como respaldo de inmediato se logra una comunicación más rápida, más profunda, más eficaz. El público se reconoce en una estructu-

ra que tiene que ver con el ritmo y con los modos de nuestras sociedades. Por ello la precisión necesaria acerca de esta estructura: “El cuento como género es acción”¹³⁶ Una acción que expresa algo, y donde confluyen argumentos que refuerzan sus partes lo que lo carga de verdad. Pero acción que oralmente se materializa con la evocación y la sugerencia. “Acción que se evoca, acción que se sugiere, se comunica y se comparte con un interlocutor convertido en co-creador en el “aquí” y en el “ahora” de la interacción”¹³⁷

Dentro de las características del cuento podemos señalar que plantea uno o varios temas. Pero su tema principal obedece a una estructura determinada: generalmente comienzo, nudo o conflicto, clímax y desenlace; o planteamiento, desarrollo y desenlace; también llamados: principio, medio y final. Además el cuento oral implica la sugerencia de un personaje o personajes, diálogos, un tiempo de realización, descripciones sin caer en la determinación absoluta, un espacio, ambiente o impresión, ritmo de los sucesos, una duración que en la oralidad es el tiempo físico al decir el cuento. Los cuentos narrados oralmente tienen como unidad de acción el suceso. Un cuento se forma de varios sucesos. Garzón Céspedes, además, manifiesta que “los cuentos tuvieron su origen en las conversaciones interpersonales. (...) como una apertura hacia fórmulas, anecdóticas o no, de mayor interés, con mayor capacidad para atraer la atención del interlocutor o interlocutores, incentivarla por medio de la expectativa, mantenerla y hacerla crecer.”¹³⁸

¹³⁶ Garzón Céspedes, Francisco, **Del cuento, al género del cuento relámpago**. Disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/FranciscoGarzoncespedesdelcuentoalgenerodelcuentorelampago.pdf>. Accesado en Junio 12, 2009.

¹³⁷ Ídem.

¹³⁸ Ídem.

Apuntes sobre la técnica de la narración oral escénica

Una de las principales virtudes de la propuesta del narrador oral escénico para nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales de Garzón Céspedes, es que teóricamente los presupuestos de esta propuesta se encuentran en consonancia con el conocimiento profundo acerca de la oralidad y la comunicación. Sumado a ello la cuestión técnica, el “¿Cómo hacerlo?”, va en el mismo sentido. Sin ánimo de profundización en este trabajo se exponen someramente algunos de los aspectos técnicos que hay que tener en cuenta en ese sentido¹³⁹, como una muestra de ello y sobre todo de la congruencia que existe para potenciar a la narración oral escénica como una forma de reivindicar los derechos humanos y la dignidad.

En primer lugar es importante tener en cuenta que, recordando que la oralidad es la de su contexto social, el narrador oral artístico tiene desde siempre una fuerte correspondencia con él, lo que debe ser una premisa del narrador oral contemporáneo. Para fijar ello Garzón Céspedes define y enumera las cinco personalidades de los procesos orales: la personalidad de lo que se dice oralmente, de quien lo dice, de quien lo escucha, del sitio físico en donde se dice, comunica, comparte, y la circunstancia en la que se inscribe toda esa interconexión e intercambio que es la oralidad.¹⁴⁰ A partir de ello esboza su cuerpo técnico así:

“Es necesaria la formación teórica de quienes vean en la narración oral escénica una posibilidad, ya que el desconocimiento del sentido, significados,

¹³⁹ Si se desea la profundización y el desarrollo de lo que acá simplemente está enunciado puede irse a la fuente bibliográfica pertinente.

¹⁴⁰ Garzón Céspedes, Francisco, **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, Ediciones Laura Avilés / Páginas, p. 86, Madrid, España, 1995.

procesos y características de la oralidad y la comunicación puede llegar a incurrir en errores que subestimen sus potencialidades.”

Garzón Céspedes afirma que es necesario conocer el posible público interlocutor de cada ocasión, su promedio de edad, de sexo, nivel educativo, idiosincrasia, valores éticos y estéticos, sus intereses, sus conflictos, sus circunstancias. Conocer el posible espacio escénico de narración y la posible circunstancia de la misma con miras a detectar las posibles interferencias en la comunicación con él y poder neutralizarlas.

Así mismo conocer y seleccionar cuidadosamente el cuento a narrar. La selección del cuento debe considerar al propio narrador como al público posible. En relación con el narrador deben cumplirse al menos tres condiciones: 1) motivación que provoca el cuento por su diversión, emoción, enseñanza, reflexión, 2) que pueda asumir el cuento para reinventarlo como propio desde lo verbal, vocal y gestual y 3) la urgencia y posibilidad de contarlo con ese público. En relación con el público es importante considerar: 1) lo verbal, ya que el lenguaje debe ser sencillo, directo, sugerente y bello, 2) respecto al tema, argumento, mensaje; “se trata de ser cuidadoso, respetuoso, hábil en el mejor sentido para coayudar en el crecimiento y/o enriquecimiento y/o transformación de ese público al divertirlo, emocionarlo, enseñarle, inquietarlo o hacerlo reflexionar con ese cuento”¹⁴¹ 3) la estructura, puesto que debe ser progresiva, expectante, coherente; y 4) la duración, esto siempre en consonancia con las personalidades del acto oral narrativo comunicador.

¹⁴¹ Garzón Céspedes, Francisco, **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, Ediciones Laura Avilés / Páginas, p. 47, Madrid, España, 1995.

Igualmente interiorizar el cuento que será narrado y conjugar el proceso de selección y conocimiento del cuento (desde la manera tocante a la comunicación oral), con el análisis de juicios y procedimientos orales escénicos.

Es una exigencia fijar la cadena de sucesos elegida, elegir la verbalidad utilizada en el cuento, visualizar internamente de acuerdo a las propias imágenes las imágenes del cuento, incorporar y ejercitar lo verbal en todas sus dimensiones (las leyes gramaticales), incorporar y ejercitar lo vocal en todas sus dimensiones reinventándolo cada vez (timbre, matiz, entonación, tonalidad, ritmo, volumen, proyección, dicción), incorporar y ejercitar lo no verbal en todas sus dimensiones con la reinvención correspondiente (lenguaje de la mirada, mímico, gestual, de la postura, movimientos y desplazamientos, proximidad, tacto, vestuario y otros lenguajes no verbales).

Otras cuestiones técnicas no menos importantes son la visualización del cuento y del propio narrador oral escénico, la utilización de la tercera persona por ser propia del género cuento, la inclusión de la conversación personal para la introducción de los espectáculos, un uso del vestuario que neutralice cualquier interferencia que distraiga al interlocutor o represente acción (recomienda el blanco o negro), la no utilización de personaje narrador u objetos cualesquiera por ser ajenos a procesos eminentemente orales y un repertorio variado.

Sobre el repertorio de los narradores orales escénicos

Cinco son las fuentes fundamentales que Garzón Céspedes resalta para el elemento verbal de la narración oral escénica: las fuentes literarias, las fuentes tradicionales (las tradiciones orales o memorísticas), la propia vida (en es-

pecial las anécdotas personales), las fuentes periodísticas, y las fuentes cinematográficas, televisivas o radiales expresivas. Dice: “Los narradores orales escénicos tienen que compartir con su público en cada ocasión y espacio: el aliento, la sensibilidad, las preocupaciones y la crítica de nuestra época. Y la época, y sus conflictos y sus puntos de vista y sus contradicciones, está reflejada sobre todo en las fuentes literarias más recientes, en las fuentes periodísticas, en las fuentes expresivas audiovisuales y en la propia vida del narrador oral”¹⁴²

¹⁴² Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 64, Madrid, España, 2009.

FUENTES DE CONSULTA

Avilés, Enrique, "Preguntar, hablar, escuchar, la dialoguicidad.", Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Cabrera, Ingrid, "Primero fue el verbo y después...el silencio. Y luego.", Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Clifford, Redinald, "La mediación crítica." Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Dalhsen, Marisma, **Río de la tradición oral**, El Santo Oficio, Lima, Perú, 2005.

Díaz, Alexander, "Primeros apuntes sobre las nuevas dinámicas de la oralidad." Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/860/86005215.pdf>. Accesado en Junio 10, 2009.

Escarpit, Françoise, y Gutiérrez, Miguel Ángel, "Oralidad Poética, Recuperación de la memoria." Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Galindo, Jesús, "Expresión, memoria y reconstrucción reflexiva." Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

García, Armando, "Del gesto a la escritura." Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

García, María del Rosario, "Identidad Territorial y Resistencia cultural." Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Garzón Céspedes, Francisco, **Por una oralidad y comunicación contemporáneas en formación, familia, aula, sociedad. DONACIÓN DIGITAL DE VEINTIDÓS DOCUMENTOS (1975/2009): POR UNA POLÍTICA DE ESTADO SOBRE LA ORALIDAD**. CIINOE, España, 2009.

Garzón Céspedes, Francisco, "Definiciones de la narración oral." Disponible en: <http://ciinoe.blogspot.com/2008/08/francisco-garzn-cspedes-cubaespa.html>. Accesado en Junio 10, 2009.

Garzón Céspedes, Francisco, "Del cuento, al género del cuento relámpago." Disponible en: <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/FranciscoGarzoncspedesdelcuentoalgenerodelcuentorelampago.pdf>. Accesado en Junio 12, 2009.

Garzón Céspedes, Francisco, "Definiciones Científicas." Texto facilitado por el autor, España, Junio, 2009.

Garzón Céspedes, Francisco, "En España, la narración oral escénica: El arte oral escénico de contar", **Anuario Teatral 2000**, Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, Madrid, 2001.

Garzón Céspedes, Francisco, **Entrevistado / La oralidad es la suma de la vida**, Los Libros de las Gaviotas VI, Ediciones COMOARTES, p. 64, Madrid, España, 2009.

Garzón Céspedes, Francisco, "Oralidad, narración oral y narración oral escénica." Disponible en: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/1081/10562> Accesado en Junio 10, 2009.

Garzón Céspedes, Francisco, **Oralidad Escénica, los 60 errores más frecuentes de los narradores orales escénicos**, Editorial Ciudad Gótica, Argentina, 2006.

Garzón Céspedes, Francisco, "Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura". Disponible en: **Oralidad, oralidad escénica y comunicación: sus relaciones con la infancia, con la formación y con la lectura**. Accesado en Junio 10, 2009.

Garzón Céspedes, Francisco, **Teoría y técnica de la narración oral escénica**, Ediciones Laura Avilés / Páginas, Madrid, España, 1995.

Havelock, Eric A, **La musa aprende a escribir**, Paidós, Barcelona; Cataluña, ESPAÑA, 1996.

Heau, Catherine, "Historia Narrada e Historia vivida", Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Levy, Pierre, "Sobre la cibercultura" Revista de Occidente, no. 206, España, 1998.

Martín-Barbero, Jesús, "Aventuras de un cartógrafo mestizo en el campo de la comunicación", Revista Latina de Comunicación Social, número 19, de Julio de 1999, La Laguna (Tenerife), Disponible en: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/a1999fjl/64jmb.htm> Accesado en Julio8/09.

Mier, Raymundo, "El apego a lo efímero", Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Thirión, Vivianne, "Una mirada hacia la temporalidad", Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

Pulido, Belkys, "La narración oral escénica al servicio del trabajo social comunitario", Revista Oralidad y Cultura, Ediciones Colectivo memoria y vida cotidiana, México D. F., México, 1998.

POSTFACIO

Abordado el panorama teórico y técnico de la narración oral artística desde la propuesta formulada, además del sustento teórico del significado, alcances, posibilidades y potencialidades de la oralidad como proceso cultural, en especial la relacionada con su carácter de proceso comunicador, es menester analizar en siguientes trabajos contextos particulares de esta, a fin de analizar como se materializa (desde ese significado, alcances, posibilidades y potencialidades) esta práctica oral artística narradora en un medio hostil a los derechos humanos y como ésta ha contribuido comprometidamente a la protección de los mismos, así como llegar a conclusiones acerca de su mejor aprovechamiento en las sociedades de hoy para la lucha por la dignidad humana. Éste ha sido un paso; los demás ya se están dando y esperemos a verlos reflejados en próximos trabajos del autor.

ÍNDICE

LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

ORALIDAD, ORALIDAD NARRADORA ARTÍSTICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

INTRODUCCIÓN

CARACTERÍSTICAS, ELEMENTOS Y POTENCIALIDADES DE LA ORALIDAD, COMO FUNDAMENTO DE LA NARRACIÓN ORAL ARTÍSTICA

El porqué de la fuente, los conceptos y términos utilizados.
Características de la oralidad.
La oralidad no es sinónimo de primitivismo peyorativo; es un hecho vigente.
La oralidad está íntimamente ligada al lenguaje.
La oralidad tiene que ver con la acústica y el ritmo.
La oralidad está asociada al placer.
La oralidad es un acto de creación, invención, reinención e imaginación.
La oralidad sólo tiene vigencia en la colectividad.
La oralidad está ligada a la memoria.
La oralidad es una forma de mediación humana.
La oralidad tiene vigencia en el mundo basado en la escritura.
El punto de partida de oralidad es la conversación interpersonal.
Las características de la oralidad como potencialidades transformadoras.

UNA DEFINICIÓN DE ORALIDAD

ORALIDAD Y COMUNICACIÓN

Una definición de comunicación.
La oralidad prototípica (conversación interpersonal) es un hecho comunicacional que tiene que ver con la identidad de los pueblos.
La oralidad como proceso comunicativo es un fenómeno social.

ORALIDAD, COMUNICACIÓN Y NARRACIÓN ORAL ARTÍSTICA

Una necesaria diferenciación entre lo expresivo y lo comunicador.
Narración oral artística como categoría comunicadora.
Comunicación no verbal o gestual y narración oral artística.
Comunicación, narración oral artística y propaganda directa.
La oralidad y la narración oral artística en el contexto de los medios escritos y audiovisuales.
Narración oral artística como una forma de comunicación alternativa.

UNA PROPUESTA TEÓRICA Y TÉCNICA PARA EL ESTUDIO DE LA NARRACIÓN ORAL DE CUENTOS

La narración oral tradicional y el cuentero de la tribu o comunitario.
La narración oral de la corriente escandinava y el cuentacuentos.
La narración oral escénica y el narrador oral escénico (NOE).
Apuntes sobre la técnica de la narración oral escénica.
Sobre el repertorio de los narradores orales escénicos.

FUENTES DE CONSULTA

Postfacio

ARDILA VIVIESCAS, JHON ALBERTO (San Gil, Santander, Colombia, 1983). Hijo de Alberto Ardila y Lucila Viviescas. En cuanto a su formación: Culminó sus estudios universitarios en el programa de Derecho de la Universidad Autónoma de Bucaramanga en donde también llevo a cabo cursos puntuales en Docencia Universitaria y Resolución Alternativa de Conflictos. Se ha formado en Derechos Humanos y Derecho Internacional Humanitario en diversas instituciones. Es Magíster en Derechos Humanos e Interculturalidad y Especialista en Intervención Social y Teatro de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla en España (2009). Como narrador oral de cuentos se inicia en el año 2003 en el Taller Permanente de la Universidad Autónoma de Bucaramanga para después continuar su formación en distintos cursos especializados con narradores orales de todo el mundo, así como en particular con el proyecto de Formación Sherezade de la Corporación Festival de Cuentos de Bucaramanga, Colombia, en el año 2007. Tiene formación en Clown con diversos profesionales escénicos de esa técnica como Cristian Atanasiu (Colombia, 2008), la Escuela Dos Lunas (España, 2009), Lluna Albert (España, 2010), Jesús Jara (España, 2010), Anton Valen (España, 2010), Patricia Davis (España, 2010), Laura Herts (España, 2010). También ha recibido formación en Teatro del Oprimido con Julián Boal (España, 2009), Cabaret (España, 2010), Creación Colectiva (España, 2011). A nivel profesional: Como narrador oral de cuentos en Colombia ha participado en las temporadas de los más importantes espacios de narración oral nacionales (teatros, salas) en más de treinta ocasiones, en otros eventos relevantes en cuatro oportunidades y en ocho festivales nacionales y nueve festivales de carácter internacional con sede en Colombia. En Latinoamérica ha participado en festivales de cuentos en Venezuela; y en Europa ha participado en encuentros, festivales y temporadas en teatros y salas de España (Madrid, Sevilla, Córdoba, Almería, Pamplona, País Vasco, Valladolid, Guadalajara, León, Salamanca, Aragón, Castilla la Mancha, entre otros), Francia (Marsella), Suiza (Ginebra, Lausanne, Zurich). En cuanto al teatro fue miembro del grupo de Teatro Social “Somos Tierra” y es miembro de la Red Intercultural de Teatro Social de Sevilla. Actualmente hace parte de la Asociación Cultural “El Rincón del Búho” en Sevilla desde donde desarrolla distintos tipos de iniciativas artísticas desde los cuentos, el teatro, el cabaret, el clown y hace parte de un laboratorio de experimentación teatral. Además es promotor de iniciativas culturales de sensibilización sobre los derechos humanos a través de los cuentos y el teatro social. Como abogado defensor de derechos humanos ha sido consultor del Proyecto Políticas Públicas y Derechos Humanos del Programa de Desarrollo y Paz del Magdalena Medio (Colombia 2008-2009), asesor jurídico y responsable de acompañamiento a población desplazada e indígena en la Corporación Colectivo de Abogados Luis Carlos Pérez (Colombia 2005-2007) y coordinador del Diplomado Gestión y Planificación del Desarrollo con Enfoque de Derechos Humanos – Nodo Río Viejo (Sur de Bolívar, Colombia, 2008) de la Corporación Programa de Desarrollo y Paz del Magdalena Medio. Como docente y tallerista: Actualmente es docente del módulo de Narración Oral y Derechos Humanos del Máster en Intervención Social y Teatro de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla. Ha sido miembro del equipo de capacitación en Derechos Humanos y Conciliación del Instituto de Investigación en Paz, Conflicto y Democracia – Universidad de Pamplona, Norte de Santander (Colombia, 2007), dinamizador del módulo “Conceptos Básicos de Derechos Humanos y DIH - Seminario taller de perfeccionamiento Aspectos Socio Jurídicos del Desplazamiento Forzado Interno en Colombia” de la Universidad Cooperativa de Colombia – Sede Regional Barrancabermeja- Facultad de Derecho (Colombia, 2007), y tallerista del Proyecto de Participación Ciudadana y Conciliación en Equidad con la CHECCI – CENDAGUA (Colombia 2005). Como investigador: Ha llevado a cabo trabajos en este sentido como “Diagnostico del ejercicio de la Conciliación en Equidad en el Área Metropolitana de Bucaramanga entre los años 2002 a 2005” para la Corporación Compromiso (Colombia, 2005), “Estudio de Conflictividad Municipal” para Alcaldía Municipal de San Vicente de Chucuri (Colombia, 2005) y “Estudio de Conflictividad de y Estudio de Sostenibilidad de la Justicia de Paz en Floridablanca Santander” para la Fundación para la Convivencia, La Participación y la Cultura Ciudadana (Colombia, 2004). Actualmente como tesis doctoral desarrolla la investigación aportes de la narración oral de cuentos a la reivindicación de los derechos humanos desde la teoría crítica. (España, 2011).

GAVIOTAS DE AZOQUE

TÍTULOS EDITADOS EN LA COLECCIÓN LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

1. **Cuentos con la palabra mar / Microficción narrativa iberoamericana**
2. **Garzón Céspedes, Francisco / Primera Trilogía del Amor**
Poemas / Incluye traducciones al italiano hechas por Guadalupe Flores Alatorre, al inglés, Vivian Watson, y al catalán, Pere Bessó.
Incluye la Trilogía para los que están solos, traducciones al francés: Tanya Tynjälä.
3. **Martínez Gil, José Víctor / Diecisiete veces ja**
Cuentos hiperbreves: Diez editados, siete inéditos, todos en italiano e inglés.
4. **Cuentos con la palabra amor / Selección de microficción iberoamericana**
Cuentos hiperbreves
5. **Garzón Céspedes, Francisco / Microfvisual / Historias hiperbreves visuales / Hipermicroficción**
Género cuento hiperbreve / Género de la fugacidad narrativa.
Incluye también fórmulas y cuentos visuales de nunca acabar.
6. **Guadalupe Ingelmo, Salomé / Sueñan los niños aldeanos con libélulas metálicas.** Cuento en castellano y traducido al italiano.
7. **La luciérnaga y la serpiente / Doce cuentos de las tradiciones orales**
Cuentos hiperbreves
8. **Garzón Céspedes, Francisco / Notas de lector / Condición Literatura.**
Comentarios sobre libros
9. **Escobar, Froilán / El ruido gozoso de la palabra**
Fragmento de la novela *La última adivinanza del mundo*
10. **Tres cuentos de Tío Conejo y Tío Coyote / De las tradiciones orales**
Brevedad e hiperbrevedad universal vuelta a contar por F. Garzón Céspedes
11. **Garzón Céspedes, Francisco / Hipermicroficción De 1 letra a 10 palabras.** Hiperbrevedades narrativas.
12. **Antonio Abdo / El nombre y la sombra / Poema**
13. **Poemas para siempre desde otros tiempos**
Poemas de China, Turquía, México, Corea
14. **Garzón Céspedes, Francisco / Pequeña antología de amor / Poemas**
15. **Pedroza, Liliana / Subterráneos / Cuento**
16. **Poesía clásica de Corea / Poemas**
17. **Garzón Céspedes, Francisco / Microficción / Microtextos: 50 formas literarias. De lo popular a lo experimental**
Guía no exhaustiva de géneros hiperbreves y de otras formas literarias y singularidades de la hiperbrevedad
Hiperbrevedades
18. **Bustamante, Mayda / Habana, una obsesión – La silla / Cuentos**
19. **Netzahualcóyotl / Diez poemas / Poemas.**
20. **Garzón Céspedes, Francisco / Orígenes e identidad de la acción de narrar**
Artículo / Teoría de la comunicación y la oralidad
21. **Pascaner, Analía / Un soplo de luz y otras historias / Cuentos**
22. **Valdelomar, Abraham / El buque negro / Cuento**
23. **Garzón Céspedes, Francisco / Amor es amor correspondido**
Testimonio / Crónica cinematográfica
24. **Cocina, Beatriz / Dos cuentos del libro “Indiscreciones” / Cuentos**
25. **Riva Palacio, Vicente / El divorcio / Cuento**
26. **Garzón Céspedes, Francisco / Trilogías para los que están solos / Poemas**
27. **Pfeiffer, Mar / Casas de arañas y otros textos / Hiperbrevedades varias**

28. **Siete mitos de la creación de los cinco continentes** / Tradiciones, mitos, y literatura
29. **Garzón Céspedes, Francisco / Dos llamamientos por la oralidad** / Teoría
30. **Gómez Benet, Mercedes / Cuerdas y otros textos** / Hiperbrevedades varias
31. **Rumi, Celaleddin Mehmet / Emre, Yunús / Siete poemas derviches** / Poemas
32. **Garzón Céspedes, Francisco / Amar es abrir las puertas** / Monólogo teatral
33. **Sorrentino, Fernando / La lección** / Cuento
34. **Hiperbreves con la palabra soledad / Microficción iberoamericana**
35. **Garzón Céspedes, Francisco / Del cuento a la fugacidad que narra** / Teoría
36. **Martínez Gil, José Víctor / Contando los dedos del ciempiés**
Cuentos de nunca acabar hiperbreves
37. **Cuentos con la palabra cuento / Microficción narrativa iberoamericana**
38. **Garzón Céspedes, Francisco / Cuentos de la bibliotecaria** / Cuentos hiperbreves
39. **Ardila, Jhon / Oralidad, oralidad narradora artística y transformación social**
Ensayo

GAVIOTAS DE AZOQUE

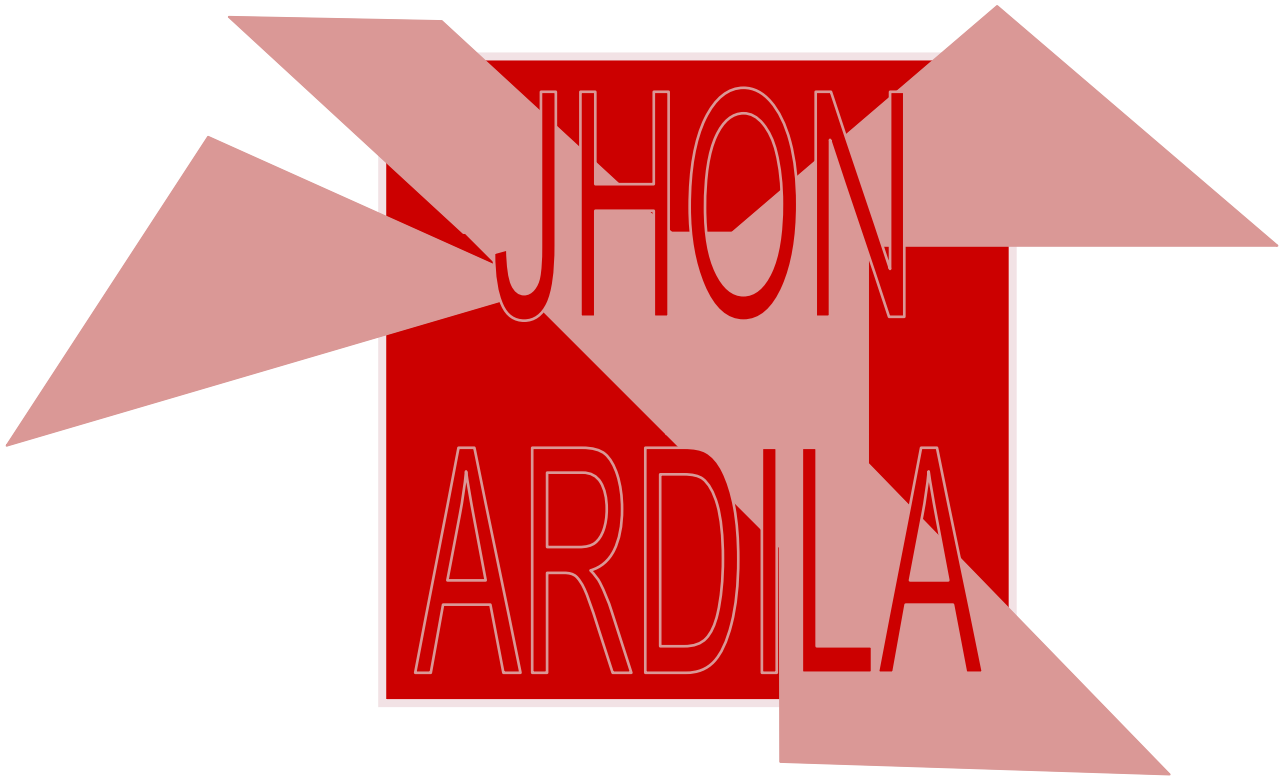
LOS CUADERNOS DE LAS GAVIOTAS

OTRA DIMENSIÓN DE LA COLECCIÓN GAVIOTAS DE AZOQUE

Número 39

ORALIDAD, ORALIDAD NARRADORA ARTÍSTICA Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Jhon Ardila



COMOARTES
ediciones