



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA Y TEATRO

LA NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA: UNA OPCIÓN
DE ESPECIALIZACIÓN PARA EL ACTOR

INFORME ACADÉMICO POR ACTIVIDAD PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA
Y TEATRO

P R E S E N T A

ANA LAURA REYES MÁRQUEZ

ASESORA: LIC. ARACELI REBOLLO HERNÁNDEZ



MÉXICO, D.F., 2011.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Introducción.....	4
CAPÍTULO 1. EL CUENTO Y EL NARRADOR	
1.1 El cuento	
1.1.1 Orígenes del cuento.....	6
1.1.2 Antecedentes históricos.....	7
1.1.3 Definición del cuento	10
1.1.4 Tipos de cuento según Ana Padovani y Lauro Zavala	11
1.1.4.1 El cuento de hadas.....	13
1.1.5 Características y estructura del cuento según Ana Padovani.....	14
1.2 Antecedentes del narrador	
1.2.1 Los cantores griegos.....	15
1.2.2 Trovadores y troveros.....	17
1.2.2.1 Trovadores.....	18
1.2.2.2 Troveros.....	19
1.2.2.3 Goliardos.....	19
1.2.2.4 Juglares.....	20
1.2.3 Diversas manifestaciones del narrador.....	21
CAPÍTULO 2. LA NARRACIÓN ORAL	
2.1 La oralidad.....	24
2.2 El cuenta cuentos y el narrador oral/ narrador oral escénico.....	25
2.2.1 El cuenta cuentos.....	26
2.2.2 El narrador oral y el narrador oral escénico.....	26
2.3 La propuesta de Francisco Garzón Céspedes: La narración oral escénica.....	27
2.3.1 Características.....	28
2.3.2 La conversación escénica.....	33
2.4 El movimiento de Narración Oral en México.....	34
2.5 El movimiento de Narración Oral en distintos países.....	36
2.5.1 El Día Internacional de la Narración Oral.....	38

CAPÍTULO 3. EL ACTOR Y LA NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA.....	39
3.1 Las herramientas del actor y el narrador.....	40
3.1.1 El aparato respiratorio.....	41
3.1.2 La respiración.....	43
3.1.3 El “aparato” de la fonación.....	45
3.1.4 Aspectos que intervienen en la emisión vocal.....	46
3.1.5 La Expresión Corporal.....	47
3.1.5.1 La Expresión Corporal cotidiana y extracotidiana.....	48
3.1.6 Elementos de la Expresión Corporal.....	49
CAPÍTULO 4. EXPERIENCIA COMO NARRADORA ORAL ESCÉNICA	
4.1 Primer acercamiento a la narración.....	51
4.1.2 “ <i>Cómo contar cuentos y conversar mejor</i> ”, La Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE)....	51
4.2 “ <i>Juglares y Jugares por todos los lugares</i> ”, Trova para los niños.....	53
4.3 “ <i>Los narradores orales de Santa Catarina</i> ”, (NAO).....	56
4.3.1 La ficha cuentográfica.....	59
4.3.2 El vestuario.....	61
4.4 El trabajo profesional.....	62
4.5 Los cafés.....	63
4.6 El público infantil.....	67
4.7 El grupo “ <i>Cuentaress</i> ”.....	70
4.8 La narración dentro del aula.....	72
4.9 La música dentro de la narración.....	74
Consideraciones finales.....	77
Bibliografía.....	79
Anexos.....	82

“La extensa publicidad de una obra medieval no se conseguía por cierto con la intervención del amanuense que ejecutaba una copia a fuerza de mucho trabajo y largo tiempo sino mediante el alado canto del juglar; el juglar errante era el más eficaz editor de una obra poética.”

Ramón Menéndez Pidal

Introducción

El objeto de este trabajo consiste en informar las características del movimiento de narración oral escénica y mi experiencia dentro de él, deseando que pueda servir como guía sobre el trabajo profesional de esta especialización a los alumnos y futuros egresados de la licenciatura de Literatura dramática y Teatro. La elección del tema surgió a partir de la observación sobre mi desempeño dentro de este oficio teniendo como herramienta mi formación como actriz.

Inicialmente presento como marco teórico una breve investigación sobre el cuento como género literario y el narrador de cuentos como figura a través de la historia, a partir de las afirmaciones de algunos teóricos que me han parecido los más puntuales con respecto a este trabajo. A continuación presento un breve panorama sobre la técnica de la narración oral escénica propuesta por Francisco Garzón Céspedes y sus características, relacionándola con el quehacer del actor en el llamado “teatro convencional”.

Posteriormente presento las herramientas comunes al actor y al narrador oral y los aspectos que intervienen en la expresión corporal. También expongo brevemente las funciones de los aparatos, sistemas y aspectos que participan en la emisión vocal, por tratarse de un tema al que yo misma no presté suficiente atención a lo largo de mi carrera.

Por último, presento un informe sobre mi experiencia como narradora oral, desde mis primeros acercamientos hasta el trabajo profesional, pasando por diversos ámbitos

que incluyen consideraciones propias sobre el movimiento en general y mi experiencia en particular.

Incluyo algunos datos específicos sobre narradores y festivales de narración para quien esté interesado en consultarlos.

CAPÍTULO 1. EL CUENTO Y EL NARRADOR

1.1 EL CUENTO

1.1.1 Orígenes del cuento

El cuento tiene una larga tradición y una gran importancia en todas las culturas; su origen es impreciso pues se remonta hasta las más antiguas formas de tradición oral.

Se piensa que el cuento fue, antes que nada una manifestación oral de las antiguas culturas. Todos los poemas, mitos, leyendas, fábulas, proverbios, acertijos, canciones, rimas, e incluso oraciones y pregones característicos de un pueblo forman parte de su folklore y son preservados por su gente como parte de su herencia cultural, mayormente a través de la oralidad.

Una de las muchas teorías acerca del cuento le atribuye un origen épico, ligado a la historia. De acuerdo con Raúl Alberto Piérola y Alba Omil¹ las leyendas referidas comúnmente tienen como base hechos reales ocurridos a figuras o personajes sobresalientes: el pueblo tendía a fantasear y exagerar estos sucesos dotándolos de un ambiente novelesco; con el tiempo la tradición terminaba por desfigurarlos y daba lugar al cuento.

Otra de las probables fuentes es el mito, que podríamos considerar como una de sus formas previas. Por mito entendemos un *“cuento inmerso en un mundo que supuestamente precedió al presente orden”*² es decir un relato sobre la divinidad o seres divinos en los que alguna vez creyó el pueblo. Según Vladimir Propp³ una historia inventada por un individuo es aceptada o rechazada por los otros porque llena o no una necesidad; con el tiempo estas historias van sufriendo cambios hasta llegar a adaptarse a las nuevas necesidades de la sociedad. Estos mitos no tenían como único propósito la explicación de los fenómenos sino también el bienquistarse con las fuerzas engendradoras asociadas con ellos. Reminiscencias de los ritos derivados de estas creencias aparecen con frecuencia en los cuentos, principalmente en los de hadas.

Igualmente existían los ritos de iniciación para los hombres⁴; en varios de ellos podemos encontrar la elaboración o entrega de amuletos sagrados, símbolos de buena

¹ *El cuento y sus vecinos*, (compilación de Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos, *Del cuento breve y sus alrededores*, Caracas- Venezuela, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, Colección Estudios, 1997, p. 158.

² Thompson, Stith. *El cuento folklórico*, Caracas- Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1972, p. 56.

³ Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*, México, Ed. Colofón, 2ª edición, 1989, p. 19-21.

⁴ Emile Nourry en su obra *Les contes de Perrault et ses récits parallèles* (citada por De Etchebarne, Dora Pastoriza. *El cuento en la literatura infantil*, Buenos Aires- Argentina, Editorial Kapelusz, 1962, p. 32.) los clasifica como: cuentos de origen estacional, cuentos de origen inicial y fábulas o apólogos. Según comenta, las heroínas de los cuentos clásicos simbolizan a las encargadas de preparar las antiguas ceremonias con las que se recibía el año nuevo o la primavera donde se ofrecía pan y vino a las hadas a cambio de abundancia o el casamiento ideal para las doncellas jóvenes.

salud o buena suerte. Estos objetos, son presumiblemente los antecedentes de los “objetos mágicos” presentes en tantos cuentos.

Debido al cambio de las condiciones de vida, los mitos que se conservan en nuestra época han perdido mucho de su esencia original. Existen detrás de los cuentos numerosos símbolos, imágenes y situaciones que pueden tener más de un sentido; para descifrarlos debemos remontarnos al mito, que proporciona valiosos datos con respecto a su origen aunque no siempre es fácil rastrearlo⁵.

El cuento parece haber surgido como vehículo de educación y enseñanzas, muestra de esto son las fábulas, apólogos, parábolas y consejos creados con un propósito moralizador. El cuento como forma de entretenimiento surge quizá durante la Edad media y no estaba exactamente dirigido al público infantil: de acuerdo con Julio Torri⁶, durante el medioevo los viajes de los peregrinos y mercaderes difundieron numerosos relatos por todo el mundo. Desde España, Irlanda y Dinamarca se inició una interminable serie de viajeros (reyes, señores, monjes, vagabundos, etc.) que iban a Roma y Jerusalén en busca de su salvación y las empresas feudales mantenían comunicación permanente entre el Occidente latino, Constantinopla y Asia. Durante los viajes, las largas noches de obligado descanso y espera hacían preciso contar con un buen narrador que ayudara a disipar la monotonía y el tedio relatando los sucesos curiosos recogidos a lo largo del camino. De este modo cuentos y leyendas de civilizaciones completamente alejadas comenzaron a difundirse y mezclarse por todo el mundo.

1.1.2 Antecedentes históricos

Tal vez resultaría imposible intentar precisar cuándo y en dónde se originaron las primeras narraciones escritas, pero es posible brindar un breve panorama sobre los más antiguos textos de que se tiene noticia y cuya estructura permite clasificarlos como cuentos⁷: Se pueden señalar entre los más antiguos algunos procedentes de China, de aproximadamente 2 200 años a.C.; también se sabe de textos egipcios (*Sinuhé*) que datan del siglo XIV a XII a.C. Algunos autores consideran que ciertos

⁵ Las interpretaciones pueden resultar muy diversas y hasta contradictorias. Levi Strauss (antropólogo francés, 1908) en su teoría del estructuralismo, afirma que “*para analizar las creaciones culturales de las distintas sociedades hay que reconocer que la mente humana tiene ciertas características comunes originadas en rasgos del cerebro del Homo sapiens, que conducen a que la gente de todos los lugares piense de forma similar, independientemente de su sociedad o estrato cultural*”. Levi-Strauss, Claude. *The Structural Study of Myth*, New York- E. U., Basic Books , 1963, pp. 202-212.

⁶ Torri, Julio. *Tradición universal del cuento*, (compilado por Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos. *Del cuento breve y sus alrededores*, Caracas- Venezuela, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, Colección Estudios, 1997, p. 428-435.

pasajes de los poemas clásicos griegos presentan estructura de fábulas, consejas o cuentos⁸.

Parece ser que dentro de la literatura del Medioevo el cuento no existe en forma independiente, sino en colecciones o conjuntos narrativos que se agrupaban de acuerdo a una misma trama que servía como marco o pretexto. Entre las más importantes recopilaciones se encuentran las de procedencia oriental, que influyeron grandemente en toda la literatura medieval de occidente. Procedentes de la India, se pueden mencionar el *Panchatantra* y el *Hitopadesa*, obras destinadas a la educación moral o política, y *Las mil y una noches*, sin duda una de las más famosas colecciones literarias de origen hindú.

El cuento de estilo humorístico comienza a cultivarse en Francia en la segunda mitad del siglo XII y hasta principios del XIV con la *fabliaux*.⁹

Durante la edad media, los romances de caballeros, en prosa o en verso fueron muy populares en Francia. Varios escritores, como Geoffrey Chaucer (inglés) y Giovanni Boccaccio (italiano) desarrollaron temas variados (romances, cuentos eróticos, aventuras, leyendas, etc.), sin desligarse de la tradición antigua, como lo muestra la notable similitud que guardan sus obras con colecciones como *Las mil y una noches*; otro tanto se puede decir de los cuentos y apólogos del infante don Juan Manuel (español), el *Libro de Patronio* o *El Conde de Lucanor*. En este mismo siglo se puede mencionar al Arcipreste de Hita, con su *Libro del buen amor* y a Jean de la Fontaine (francés), que en para sus conocidas fábulas versificó cuentos de distinta procedencia.

De acuerdo con Antonio del Rey Briones¹⁰ durante la época renacentista no se producen obras cuentísticas demasiado originales, pues en casi todas se advierte una mayor o menor dependencia de las anteriores. Y tampoco los dos siglos siguientes parecen ofrecer novedades dignas de resaltarse, probablemente porque irrumpen con fuerza en el panorama dos géneros que acaparan la atención de lectores y espectadores: la novela y el teatro¹¹.

⁷ Ibid.

⁸ Julio Torri señala *Los trabajos y los días* de Hesíodo como “la más antigua fábula compuesta en lengua indoeuropea, anterior en varios siglos a los cuentos más viejos de la India”; y menciona a Homero, Píndaro y Platón por haber conservado numerosos mitos, consejas e historias de antiguas familias en sus poemas y doctrinas. Por otra parte Partenio de Nicea, a quien se considera maestro de Virgilio, tiene fama de ser el primer compilador de cuentos al estilo moderno por su colección *Aventuras de amor*.

⁹ Al igual que los lais o los tales medievales son narraciones en verso

¹⁰ *El cuento literario*, Madrid- España, Ediciones Akal, p. 84- 85.

¹¹ Es precisamente dentro de este periodo (durante los siglos XVI y XVII) que se desarrolla en España el llamado Siglo de Oro.

El siglo XVIII contó con importantes cuentistas como Voltaire, Diderot o el abate Voisenon. Los famosos cuentos de Charles Perrault recogidos de fuentes folklóricas parecen ser modernas versiones de antiquísimos mitos indoeuropeos. Los hermanos Grimm se dedicaron a viajar por toda Alemania recolectando narraciones y relatos tradicionales y en 1812 publicaron por primera vez sus *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos para la infancia y el hogar*).

En el siglo XIX, Brander Matthews proclama en su *Appendix to The Short Story*¹² el nacimiento de un nuevo género caracterizado por su brevedad, estructura cerrada, despojo de lo superfluo y unidad de efecto: el cuento.

Puede señalarse el siglo XIX como el auge del que conocemos como cuento literario, ya con sus características actuales pues no es sino hasta 1909¹³ cuando el cuento comienza a adquirir verdadera importancia y a tener seguidores y divulgadores.

Entre los más importantes cuentistas españoles del siglo XIX, a juicio de Julio Torri, se encuentran Pedro Antonio de Alarcón, Gustavo Adolfo Bécquer y Leopoldo Alas (Clarín).

De la generación del 98¹⁴ se destacan Miguel de Unamuno, Valle Inclán, Pío Baroja, Gabriel Miró y Pérez de Ayala.

Entre los europeos se encuentran Franz Kafka, Balzac, Prosper Mérimée, Dickens, Kipling, Stevenson, Wilde, Lord Dunsany y Mark Twain.

En Hispanoamérica el cuento en el siglo XIX aparece estrechamente ligado al romanticismo, cuya temática favoreció la exaltación de lo legendario, fantástico y fabuloso de sus asuntos. Así surgió un gran número de relatos de ambiente gótico, tenebroso y espectral al estilo de Edgar Allan Poe.

De América Latina pueden citarse también grandes cuentistas como Machado de Asís, Ricardo Palma, Vicente Riva Palacio y Horacio Quiroga.

1.1.3 Definición del cuento

Existen tan diversas definiciones con respecto al cuento que escoger una que pretenda ser absoluta sería quizá imprudente. Sin embargo, pueden tomarse como punto de partida ciertas definiciones basadas en características constantes en varias

¹² *Apéndice de El cuento*, publicado en 1909.

¹³ Tomando como referencia a Brander Matthews (1852-1929), escritor y educador nacido en Nueva York.

¹⁴ La generación del 98 es el nombre con el que se ha agrupado a un grupo de escritores, ensayistas y poetas españoles que se vieron profundamente afectados por la crisis que se dio en España tras la pérdida de las colonias de Puerto Rico, Cuba y Filipinas en 1898.

obras, y que señalan aquello que consideran como su naturaleza fundamental. He tomado las definiciones de tres autores que consideré de gran claridad para ejemplificar este punto:

"El cuento es un relato breve de asunto ficticio. Pueden distinguirse tres tipos fundamentales de cuento: el fantástico, simple juego de imaginación, auxiliado muchas veces por leyendas y consejas; el anecdótico, que gira en torno a un hecho o dicho significativo o ingenioso, y el doctrinal o didáctico con moraleja deducida de la historia. Esta última constituye una variedad de fábula o apólogo".

Rafael Lapesa¹⁵

"Cuento –en general- es la narración de lo sucedido o de lo que se supone sucedido".

Juan Valera¹⁶

"El cuento es una narración, fingida en todo o en parte, creada por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto".

Seymour Menton¹⁷

Si bien entre estas tres afirmaciones encontramos afinidades también pueden observarse ciertas discrepancias o inexactitudes entre ellas.

Una de las características en que Lapesa y Menton concuerdan es en la brevedad, mencionada por numerosas fuentes como una de las características más acusadas del cuento. Aunque no se puede precisar una extensión exacta que divida el cuento de otros géneros cercanos (como la novela), una afirmación muy acertada refiere la brevedad no como una característica inherente al cuento, sino más bien como una consecuencia natural que se deriva de su estructura¹⁸.

La ficción también es señalada como un elemento clave en el cuento a pesar de que podemos encontrar numerosos ejemplos de cuentos que tienen como trasfondo un mito, o una leyenda lo que concuerda más exactamente con la definición de Valera que está casi en el extremo contrario, al referirse a lo "*sucedido o que se supone sucedido*".

¹⁵ Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*, Madrid- México, Fondo de Cultura Económica, Tomo 1, Colección Popular 51, 2ª. Edición, 1974, p. 177.

¹⁶ De Etchebarne, Dora Pastoriza. *El cuento en la literatura infantil*, Buenos Aires- Argentina, Editorial Kapelusz, 1962, p. 32.

¹⁷ Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, Barcelona- España, Ed. Laertes, 2004, p. 8.

¹⁸ Así lo señala Luis Barrera Linares en su ensayo "*Apuntes para una teoría del cuento*" (compilado por Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos. *Del cuento breve y sus alrededores*, Caracas- Venezuela, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, Colección Estudios, 1997, p. 35.

La división propuesta por Lapesa, aunque quizá un tanto antigua, parece definir con claridad la idea que más popularmente se tiene del cuento.

Para efectos de este informe, me he basado principalmente en una de las características mencionadas por Menton, con la cual concuerdo fuertemente: el efecto como finalidad del cuento¹⁹, ya que este punto de vista apunta no sólo a un conjunto de características sino a su estructura misma y es uno de los elementos esenciales que debe buscar el narrador oral en su quehacer escénico.

1.1.4 Tipos de cuento según Ana Padovani y Lauro Zavala

A lo largo de los años ha habido numerosos intentos de clasificación del cuento, que lo dividen bajo diferentes criterios²⁰ (en verso y en prosa, de tradición oral y literaria) o se enfocan a algún subgénero en particular (cuentos de hadas²¹, cuentos folklóricos, etc.). Si bien he encontrado numerosas propuestas para la división del cuento, he tomado las que propone Ana Padovani²² (actriz y narradora argentina), que aun cuando se refiere no sólo al cuento sino a "*distintas formas narrativas*", menciona algunas de las opciones más recurridas por los narradores orales de la actualidad; por la misma razón, cito algunos términos propuestos por Lauro Zavala²³ (investigador y teórico literario mexicano) por considerar que ejemplifican con claridad algunas diferencias esenciales del cuento, lo que resulta más práctico para efectos de este informe. Creo que al presentar ambas clasificaciones en forma conjunta se pueden obtener un panorama amplio sobre los tipos de cuento (o de relato) más comúnmente citados.

• Ana Padovani menciona como formas narrativas:

Anécdota- Relación o noticia, generalmente breve, de algún suceso particular más o menos notable. Presenta una situación y un desenlace al igual que el cuento,

¹⁹ Edgar Allan Poe uno de los primeros en hacer consideraciones teóricas e intentar categorizar los relatos de su época, también señalaba ésta como su característica fundamental, según lo citan Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos. *Del cuento breve y sus alrededores*, Caracas- Venezuela, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, Colección Estudios, 1997, p. 33.

²⁰ Sargatal, Alfred. *Introducción al cuento literario*, Barcelona- España, Ed. Laertes, 2004, p. 24-29.

²¹ Como la de Aarne-Thompson, en donde el folclorista finlandés Antti Aarne (1910) editó una famosa clasificación de fábulas o "cuentos de hadas", que posteriormente (1928) fue ampliada por el estadounidense Stith Thompson.

²² Padovani, Ana. *Contar cuentos. Desde la práctica hacia la teoría*, Buenos Aires- Argentina, Ed. Paidós, Cuestiones de Educación, 2004, p. 23-36.

²³ Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento, con una guía para analizar minificción y cine*, Guatemala, Ed. Palo de Hormiga, Colección Tres K tunes, Serie Xequijel No. 6, 2002, p. 115-117.

pero se diferencia de aquél en que no profundiza en ningún aspecto, ni procura ir más allá de la referencia a la que alude.

Relato- Serie de hechos, generalmente reales, que no presentan un nudo dramático, sino que son sucesos en el tiempo.

Mito- Narración que da cuenta del origen y sentido del Universo con explicaciones cosmogónicas de los comienzos generalmente a través de seres fantásticos.

Leyenda- Se trata de hechos fantásticos pero desarrollados a partir de un momento o circunstancia determinados. Se encuentran diferentes tipos:

-Religiosa- Parte de las creencias populares y se adhiere a ellas en razón de un acto de fe.

-Etiológica o explicativa- Da cuenta del origen de los habitantes de la naturaleza.

-Sobre sucesos naturales- Explican los hechos de la naturaleza como castigos por las malas acciones de los hombres.

-Histórica- Toma datos históricos y crea narraciones fabulosas en torno a ellos.

Fábula- Composición breve que desemboca en una moraleja.

● **Lauro Zavala nos dice con respecto al cuento:**

Cuento de tradición oral- Cuento folclórico o de tradición popular, de carácter colectivo y anónimo. Reproduce estructuras relativamente fijas.

Cuento literario- Narración breve escrita por un autor individual (por oposición a las narraciones anónimas y colectivas).

Cuento clásico- Narrativa breve de carácter ficcional estructurada según las convenciones de la narrativa realista (secuencialidad causal, apego a las reglas genéricas, respeto a la lógica racional, etc.).

Cuento fantástico- En el que se crea en un espacio diegético (ficcional) en el que ocurren sucesos que escapan a toda explicación racional.

Cuento moderno- Narrativa breve de carácter ficcional en la que es más importante la manera como se construye la historia a partir del discurso, con el fin de distorsionar la percepción en función de la realidad interior [...], dar a los sueños el mismo estatuto de la realidad sensorial [...], crear realidades cuya lógica escapa a la causalidad racional [...], etc.

Cuento mínimo- Cuento literario con extensión menor a 250 palabras también llamado mini ficción.

Cuento policiaco- Cuento clásico en el que hay una búsqueda de la verdad: los móviles y la identidad del culpable de un crimen.

1.1.4.1 El cuento de hadas

Aunque no se trata de un género ajeno a los antes mencionados, me parece justo mencionar que es quizá el subgénero con el que más comúnmente se asocia el término “cuento” y en muchos casos la más clara referencia que se tiene de él (*Caperucita Roja, La Cenicienta, etc.*). Debido a que su estructura ejemplifica claramente muchos de los recursos técnicos de que se sirve el narrador oral escénico (al que me referiré más extensamente en el capítulo II) he considerado apropiado dedicarle un espacio más extenso.

Para hablar de sus características me he basado en el extenso análisis que hace Dora Pastoriza de Etchebarne en su libro *“El cuento en la literatura infantil”*²⁴:

El cuento de hadas o cuento maravilloso se caracteriza principalmente por la sencillez, la claridad y el uso de ciertos recursos estilísticos especiales:

El grado de dificultad en el **lenguaje** está determinado por la edad hacia la que está dirigido el relato, aunque por lo general suele ser simple. El uso de la comparación, en general, resulta mejor comprendida por niños de corta edad que la metáfora (por ejemplo: “era tan pequeñito así como su dedo pulgar, por eso le llamaban Pulgarcito”); por la misma razón, la elección de los nombres de los personajes suele basarse en sus características físicas o temperamentales más sobresalientes: *La bella y la bestia, El gigante egoísta, etc.*

El **argumento**²⁵ tiende a ser sencillo y en lo posible debe apoyarse en ilustraciones.

La **repetición** de ciertas frases o palabras clave es muy recurrida pues además de facilitar la creación de imágenes visuales y auditivas agrega musicalidad, que es captada de inmediato por el niño, como sucede con las frases rimadas o las onomatopeyas: *“Entonces pensó que debía avisar al Rey de lo que ocurría y saltando, saltando, saltando, fue hasta que se encontró con el gallo Cantaclaro”*²⁶.

²⁴ Editorial Kapelusz, Buenos Aires, 1962, p. 98.

²⁵ Argumento: <<Hemos definido una historia como una narración de sucesos dispuestos en una secuencia temporal. Un argumento es también una narración de sucesos, y el énfasis recae en la causalidad. El rey murió, y después murió la reina”, es una historia. “El rey murió, y después murió la reina de pena” es un argumento.>> E. M. Forster citado por Sargatal 2004, p. 57.

²⁶ Ibid.

El uso de las **cifras**, como la tan conocida “*A la una... a las dos... y a las... ¡tres!*” ayudan a crear el suspenso y aumentan el interés, así como las famosas fórmulas de apertura y cierre: “Había una vez...”, “Y colorín colorado...”, etc.

1.1.5 Características y estructura del cuento según Ana Padovani

Pese a que las características del cuento tampoco han sido establecidas de modo absoluto, éstas pueden definirse como resultado del análisis de numerosos ejemplos o estudios sobre el tema. Al igual que en el apartado anterior, estos puntos son fundamentales a tener en cuenta por el narrador oral, por lo que he querido señalarlos. En este caso, me baso nuevamente en el texto de Ana Padovani, puesto que está orientado específicamente hacia el narrador oral y guarda puntos en común con lo expuesto por Garzón²⁷ por lo cual resulta claro y práctico para efectos de este informe.

Características:

a) Brevedad: Implica concentración en lo realmente significativo e intensidad en el desarrollo.

b) Unidad: Este criterio recorre todo el texto, tanto si lo interpretamos como la unidad total de tiempo, lugar y acción, o como la unidad de construcción con un solo centro de interés, sin intrigas paralelas.

c) Búsqueda de efecto: El autor se concentra sobre un elemento, realiza un corte y subordina todo al logro de un efecto emocional, que proviene de un desenlace minuciosamente preparado.

d) Intensidad: Apunta al logro de un efecto estético y éste posibilita la comunicación artística. No interesa demasiado que los sucesos sean de por sí intensos como que su tratamiento se sitúe en lo esencial y profundo.

e) Recorte anecdótico: El cuento recorta un fragmento de la realidad, le confiere dimensión extraordinaria, lo trabaja en profundidad y lo expresa sin énfasis inútiles.

f) Índole oral: Está presente desde sus orígenes, por ella se hace evidente su marco comunicativo, el emisor y el receptor del mensaje.

g) Función simbólica: El cuento es una conjetura que trata de explicar lo aparentemente inexplicable; siempre nos propone una sorpresa y una interpretación.

Estructura:

a) Exposición: una situación inicial con una introducción narrativa.

²⁷ Ver apartado 2.3.1 sobre Características

- b) Nudo: Conjunto de motivos dinámicos que ponen en movimiento la acción y desequilibran la situación inicial estática.
- c) Desenlace: Precedido por un factor desencadenante derivado de la tensión generada por los conflictos y la intriga.

1.2 Antecedentes del narrador

1.2.1 Los cantores griegos

Es imposible intentar rastrear el origen de los narradores sin hacer referencia a los griegos que, como en muchos otros campos, representan el modelo clásico por excelencia. A este respecto tenemos noticia de los *rapsodas* y *aedos* de la antigüedad, entre los que destaca la mítica figura de Homero, del que todo cuanto se sabe es a partir de referencias y extractos de poemas, en especial los de Heródoto²⁸. Fuentes antiguas²⁹ citan que en la isla de Quíos vivían los *Homéridas*, que decían ser descendientes del poeta y se dedicaban a cantar los poemas de su presunto antepasado; En concreto, lo más que conocemos sobre él es una escultura de su cabeza³⁰ que representa un anciano ciego (al parecer) de cabello y barba abundantes. Su misma ceguera puede ser producto de la leyenda, pues en la tradición mítica griega³¹, ser ciego supone al mismo tiempo poder “ver”, por gracia de los dioses, mucho más que el resto de los mortales.

El debate sobre Homero y su obra inicia al tratar de determinar si se trataba de un *rapsoda* o de un *aedo*:

El término *aedo* viene del griego *aoidos*³², que significa cantor. Estos hombres eran poetas, no forzosamente profesionales que componían e improvisaban fragmentos de poesía épica, acompañados con un pequeño instrumento de cuerdas llamado la *forminge*. Los aedos eran capaces de reproducir, incluso después de algunos años y con escasas variaciones, las grandes epopeyas que narraban las hazañas de los héroes.

Heródoto habla por primera vez³³ de los *rapsodas*; se diferenciaban de los aedos en tanto que no componían sino que se limitan a ejecutar -eligiendo trozos más o menos

²⁸ Según lo cita González García, Francisco Javier. *A través de Homero: La cultura oral de la Grecia antigua*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, p.142.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Se conserva en el museo de Munich en Baviera, probablemente está inspirada en un modelo del siglo V a.C. Vidal-Naquet, Pierre. *El mundo de Homero*, Buenos Aires- Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 11.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

³³ Fernández-Galiano, Manuel. *Introducción a Homero*, Madrid- España, Editorial Guadarrama, 1963, p. 93-97.

breves- de un repertorio fijo de poemas, en donde las variantes que introducían -y que presuntamente eran el mayor atractivo de su actuación- dependían de la personalidad y virtuosismo del ejecutante. Los rapsodas, al revés de los aedos y los *jongleurs*³⁴ medievales que se consideraban errantes, solían estar presentes de forma estable, cada uno en su corte³⁵.

Distintas fuentes citan a Homero ya como *aedo*, ya como *rapsoda*, por lo que no es fácil aventurar una opinión pero el hecho trascendente es que se le considera como autor de las dos principales épicas griegas, *La Iliada* y *La Odisea*³⁶ (S. VIII a.C. aprox.). Éstas dos eran poemas para ser recitados ante auditorios de hombres ricos y poderosos, compuestos en un idioma basado en dos dialectos –jónico y eolio- hablados principalmente en el Asia menor (la Turquía actual)³⁷.

Aunque se considera a estos antiguos “narradores” como parte de una tradición oral, es difícil creer que lo fuera en exclusiva, principalmente a causa de la gran extensión y complejidad de las dos obras –que incluso en sus inicios debió ser considerable-, superiores en general a las posibilidades de cualquier memoria humana –aunque es de creer que se auxiliaran con diversos medios mnemotécnicos-; muchos consideran más creíble la hipótesis de que hubieran sido dictados a un escriba³⁸, pues basándose en los conocimientos actuales sobre el mundo griego micénico, afirman que existían sistemas de escritura anteriores al llamado fenicio.

Según *La Odisea*, nada era más apreciado en la Grecia antigua que el canto de los rapsodas, “*ornamento de la mesa*”³⁹ que los auditores escuchaban en silencio; fueron los rapsodas los que, transmitiéndose uno a otro los cantos, difundieron los relatos por los distintos pueblos a través de los años. Cada cantor recibía el repertorio, añadía partes nuevas –sin romper por ello la unidad ya existente- y lo transmitía. Se cree que

³⁴ Ver apartado 1.2.2.3 sobre los Juglares.

³⁵ Pareti, Luigi. *Homero y la realidad histórica*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1961, p. 21.

³⁶ El debate más fuerte –conocido como *La cuestión homérica*- se centra en la pregunta de si Homero pudo o no, ser en verdad, autor de estas dos obras, o si acaso existieron dos, tres o varios *Homeros* que en conjunto habrían compuesto, a través de los años, estos poemas. Dado el carácter oral de la cultura en la que se generaron y desarrollaron los poemas homéricos no podemos intentar imaginar un autor tal y como nosotros lo entendemos, por lo que hay quienes incluso dudan de su existencia, atribuyéndole más bien un sentido simbólico; sin embargo, uno de los más fuertes argumentos a favor es que los propios griegos creían en él por lo que no tenemos mayores bases para dudarlo. González García, Francisco Javier. *A través de Homero: La cultura oral de la Grecia antigua*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1991, p. 139.

³⁷ Vidal-Naquet, Pierre. *El mundo de Homero*, Buenos Aires- Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 16.

³⁸ *Ibid*

³⁹ Pareti, Luigi. *Homero y la realidad histórica*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1961, p. 21.

debieron formarse escuelas de rapsodas que transmitían lo aprendido de generación en generación, conservando e incrementando así su acervo.

Independientemente de la que pueda ser la verdad histórica, los poemas homéricos, además de su evidente valor estético, contienen testimonios invaluable de carácter geográfico, histórico y económico que se conservaron durante siglos y sirvieron como base a un fenómeno singular y sin precedentes que tuvo lugar en Europa por el siglo XII: los trovadores y troveros.

1.2.2 Trovadores y troveros

Hacia 1150⁴⁰ en Europa, particularmente en Francia, surgió un nuevo estilo de “cantores” que comenzaron a componer e interpretar música secular. Este fenómeno resulta especialmente trascendente puesto que por mucho tiempo la música fue casi exclusiva de la Iglesia.

Durante casi 200 años estos personajes compusieron, interpretaron y difundieron historias y cantos por Europa, dejando un valioso legado cultural y una tradición que aun en nuestros días, de una u otra manera tiene vigencia. Muchas figuras relacionadas con ellos aparecieron después (juglares, goliardos, minnesingers) que con sus numerosos viajes ayudaron a difundir la influencia y el ejemplo de la canción “trovadoresca” más allá de los confines de la Francia meridional.

Trovadores y troveros provenían de distintas regiones de Francia y la principal diferencia entre ellos era, como se verá a continuación, el idioma en el que hablaban y componía sus obras.

1.2.2.1 Trovadores

Los trovadores provenían del sur de Francia, de la región de Provenza y su lengua era el *langue d'oc*⁴¹, idioma occitano medieval que más tarde se convertiría en el provenzal; su actividad se desarrolló entre 1150 y 1230. Para sus composiciones

⁴⁰ Reese, Gustave. *La música en la Edad Media*, Madrid- España, Ed. Alianza Música, 1989, p. 244-251.

⁴¹ Los términos *langue d'oc* y *langue d'oïl* se utilizan para denominar los diferentes idiomas que se utilizaban en Francia: Las partículas "oc" (usada en el sur) y "oïl" (usada en el norte) significan "sí". Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad de Sonora (http://enlaceacademico.uson.mx/wb2/UNISON_Academico/DLEF_Historia_delalengua)

parecen haberse inspirado en el antiguo concepto griego de poema lírico⁴², pero su poesía destaca principalmente por ser una de las primeras muestras literarias en una lengua distinta del latín, idioma literario por excelencia durante la Edad Media.

Se considera que existieron unos 400 trovadores en esta época que en su mayoría debieron ser nobles, reyes o por lo menos personajes muy allegados a la corte -pues de otro modo no habrían podido tener acceso a la educación musical tan sofisticada que requerían para este trabajo- aunque también se desarrollaron en otros medios: hubo entre ellos clérigos, burgueses, comerciantes e incluso gentes de bajo nivel social, aunque en menor grado.

Para estos hombres –y mujeres, a las que se llamaba *trobairitz*- componer e interpretar canciones era una manifestación más del ideal caballeresco. Originalmente, los trovadores cantaban sus poemas en la corte; entre sus temas predilectos figuran el amor, la caballería, la religión, la política, la guerra, los funerales y la naturaleza. Sus formas de versificación eran la *cansón* (cuyo tema era, por lo general el amor cortés), la *tensón* (diálogos o debates), el *serventesio* (canción política o satírica), el *planto* (canto fúnebre o endecha), el *alba* (canción matinal) y la *serena* (canción nocturna). El acompañamiento musical se interpretaba generalmente con instrumentos de cuerda como la viella (violín medieval) o el laúd. En la actualidad se conservan unas 300 melodías y cerca de 2600 poemas trovadorescos.

La música de los trovadores desapareció progresivamente a lo largo del siglo XIII con la destrucción de los reinos del sur de Francia durante las guerras religiosas, que culminaron con la derrota de los albigenses por el poder papal.

1.2.2.2 Troveros

Los troveros (trouvères) fueron imitadores de los trovadores que surgieron al norte de Francia, específicamente en Normandía y hablaban el *langue d'oïl*⁴³ - ancestro del francés que llegaría a convertirse en la moderna lengua gala-; aparecieron casi 50 años después de los trovadores, que influyeron mucho en sus canciones.

Alrededor de 1137 Leonor de Aquitania, nieta de Guillermo de Poitiers se estableció en la corte parisina tras contraer matrimonio con el rey Luis VII y llevó

⁴² Ver apartado 1.2.1 sobre los cantores griegos.

⁴³ Ibid.

consigo a los poetas y músicos de su tierra natal. Los troveros empezaron por copiar y adaptar las obras de los trovadores y más tarde desarrollaron un género propio, similar en su temática y forma musical, aunque de carácter más épico. También aquí encontramos personajes de muy alto linaje como Ricardo Corazón de León y Thibault de Champagne, Rey de Navarra. La obra de los troveros incluye canciones de gesta y poesía cortesana; se conservan cerca de 1400 melodías y 4000 poemas.

Trovadores y troveros eran músicos y poetas⁴⁴. No eran trotamundos sino, como ya se ha dicho, principalmente personas de rango. Sus canciones solían reflejar condiciones y hechos del mundo social y político de la época. Tanta fue la popularidad que adquirieron que muy pronto se generaron numerosas imitaciones, por demás interesantes; en Alemania por ejemplo, la canción trovadoresca encontró un terreno particularmente fecundo y dio origen a un género afín: el Minnesang, de donde surgieron los minnesanger.⁴⁵

Trovadores y troveros solían escribir tanto las letras como las melodías de sus canciones, aunque la práctica medieval de adaptar viejas tonadas a nuevos textos se daba también en su repertorio. La música de estos cantores se conserva en numerosas antologías manuscritas o *chansonniers*.

1.2.2.3 Goliardos

Los goliardos eran estudiantes y jóvenes que, tras tomar órdenes menores eclesiásticas, se dedicaban a vagabundear en gran número por toda la Europa occidental. También escribían en latín pero sus escritos eran a menudo superficiales u obscenos, aunque llegaron a producir obras muy logradas. Su conducta escandalosa y sus sátiras en contra de la Iglesia ocasionaron que finalmente se les negaran los privilegios del clero. Los temas de sus canciones son muy variados: brindis, piezas para celebrar la llegada de la primavera, nuevas versiones de poemas clásicos, cantos de amor y obras morales e inmorales. Llegaron a tener fama considerable. Su influencia empezó a decaer hacia 1225, a medida que crecía la de las grandes universidades medievales y los estudiantes trotamundos eran sustituidos por los residentes de un lugar determinado.

⁴⁴ Gran parte de lo que se sabe sobre la vidas de trovadores y troveros procede de biografías medievales –llamadas *vidas*- que aparecen en las colecciones manuscritas de las canciones y que se cree se interpretaban al principio; en los comentarios –*razos*- que relatan algunos poemas sobre la vida de un trovador, se puede extraer información complementaria. Hoppin, Richard H. *La música medieval*, Madrid- España, Ediciones Akal, 2000, p. 287-299.

⁴⁵ *Ibid.*

1.2.2.4 Juglares

Trovadores y troveros eran considerados figuras importantes (tanto por su nivel social como por su educación), en contraposición con la del juglar, a quien se tenía por vagabundo profesional, histrión y saltimbanqui, algo así como una versión burlesca y grotesca de los dos primeros.

Los juglares (*jonglers* en Francia y *glaukler* o *fahrende sänger* en Alemania) eran a veces hombres al servicio de los trovadores que recitaban sus poemas acompañándose de instrumentos musicales; casi nunca eran compositores, sino que se limitaban a interpretar las composiciones de otros, a actuar y bailar al son de la música y a hacer juegos circenses con osos u otro tipo de animales amaestrados.

También eran trotamundos como los goliardos, aunque no solían tener su educación; empezaron a aparecer hacia el siglo IX y quizá fueron descendientes de los mimos latinos. Eran solicitados para animar bodas –no muy elegantes- y con frecuencia se comportaban de modo escandaloso aunque hubo muchos que desarrollaron su trabajo con seriedad y contaron con suficiente talento y cultura como para presentarse ante la buena sociedad. Si uno de estos tenía bastante suerte, abandonaba el vagabundeo y pasaba a ocupar un puesto en una casa noble; en otros casos, viajaba de una corte a otra interpretando piezas de su repertorio, que renovaban de vez en cuando mediante visitas a “escuelas de juglaría” (una especie de reunión de juglares). Los repertorios estaban formados por piezas con textos en lenguas vernáculas de diferentes países (y no en latín).

Los juglares españoles merecen una mención especial, puesto que fueron los encargados de transmitir los llamados Cantares de gesta⁴⁶ - cuyos temas inspiraron⁴⁷ numerosas obras del teatro clásico en el Siglo de Oro- y los Romances. A decir de Dámaso Alonso⁴⁸:

“El alma de España [...] se ha expresado, con apasionada hermosura, en su cancionero y su romancero de tipo tradicional.”

Entre algunos ejemplos de estos cantares podemos mencionar el famoso *Cantar del Mío Cid*, *Las mocedades de Rodrigo* y el *Cantar de Roncesvalles*.

⁴⁶ Poema épico medieval en lengua románica, principalmente en francés y en castellano, de verso largo y dividido por la cesura en dos hemistiquios. *Enciclopedia Salvat*, Barcelona, Salvat Editores, 1976.

⁴⁷ Margit Frenk distingue tres niveles de “adaptación”: la utilización directa y textual de los antiguos cantares como material poético, la imitación de esos cantares y una infiltración más vaga y general de su estilo. *Entre folklore y Literatura (Lírica hispánica antigua)*. D.F.- México, El Colegio de México, 1ª edición, 1971, p. 13.

⁴⁸ *Cancionero y Romancero español*, España, Salvat Editores, 1969, p. 19.

Uno de los aspectos más importantes sobre estos romances y cantares es que, aun siendo considerados “burdas e imperfectas producciones destinadas al pueblo inculto” aparecen tratados, a pesar de todo, como poesía –aunque en su grado “**ínfimo**”⁴⁹-. A pesar de estar situados en este último rubro, la sola inclusión de esta categoría, podría considerarse como un primer paso, aunque tímido, en la valoración de la poesía no literaria.

1.2.3 Diversas manifestaciones del narrador

La figura del narrador se encuentra presente en numerosas culturas en las que cumplía distintas funciones. Incluso en la actualidad podemos encontrarle vigente en múltiples escenarios, aunque no siempre se le considera como tal:

Se le relaciona con frecuencia con la figura del **chamán**⁵⁰ de la tribu, que solía hacer uso de una mezcla de narración, cantos y oraciones para llegar o inducir a otros a la “experiencia extática”, considerada como la experiencia religiosa por excelencia.

A veces la figura narrativa recae en los **ancianos de la tribu**, pues el relato de las historias de iniciación o de muerte era su responsabilidad; esta narración, destinada a los muchachos más jóvenes, era parte del acto ritual. Las funciones mágicas inherentes al relato le conferían por tanto un carácter sagrado y prohibido y ponían al narrador en una situación especial, distinta de los otros miembros de la tribu:

El **griot** o **rapsoda tribal** africano es un tipo de narrador de cuentos. Con raíces de más de 1600 años de antigüedad, el rol de los griot fue el preservar las genealogías y tradiciones orales de la tribu. Los griot se encontraban comúnmente entre los hombres más viejos. En lugares donde el lenguaje escrito es el privilegio de unos cuantos, la posición de los griot como guardianes culturales es todavía mantenida. En Senegal por ejemplo, los griot sin talento para la fantasía, recitan poemas o cuentan historias de guerreros, basándose en sus propias fuentes de inspiración.

También se habla de la figura del **cuentero comunitario**:

“El cuentero, que tiene sus orígenes en la tribu, es un narrador oral comunitario, nacido, crecido, conformado y formado en una cultura oral o

⁴⁹Santillana distingue tres grados en este tipo de poesía: **sublime** (obras en griego y latín), **mediocre** (obras en lengua vulgar escritas por trovadores y otros poetas de acuerdo con ciertas reglas) e **ínfimo** (obras en lengua vulgar, compuestas para el pueblo bajo por juglares que no siguen las reglas). Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y Literatura (Lírica hispánica antigua)*. D.F.- México, El Colegio de México, 1ª edición, 1971, p. 9

⁵⁰ “Desde que principió el siglo, los etnólogos adoptaron la costumbre de emplear indistintamente los términos *chamán*, *hombre- médico (medicine man)*, *hechicero o mago*, para designar a determinados individuos dotados de prestigios mágico- religiosos y reconocidos en toda sociedad “primitiva”. Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, p. 21.

donde la circunstancia oral es predominante. Intuitivo y sabio, creativo y poderoso, capaz de conjugar las palabras, los modos vocales y los lenguajes no verbales para comunicarse e influir y ser influido: inventor y reinventor, reconocido por toda la comunidad: el cuentero eterno”⁵¹.

Bajo esta denominación podríamos incluir a los ancianos del pueblo, familiares y abuelos que, aún en la actualidad, reúnen a los niños para contar antiguas historias y leyendas.

En la historia de México, podemos rastrear antecedentes muy antiguos de los narradores. Conquistadores y cronistas comentaron la variedad de **juglares** “**zaharrones**⁵²” o “chocarreros” que floreció desde la época prehispánica. Se tiene noticia de que el mismo Moctezuma gustaba de entretenerse “...oyendo música y romances, o a truhanes, con los que se divertía mucho [...]”.⁵³

Durante el virreinato de la Nueva España y el breve Primer Imperio (1519- 1822), cuando la documentación estudiada permite observar el inicio de la unión de las tradiciones americana y europea, se tiene conocimiento de la actividad de distintos tipos de artistas y espectáculos⁵⁴. Esta comunidad –marginal y marginada- estuvo formada por una gran variedad de artistas del espectáculo, esencialmente itinerantes o callejeros; gran parte de esta población, sobre todo los más humildes, estaba integrada por los “invisibles”, aquellos que, por trabajar en la informalidad, escaparon a la legislación y prácticamente no dejaron rastro. Entre los más solitarios y humildes se puede recordar al **músico ambulante**, al **merolico** y al **saltimbanqui** que pregonaban remedios mágicos en los mercados, a los tradicionales **ciegos copleros** o **baladistas populares** que cantaban en las esquinas acompañándose con la guitarra.

Más adelante, ya entrando al siglo XX, podemos mencionar un fenómeno que surge a fines de la Revolución y comienza a presentarse en las colonias de clases sociales no acomodadas: el **teatro de Carpa**⁵⁵. Este llega para ofrecer un rato de distracción, un desahogo a los problemas a los que día con día se enfrentaba el pueblo. Las

⁵¹ Garzón Céspedes, Francisco. *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Madrid- España, Ediciones Laura Avilés, 1995, p.33.

⁵² Los llamados truhanes y chocarreros o zaharrones –de acuerdo con la terminología española de la época-, parecen haber sido grupos de hombres y mujeres especializados en una especie de pantomimas y bailes o pequeñas piezas dramáticas a la manera de entremeses [...].Ramos Smith, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, D.F.- México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, p. 33.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid, p. 20.

⁵⁵ Natalia Quezada Goncen (<http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Teatro/Aplausos/carpa.html/>)

localidades eran accesibles y la gente se identificaba con lo que se presentaba en escena, ya que eran personajes y lenguaje cotidianos, caracterizados con vestuarios modestos o desgastados. Las carpas eran itinerantes y eran montadas el mismo día en que se daba la función, lo que hacía que el público se identificara más con los actores y fuera exigente con el contenido de las escenas, que variaba de acuerdo con las aportaciones de los espectadores; poco a poco, esta manifestación llegó a convertirse en un teatro de crítica política y social. Aún podemos identificar la influencia de estos “carperos” en las características de muchos de los actuales comediantes y narradores orales.

En el México actual podemos mencionar al **jaranero** como una especie de trovador o juglar ya que, al ritmo del son, va narrando las historias propias del lugar y de sus personajes y mantiene esa libertad de ir cambiando e improvisando sus versos de acuerdo con el sitio y las circunstancias en que se encuentre.

CAPÍTULO 2. LA NARRACIÓN ORAL

2.1 La oralidad

Walter Ong⁵⁶ sostiene que el lenguaje es, obviamente un fenómeno oral y que no sólo la comunicación, sino el pensamiento mismo, se relaciona de un modo enteramente propio con el sonido.

Ong nos dice que durante décadas los estudios lingüísticos se concentraron en los textos escritos antes que en la oralidad (por la relación del estudio mismo con la escritura). Esto llevó a suponer que la articulación verbal oral era, en esencia, idéntica a la expresión verbal escrita y que las formas artísticas orales en el fondo, sólo eran teatros que no se habían escrito. A mediados del siglo XVI, se intensificaron los estudios sobre las relaciones entre la escritura y el habla; sin embargo, aún no se formularon conceptos que ayudaran a comprender eficazmente el arte oral como tal, sin la referencia a la escritura.

Ong establece dos clasificaciones para la oralidad:

Oralidad primaria: La de una cultura que carece de todo conocimiento de la escritura o de la impresión.

Oralidad secundaria: De la actual cultura de alta tecnología, en la cual se mantiene una nueva oralidad mediante los aparatos electrónicos que para su existencia y funcionamiento dependen de la escritura y la impresión.

“Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia en sus efectos.”

Ong

Una de las diferencias fundamentales entre oralidad y escritura es el carácter de permanencia de la segunda. Se puede conservar y reproducir en el futuro tal y como fue planteada originalmente, tiene una existencia física. La tradición oral no posee esta característica: cuando una historia oral conocida no es narrada de hecho, lo único que existe de ella es el potencial de ciertos seres humanos para contarla. Margit Frenk nos dice:

“Lo que llegó a ponerse por escrito quedó expuesto mil veces a la destrucción; si algo se ha salvado es por milagro. ¿Y qué decir de lo que no se escribió nunca, de la poesía cantada, esencialmente oral, que no necesitaba ponerse en el papel para mantenerse viva en el recuerdo?”⁵⁷

⁵⁶ Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 67.

⁵⁷ Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y Literatura (Lírica hispánica antigua)*. D.F.- México, El Colegio de México, 1ª edición, 1971, p. 5

Con referencia a esto, la siguiente pregunta es ¿cómo puede una cultura oral conservar organizadamente sus conocimientos? Al parecer, la única posibilidad consiste en pensar cosas memorables. En una cultura oral primaria, para retener y recobrar el pensamiento eficazmente se han de seguir pautas mnemotécnicas específicas. Numerosas culturas han desarrollado diferentes fórmulas que permiten fijar incluso complejos y extensos pensamientos que constituyen la base de sus conocimientos. Entre ellos existen diversas características, una de ellas es el uso consciente de las cualidades del sonido. El pensamiento tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente. Basta con recordar las numerosas sentencias, proverbios y refranes que encierran lo que se ha dado en llamar “sabiduría popular” y que por regla general son versos o juegos de palabras especialmente sonoros.

También se utilizan ciertos elementos lingüísticos que apoyen o refuercen las palabras o fragmentos clave de una idea: preposiciones (Y Dios dijo: Hágase la luz. Y la luz fue hecha. [Génesis I: 1-5]), adjetivos calificativos (el *valiente* soldado, la *hermosa* princesa), redundancias, etc. Asimismo, en las culturas aparecen otros recursos expresivos (gestualidad, entonación, recursos musicales) que van fijando las palabras en la memoria y permiten reproducirlas en el momento apropiado.

Este es también el trabajo del narrador oral, heredero de esta tradición y que busca perpetuarla y mantenerla viva.

Francisco Garzón Céspedes⁵⁸ nos da su concepto de oralidad:

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

2.2 El cuenta cuentos y el narrador oral/ narrador oral escénico

Actualmente existen distintos términos para referirse a todo aquel que, en diversos escenarios narra o transmite historias en forma oral: cuenta cuentos, narrador oral, cuentero, cuentista, e incluso artista de la palabra; aunque éstos suelen utilizarse indistintamente intentaré, de manera breve, dejar claras las diferencias que, acerca de

⁵⁸ Narrador oral colombiano. Fundador y principal representante de la Cátedra Iberoamericana de Narración Oral Escénica (CIINOE). Ver apartado 2.3 sobre la propuesta de Francisco Garzón Céspedes, para más información.

algunos de ellos (“*narrador oral*”/ “*narrador oral escénico*” y “*cuenta cuentos*”) han enfatizado algunos de los teóricos en que me he basado para este trabajo. Para efectos prácticos de esta investigación, dejaré el término “*cuentista*⁵⁹” únicamente para aquel que se dedica a escribir cuentos (ya que me parece su acepción más popular), y el término “*cuentero*⁶⁰” como sinónimo de narrador oral aunque, como en México tiene cierta connotación peyorativa, no lo utilizaré más que como referencia.

2.2.1 El cuenta cuentos

El término *cuenta cuentos*⁶¹ se ha venido limitando, por algunos de los narradores más conservadores, para aquellos considerados como “herederos” de la corriente escandinava del S. XIX y de “*La hora del cuento*”⁶²:

“... viene de los países escandinavos y surge a finales del siglo pasado para extenderse por distintas áreas del mundo hasta llegar a nosotros (Argentina, Costa Rica, Cuba, México, Venezuela y otros países) protagonizada esencialmente por bibliotecarios, maestros y en algunos casos por escritores para niños, que se desenvuelve en el ámbito de bibliotecas y centros educativos, y cuyo propósito más reconocido e inmediato es crear *La Hora del Cuento* para narrar oralmente a los pequeños y motivarlos hacia la lectura y su mejor disfrute; [...] suelen limitar su práctica a contar para niños y adolescentes, perdiendo la posibilidad y obviando la necesidad de hacerlo con toda la comunidad, han enfatizado el carácter literario de su práctica, y se han circunscrito mayoritariamente a los espacios de las aulas y las bibliotecas con un público específico o dirigido...”

2.2.2 El narrador oral y el narrador oral escénico

A diferencia del *cuenta cuentos*, tal como se le ha descrito arriba, el narrador oral no necesita apoyarse en el texto “físico” (es decir, no *lee* libros durante su presentación) ni debe limitarse a un público joven o infantil ni a un espacio reducido; más aún, una de

⁵⁹ Cuentista 1. adj. y com. (Persona) que cuenta mentiras, chismes, o que exagera la realidad: *no creas nada de lo que dice, es un cuentista*. 2. com. persona que se dedica a narrar o escribir cuentos: *Andersen fue un gran cuentista*. Diccionario de la lengua española, Madrid- España, Espasa-Calpe, S.A, 30ª edición, 2005.

⁶⁰ “El término de *cuentero* es un genérico que alude a todos los que cuentan como resultado de culturas y/o circunstancias orales o predominantemente orales...” Cita extraída de Garzón Céspedes, Francisco. *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Madrid- España, Ediciones Laura Avilés, 1995, p. 36.

⁶¹ “El término de *cuentacuentos*, usado por extensión por algunos narradores orales escénicos –y sin demeritarlo– que creen referirse a los *cuenteros*, está mucho más referido a la práctica de contar, dirigiéndose a los niños, de los narradores orales de la corriente escandinava.” Ibid.

⁶² Por ser reducido el número de fuentes bibliográficas que pude encontrar y a falta de investigaciones más profundas me referiré a una cita del libro del narrador cubano Garzón Céspedes, Francisco. *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Madrid- España, Ediciones Laura Avilés, 1995 p. 110-111.

las principales características del narrador oral debe ser el “poder narrar para todos los públicos en todos los escenarios posibles”.

Aunque el trabajo del “narrador oral” y el “narrador oral escénico” resultan muy parecidos, Francisco Garzón Céspedes registró el término “narrador oral escénico” por lo que sólo puede ser utilizado por aquellos que hayan tomado su cátedra y se guíen por sus lineamientos. Ésta es la razón por la que muchos narradores, aun cuando utilicen o se basen parcialmente en su técnica, sólo pueden denominarse como “narradores orales”.

2.3 La propuesta de Francisco Garzón Céspedes: La narración oral escénica

Francisco Garzón Céspedes es uno de los más reconocidos narradores orales y es fundador de la “*Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica*”. Licenciado en Periodismo por la Universidad de la Habana, desde 1962 se dedicó al teatro guiñol y en 1963 se integró a un grupo profesional de teatro para niños. A partir de 1964 empezó a recorrer centros educativos, fábricas de tabaco e instituciones culturales para leer y/o decir de memoria sus poemas y dialogar con el público.

Sus primeros pasos como narrador oral comenzaron en 1975 cuando, junto con la compositora y trovadora cubana Teresita Fernández fundó *La Peña de los Juglares* (espacio dedicado fundamentalmente al “arte de la conversación hacia y/o con un público integrado por asistentes participantes”) en la Habana. Ahí tuvo oportunidad de conocer a numerosos artistas que buscaban y experimentaban distintas formas de oralidad, como Haydee Arteaga (narradora oral cubana especializada en niños) y María Teresa Freyre de Andrade, (quien desde 1959, había tratado de introducir en Cuba la narración oral al estilo de la corriente escandinava). Gracias a ellas pudo tener acceso a distintos textos relacionados con la narración, con lo que comenzó un estudio e investigación que duraron varios años.

Durante el tiempo que duró esta investigación, y a la par con su participación en *La Peña de los Juglares*, Francisco Garzón Céspedes notó que en Cuba, al igual que en muchas otras áreas geográficas donde se había extendido *La Hora del Cuento*, después de pasar por un periodo de auge, fue decayendo, según su opinión, por estar dirigida únicamente a los niños y no vincularse a toda la comunidad y “por no recibir o hallar la valoración social, las vías y el estímulo para mantenerse, profundizar, crecer, expandirse...”⁶³. Así comenzó en Garzón la inquietud de impulsar la creación de un movimiento continental, que planteara la narración oral como un arte con sus propias

características, que enfatizara su carácter escénico, y lo promoviera como una creación colectiva con espectadores participantes. Inició, por tanto, una ardua investigación, no sólo de la narrativa escrita y el teatro, sino de recursos expresivos presentes en la vida cotidiana y en la escena, información pedagógica, sobre espectáculos y medios de comunicación. Vinculando después práctica e investigación comenzó toda una campaña artística, divulgativa y formadora por numerosos países para dar a conocer su propuesta: “La narración oral escénica”.

2.3.1 Características

“La práctica del narrador oral escénico, que debe rendir homenaje a los cuenteros comunitarios de todos los tiempos y a los iniciadores de la corriente escandinava; debe mostrar y potenciar las posibilidades del arte de narrar en el mundo contemporáneo desde una conciencia, reflexión, conocimiento, entrenamiento y acción tanto escénicas como comunicativas, que expresen ética y estéticamente su existencia como tal[...]. Cada narrador oral escénico debe sentir como su responsabilidad el narrar con todos –a la vez, y por sectores- y no sólo con los niños; y en todos los espacios factibles, y no sólo en las bibliotecas y en las aulas, sino por igual en recintos y espacios escénicos diversos, del teatro a la plaza, del parque al museo. Y sentir como su responsabilidad el elegir un repertorio de altos valores humanos y de elevada calidad estética, que incluya tanto cuentos de las tradiciones orales como de la literatura. El narrador oral escénico no debe perder de vista los nexos del arte de narrar con el arte de la conversación, y así como tiene en cuenta su responsabilidad con las artes escénicas y con las ciencias de la comunicación, tiene que ser solidario con la oralidad toda, que es de donde primero ha surgido.”⁶⁴

Garzón Céspedes dentro de su técnica indica varios puntos que se deben tomar en cuenta para comenzar la preparación de los cuentos con los que se armará el repertorio:

- *Conocerse a sí mismo*

Ser conciente de las características propias y de sus potencialidades, de sus carencias, de sus relaciones con el contexto. La capacidad de autocrítica es vital pues de ella dependerá para poder crecer. Del mismo modo, su capacidad de crítica le permitirá descubrir, en cuanto a las reglas, cuáles son las esenciales y cuales pueden ser vulneradas. Debido a que el narrador oral cuenta desde su visión del

⁶³ Ibid. p. 111.

⁶⁴ Ibid. p. 42.

mundo, debe ser hábil y honesto para poder compartirla. Así como debe excluir de su repertorio todo lo que no responda a su ética, también debe excluir todo lo manifiestamente agresivo para el público, comprendiendo que en la narración oral, todo lo no comprensible o no interesante puede llegar a ser recibido como agresión.

- *Conocer el posible público de cada ocasión*

Su promedio de edad, de sexo, de nivel educativo, de nivel cultural; su idiosincrasia, sus valores éticos y estéticos, sus intereses, sus conflictos; su circunstancia. Ya que ningún público es igual a otro, el narrador debe procurar, dentro de lo posible, anticipar la mayor información posible con respecto a él, lo que le permitirá no sólo adecuar el repertorio que utilizará, sino también la forma en que lo abordará, y de ser necesario, los cambios o variantes que puede introducir para hacerlo más agradable, cercano o apropiado para quienes lo escucharán.

- *Conocer el posible espacio escénico de cada ocasión*

Familiarizarse con el espacio, con los accesos a éste, con su extensión y límites – cuidando la disposición como narrador respecto a cualquier factor que pueda provocar la distracción del público-, con sus niveles de altura, con el material del suelo y los sonidos de las pisadas; de probar la voz con relación con la acústica de todos los espacios donde se situare el público; de analizar las interferencias factibles de ocurrir en cuanto a ruidos ambientales, entradas, desplazamientos y salidas del público y de los técnicos; visibilidad del público desde los distintos ángulos hacia el escenario y visibilidad del narrador en cuanto al público; disposición de la luz solar en los espacios al aire libre o de las luces del recinto en cuanto al espacio escénico.

- *Conocer la posible circunstancia*

Prever, dentro de lo posible, si el encuentro entre el narrador y el público se dará en circunstancias favorables o desfavorables.

- *Conocer y seleccionar cuidadosamente cada cuento que se integrará al repertorio*

Esto debe surgir de la investigación de campo y de la lectura disciplinada y sistemática.

Deben tomarse dos factores principales en consideración: Al propio narrador escénico y al público posible.

- Con respecto al propio narrador escénico deben cumplirse tres condiciones:

a) Que el cuento lo haya motivado internamente

- b) Que pueda asumir el cuento para reinventarlo como suyo, tanto en contenido como en forma
 - c) Que sienta la urgencia y la posibilidad de contarle con ese público en particular
- Con respecto al público posible deben analizarse distintos factores:
- a) Lo verbal: el lenguaje del cuento

Debe ser sencillo, de uso común, directo, hermoso, sugerente. En la narración oral cada palabra debe ser entendida de inmediato para no interrumpir la intensa conexión que se crea entre el público y el narrador.

- b) El argumento, el tema, el mensaje, el estilo

El punto de vista elegido para contar –ya sea del original o de la adaptación que se le haya hecho- y el cómo se contará deben coincidir con las posiciones de todo tipo del narrador y tener muy presentes las del público para el que se ha seleccionado ese cuento. Se debe ser cuidadoso y respetuoso con esta elección, pues el público debe poder comprenderlo, debe interesarle, corresponder al menos parcialmente a sus expectativas.

- c) La estructura

Debe estar conformada por sucesos capaces de crear una intensidad progresiva; capaces de convocar, mantener e incrementar la expectativa del público.

El **comienzo** debe situar muy rápidamente al público en qué tipo de cuento se está contando, en qué tiempo ocurren los sucesos, en qué sitio y cuáles son los personajes principales de esta historia. Debe ser directo, sugerente, pero sin circunloquios, sin antecedentes y sin dilatar su extensión.

El **nudo o conflicto** debe estar formado por los sucesos que hacen avanzar el cuento hacia el desenlace. No debe crear confusiones sino solucionar cualquier posible duda en el público.

El **clímax**, punto de mayor intensidad ocurrirá sólo cuando todo esté amarrado y no anticiparlo por una errónea secuencia de sucesos. Debe exceptuarse de él todo lo que pueda debilitarlo, todo lo marginal o excesivo. Cuando éste ocurre, el desenlace es inminente. Muchas veces coinciden y el cuento finaliza en el clímax.

El **desenlace**, donde desciende la intensidad, debe ser instantáneo, transparente, pero no obviamente moralizante.

La cadena de sucesos debe estar dispuesta preferentemente de forma cronológica y constituir una sola, tensa, firme, enlazada y atractiva historia; debe incluir las descripciones indispensables para un excelente nivel de sugerencia, pero no sustentarse en ellas. Así mismo, debe, en general, eliminar los diálogos largos en directo y los monólogos extensos de algún personaje y excluir historias secundarias.

- La duración

La extensión del cuento dependerá del conjunto de personalidades. Si el cuento tiene muchos sucesos, será más extenso para que el público tenga tiempo de imaginarlos. Si tiene pocos sucesos, éstos no deben ser extendidos artificialmente.

- *En cuanto a la preparación del cuento*

- Redactar el argumento

- Redactar la historia a contar

- Redactar la fundamentación

- Elegir el punto de vista desde el que se va a narrar

- Analizar cada suceso del argumento desde el punto de vista elegido

- Decidir qué es lo principal y qué es lo secundario; qué debe ser suprimido, abreviado o ampliado; cuál es la importancia de cada suceso y cuál será la duración al contarlo; cuál es la importancia de cada personaje; de cada descripción

- Decidir la conveniencia o no de la adaptación literaria del original

- Decidir la localización, intención, jerarquización, eliminación o no, posición definitiva, creación o subrayado de los puntos de giro

- Analizar el cuento, y el cómo contarlo, tomando como punto de referencia la clasificación de los géneros en el teatro

- Incluir a lo largo del análisis, una y otra vez, las consideraciones acerca del estilo

- Documentarse

- Tomar en consideración durante todo el proceso de análisis, los cuatro elementos mecánicos⁶⁵ básicos de la dirección escénica: composición, énfasis, movimiento y lenguajes no verbales y sus posibilidades con relación al cuento seleccionado

⁶⁵ A los que hace referencia Francisco Garzón Céspedes en el capítulo “El director en la narración oral escénica”. Ibid.

- *Utilizar la memoria, no la memorización*⁶⁶

La narración oral no existe al margen de la reinención.

- *Visualizar internamente las imágenes del cuento*

La visualización interna respaldará el conocimiento que el narrador oral tiene del cuento desde la configuración de las propias imágenes que el narrador creó. Fusión de la visualización interna y la documentación. Estudiar el ambiente. Transformar en imágenes internas este estudio. Ver a los personajes moviéndose dentro de este ambiente.

- *Comprobar que se domina la cadena de sucesos o esqueleto del cuento*

Se trata del primer ensayo que debe hacer el narrador oral, completamente a solas, hasta que tiene lista la que considera su primera versión oral para mostrarla a la crítica del director o del colectivo de narradores. Debe ser contando, a viva voz, siendo expresivo, con un público imaginario, sin olvidar elementos esenciales y siendo capaz de llegar al final sin interrupciones.

- *Incorporar y ejercitar lo verbal en todas sus dimensiones. Fijar lo mínimo e imprescindible.*

Cuidar la corrección en la verbalidad, garantizar la riqueza en el uso del lenguaje verbal y adecuarlo a las reglas de la oralidad. Adquirir fluidez. No permitir muletillas. Ser selectivo en la inclusión de onomatopeyas y rimas.

Considerar estos factores y como se interrelacionan entre ellos:

- Timbre
- Matiz
- Entonación
- Tonalidad
- Ritmo: velocidad, duración, acentuación, pausa
- Volumen
- Proyección
- Dicción

Huir de la monotonía, de la inexpresividad, de la incorrección, de las muletillas, de la exageración, de la incongruencia no elegida, de no resultar audible.

⁶⁶ A partir de la lectura completa de su libro hemos entendido que Garzón Céspedes denomina “**memorización**” al acto de aprender un texto palabra por palabra, y “**memoria**” al acto de comprenderlo y familiarizarse con él para poder contarlos con las propias palabras.

- Lenguaje de la mirada
 - Lenguaje mímico
 - Lenguaje gestual
 - Lenguaje de la postura
 - Lenguaje del movimiento, del desplazamiento
 - Lenguaje de la proximidad
 - Lenguaje del tacto
 - Lenguaje del vestuario, de los aditamentos personales, la apariencia toda.
 - Otros lenguajes no verbales.
- *Considerar cuidadosamente el montaje de luces*
No significa cambios de luces dentro del espectáculo, pero sí excelente iluminación blanca del rostro y el cuerpo del narrador, definición del área donde narrará y cierta parcial iluminación del público, que debe quedar –idealmente- en semipenumbra para hacer posible la retroalimentación del narrador.
 - *Situar al público en arcos sucesivos que permitan al narrador tener contacto visual, de frente y sin dificultad, con el mayor número posible de espectadores.*

Como reflexión al apartado anterior, podría añadir que varias de las características antes mencionadas (en especial en cuanto al análisis y preparación del cuento) guardan puntos en común con los elementos utilizados en la actuación para el análisis y construcción de un personaje, por lo que me atrevo a afirmar que, para un actor egresado de la licenciatura de Literatura Dramática y Teatro⁶⁷, será relativamente sencillo comprender estos lineamientos y aplicarlos correctamente en el contexto apropiado.

2.3.2 La conversación escénica

Francisco Garzón Céspedes dedica un apartado especial a este tema. La conversación –también llamada charla- es esencial dentro de la narración oral escénica.

Se trata de una breve conversación que ha de establecerse con el público como introducción al cuento que se relatará. En general, dura unos cuantos minutos y está

⁶⁷ De acuerdo al plan de estudios 1995, el cual me tocó cursar.

destinada a establecer un vínculo entre el narrador, el público y el relato que se va a abordar. Se puede enfocar desde el punto de vista que el narrador ha elegido para plantear la historia, con alguna breve anécdota personal (ya sea real o ficticia: “Una vez conocí a una señora...” “Hace tiempo me pasó algo curioso...”), con una pregunta directa para el público o con alguna dinámica de juego (en especial si se trata de un público infantil). El objetivo principal es situar al público en el ambiente propicio para desarrollar la historia en cuestión (romántica, humorística, juguetona, seria, etc.), sembrar interés en lo que vendrá a continuación y establecer cierta complicidad con el oyente. De acuerdo con la experiencia del narrador y la respuesta del público, esta charla podrá extenderse o acortarse de acuerdo con la ocasión. Es uno de los principales recursos con los que cuenta el narrador para “medir” el ánimo del público y es primordial dentro de un espectáculo, puesto que sirve como hilo conductor y al mismo tiempo permite al público “descansar⁶⁸” entre cuento y cuento.

2.4 El movimiento de Narración Oral en México

En México, desde hace años, existen narradores reconocidos, que habiéndose formado en distintas disciplinas, se han dedicado a profesionalizar esta actividad. Brevemente podemos mencionar personalidades como Don Eraclio Zepeda⁶⁹, María Eugenia Llamas “La Tucita”⁷⁰, Francisco y Patricia de la Lama⁷¹ e incluso podríamos citar a Enrique Alonso “Cachirulo”⁷², quien realizó algunas incursiones dentro de la narración. Un poco más recientemente, tenemos figuras como Sofía Álvarez⁷³, Eduardo Robles “Tío Patota”⁷⁴ y Mario Iván Martínez⁷⁵ quienes, con muy diversas características, han ido abriendo espacios para que el público conozca esta manifestación artística.

⁶⁸ Es decir, le concede unos cuantos minutos de relajación que le permiten hacer la transición entre la historia que se ha concluido y la que se va a empezar.

⁶⁹ Nacido en 1937 en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Escritor, locutor, narrador oral, dramaturgo y militante político.

⁷⁰ Actriz de cine mexicana ganadora del Premio Ariel, narradora oral escénica desde 1987, alumna de Francisco Garzón Céspedes.

⁷¹ Narradores orales mexicanos de gran trayectoria, representantes del Foro Internacional de Narradores Orales (FINO) en Cuernavaca, Morelos.

⁷² Actor mexicano (1923-2004). Conocido con el nombre de Cachirulo, personaje central de su programa infantil de televisión *Teatro Fantástico*, que se transmitía en la televisión mexicana de los años 1955 a 1969. Como narrador participó en varias óperas y conciertos sinfónicos.

⁷³ Actriz y cantante mexicana, cuenta-cuentos desde 1978. Conducía el programa de televisión “*Sofiando*” (se transmitía por el canal 13, en ese tiempo, Imevisión) en el que narraba cuentos para niños.

⁷⁴ Escritor mexicano y cuenta-cuentos desde la década de los 80. Autor de numerosos libros para niños y jóvenes y “*El Arte de contar cuentos*”, libro de técnicas para contar cuentos.

⁷⁵ Actor y músico mexicano. Cuenta-cuentos aproximadamente desde el 2003. Ha editado una serie de discos de cuentos titulada “*Un rato para imaginar*” y en sus presentaciones incluye títeres y música en vivo.

Desde 1989, fecha en la que se impartió en México la primera Cátedra de Narración Oral Escénica⁷⁶, los alumnos de Garzón han ido incrementando paulatinamente el número de profesionales de este medio, hasta llegar a formar un movimiento de importancia en el país. A esta comunidad se suman, no sólo los narradores orales escénicos, sino todos aquellos que, independientemente de la técnica que sigan, se dedican a impulsar y promover esta actividad.

Una de las características de la narración oral en México es la de contar con numerosos grupos de narración o narradores independientes, que sin embargo, no han llegado a constituirse como una agrupación sólida. Existen sin embargo, algunos festivales en los que los narradores suelen coincidir para mostrar su trabajo.

Las dos agrupaciones de más antigüedad son, la Asociación Mexicana de Narradores Orales Escénicos, A. C. (AMENA) y los Narradores Orales de Santa Catarina (NAO). De estas dos, la única constituida formalmente como una asociación civil es AMENA, aunque la NAO debido a su antigüedad y repercusión en el movimiento, es a mi juicio una de las más representativas en el D.F.

Asociación Mexicana de Narradores Orales Escénicos A.C (AMENA)⁷⁷

Desde 1990, AMENA, dirigida por Viviane Thirion y Scarlett Quiroz reúne a un grupo diverso de mujeres y hombres con distintas profesiones, formaciones y edades unidos por una inquietud común: comunicarse a través de la mirada y la palabra, emotiva y sonora, con otros seres humanos así como retomar oficios ancestrales como el del cuentero y el juglar.

AMENA tiene como propósito dar dimensión escénica y profesional a esta forma de comunicación directa considerándola como arte, manteniendo vigente la práctica, siempre nueva, de narrar oralmente y crear nuevos públicos.

AMENA está constituida formalmente desde el año 1990 como una asociación civil. Ha recibido apoyos de instituciones culturales públicas y privadas como el CONACULTA (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes), INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes), IMSS, ISSSTE y el Centro Cultural *El Juglar*⁷⁸, que constituye un foro permanentes como Casa del Cuento.

Los Narradores Orales de Santa Catarina

Desde 1986, en la Plaza de Santa Catarina⁷⁹, este espacio es coordinado por Beatriz E. Falero y Martínez, narradora mexicana que también dirige un boletín de

⁷⁶ Respaldada por el Instituto Nacional de Bellas Artes.

⁷⁷ Información adquirida directamente de la página web de esta organización www.secuenta.org.mx

⁷⁸ Ubicado en Manuel M. Ponce No. 23, col. Guadalupe Inn.

⁷⁹ Col. Del Carmen Coyoacán, México, D.F.

difusión de las actividades del grupo. En la Casa de Cultura Jesús Reyes Heróles, ubicada frente a la plaza, Beatriz dirige un taller de narración oral al que ha denominado “oralitura”, en donde se forman muchos de los narradores habituales de la plaza.

Los Narradores Orales de Santa Catarina han contado cuentos e historias en diferentes foros y espacios culturales de la Ciudad de México y de Provincia. A lo largo de estos años se han realizado diferentes festivales y muestras de narración oral convocando a artistas de diferentes lugares.

Además de estas dos asociaciones existen numerosos grupos de narradores o cuenteros que ya sea como grupo o de forma independiente trabajan de forma regular en el D.F.⁸⁰

2.5 El movimiento de Narración oral en distintos países

El movimiento de narración oral se ha desarrollado de distinta forma en los diferentes países, no sólo de Latinoamérica sino de todo el mundo. Existen diferentes asociaciones, escuelas y grupos que desarrollan esta actividad con diversos enfoques y resultados.

Debido a la dificultad para encontrar información organizada sobre el movimiento de narración en otros países –que da como resultado una gigantesca cantidad de referencias-, me limito a mencionar, a modo de ejemplo, algunos de los festivales y eventos relacionados con la narración que se realizan en países en donde este movimiento parece haber cobrado importancia y la ciudad donde se realizan⁸¹.

- **Colombia**

- MUESTRA IBEROAMERICANA DE NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA “*Contar con Santa Fe*”⁸²** (Santa Fe)

- FESTIVAL IBEROAMERICANO DE NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA PARA NIÑAS Y NIÑOS “*Cuentoquetecuento*”** (Santa Fe)

- ENCUENTEMONOS** (Sahagún-Córdoba)

- UNICUENTO** (Cali- Valle)

⁸⁰ A manera de muestra, he incluido un breve directorio de narradores en el Anexo, para quien esté interesado en consultarlo.

⁸¹ Lista proporcionada por el narrador colombiano Jota Villaza, director del festival “*Entre cuentos y flores*. Puede consultarse el Anexo para más datos sobre cada festival.

⁸² Consultar Anexo para más datos, http://santafe.derf.com.ar/despachos.asp?cod_des=108031&ID_Seccion=51

- QUE VIVAN LOS HOMBRES Y ELLAS CUENTAN** (Cali- Valle)
- AQUETECUENTO** (Medellín- Antioquia)
- PALABROTAS** (Medellín- Antioquia)
- CUENTAURO** (Villavicencio- Meta)
- PALABRAS ANDANTES** (Tunja)
- ENCUENTMONOS EN EL CIELO** (Tunja)
- FESTIVAL DE IBAGUÉ** (Bucaramanga)
- ACUENTAJÜI** (Guajira y Valledupar)
- ENTRE CUENTOS Y FLORES** (Medellín- Antioquia)
- ABRAPALABRA** (Bucaramanga)
- PEREIRA CUENTA** (Pereira)
- ENCUENTRO DE LITERATURA ORAL DEL PACIFICO** (Buenaventura)
- ENCUENTRO DE CONTADORES DE HISTORIAS** (Buga)
- LA FACUNDIA** (Medellín- Antioquia)
- QUIERO CUENTO** (Bogotá)
- VIVA LA PALABRA VIVA** (Neiva)

- **Argentina**
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CUENTACUENTOS**⁸³ “*Te Doy Mi Palabra*” (Santa Fe)

- **Venezuela**
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD** (Ciudad de Barquisimeto)

- **México**
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD** (D.F.)
- LA ORALIDAD ARTÍSTICA DE LOS CUENTEROS** (D.F.)
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD** (D.F.)
- FESTIVAL HABLAPALABRA** (D.F, Durango)
- FESTIVAL DE NARRACIÓN ORAL** (D.F.)

- **Cuba**
- BIENAL DE LA ORALIDAD** (Santiago De Cuba)

- **España**
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD** (Valencia)

- **Ecuador**
- UN CERRO DE CUENTOS** (Guayaquil)

⁸³ Consultar Anexo para más datos, <http://www.tedoymipalabra.com.ar/>

- **La web**

-RED INTERNACIONAL DE CUENTACUENTOS (International Storytelling Network)⁸⁴

Es un portal en Internet de narradores orales abierto a todos los interesados en la difusión del cuento-cuentos, la animación a la lectura, la creación literaria y las artes escénicas. Esta plataforma de interconexión y divulgación del trabajo de cuentacuentos agrupa a más de 580 narradores de 40 países en los cinco continentes.

2.5.1 El Día Internacional de la Narración Oral

El primer Festival de Narración Oral celebrado en Cuba comenzó el 20 de marzo de 1989, en la provincia de Camagüey, dirigido por Francisco Garzón Céspedes. Pocos años después, tomando esta fecha como referencia y a propuesta del narrador oral mexicano Germán Argueta⁸⁵, se comenzó a nombrar al 20 de marzo como *Día Internacional de la Narración Oral*⁸⁶.

Tiempo después se supo, por contactos con otros narradores, que esa fecha ya estaba reconocida como "Día Mundial de la Narración Oral". Al parecer la iniciativa surgió en Suecia en 1991 con un Día nacional de los cuenteros llamado *Alla berättare dag (All storytellers day- Día de todos los contadores de historias)*, a partir de allí se hicieron varios encuentros de cuenteros a nivel nacional. En 1997 surgieron iniciativas en diversos puntos de Australia para apoyar el proyecto, ya con el nombre de "*International Storyteller Day*".

Posteriormente, gracias al Internet se creó la primer red de cuenteros escandinavos y en el 2002, el evento emigró de Suecia hacia Noruega, Dinamarca Finlandia y Lituania. En el 2003, se extendió a Canadá y otros países. En el año 2005 hubo eventos en 25 países de 5 continentes, y 2006 vio crecer aún más el programa.

En 2008 los Países Bajos participaron en el Día Mundial de cuentos con un gran evento llamado "*Vertellers de Aanval*" y el 20 de marzo, tres mil niños fueron sorprendidos por la repentina aparición de cuentacuentos en las aulas. A partir del 2004 el "International Storyteller Day" tiene una temática anual.

⁸⁴ <http://www.cuentacuentos.eu/>

⁸⁵ Consultar Anexo

⁸⁶ Claudia Macchi, narradora argentina. Publicado el 13 de marzo de 2009 por radioduenes, cartelera de espectáculos virtual <http://radioduenes.wordpress.com/2009/03/13/20-de-marzo-dia-internacional-de-la-narracion-oral/>

CAPÍTULO 3. EL ACTOR Y LA NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA

Desafortunadamente, la Narración Oral aún no está considerada como una especialización del teatro, lo cual dificulta encontrar material de referencia que los relacione. Francisco Garzón Céspedes, el creador y principal impulsor de la técnica de la Narración Oral Escénica, establece una marcada diferencia entre ésta y lo que denomina “teatro convencional”. Personalmente, después de haber experimentado ambos oficios durante varios años, encuentro poco exacto el cuadro comparativo que propone; sin embargo, he querido reproducirlo por ser una referencia usual para algunos narradores.

Entre las principales diferencias que señala se encuentran las siguientes:

ACTOR	NARRADOR
<p>El actor suele interiorizar el texto verbal para fijarlo:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Utiliza la memoria y la memorización. - La improvisación es una posibilidad del teatro. - La reinvención suele existir sólo por la vía de la improvisación. 	<p>El narrador oral escénico interioriza el texto verbal para reinventarlo cada vez con el público:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Utiliza la memoria, no la memorización⁸⁷. - La reinvención es esencia misma del arte de narrar, inseparable de este acto. - La improvisación es una de las formas supremas de la oralidad, directamente vinculada a la invención.
<p>El actor suele caracterizar personajes.</p>	<p>El narrador oral escénico es siempre el propio narrador y sugiere todos los personajes del cuento.</p>
<p>El actor suele presuponer al público como una cuarta pared. Su relación es primero con su personaje, y el público recibe como receptor ese conjunto de relaciones. El espacio y el tiempo del actor son los de la obra, y no así los del público.</p>	<p>El narrador oral escénico se relaciona directamente con el público, su interlocutor, con el que comparte un mismo tiempo y espacio: el de la cocreación del cuento. La cuarta pared no existe.</p>
<p>El actor suele utilizar elementos.</p>	<p>El narrador oral escénico no utiliza elementos.</p>
<p>El teatro es acción.</p>	<p>La narración oral escénica es sugerencia.</p>
<p>El teatro es representación.</p>	<p>La narración oral es presentación.⁸⁸</p>

⁸⁷ Como se mencionó en el capítulo anterior, hemos entendido que Garzón Céspedes denomina “**memorización**” al acto de aprender un texto palabra por palabra, y “**memoria**” al acto de comprenderlo y familiarizarse con él para poder contarlo con las propias palabras.

⁸⁸ Garzón Céspedes, Francisco. *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Madrid- España, Ediciones Laura Avilés, 1995, p. 37-40.

Aunque todos estos puntos son relevantes, a mi parecer no establecen una separación definitiva, pues en mi experiencia, muchas de las características señaladas como diferencias desaparecen al dejar de referirnos únicamente a “teatro convencional”; así nos encontraríamos con numerosas manifestaciones teatrales que las incluyen. Podríamos señalar el estilo de “comedia en vivo” (stand up comedy) en donde el comediante habla en primera persona, se dirige directamente a la audiencia y puede improvisar e interactuar con ella. Podrían señalarse puntos en común con la “Commedia dell’arte”, en la que los actores improvisaban sobre un guión conocido o más recientemente con la “Liga de la improvisación”, en que las sugerencias y reacciones del público son fundamentales.

Sin embargo, durante mi trayectoria dentro de la narración oral escénica, he conocido actores y narradores que, basados en el desconocimiento del área que no es de su especialidad, establecen una tajante diferencia entre teatro y narración. Es por esta razón que me ha parecido importante dedicar este capítulo a detallar las herramientas comunes de ambos oficios.

Personalmente, pienso que la diferencia fundamental entre “actor” y “narrador” puede definirse como el **afán de representación**, que es la esencia del teatro, y del cual carece la narración. En este sentido me parece correcto afirmar que narración y teatro no son sinónimos. Sin embargo, a pesar de tratarse de disciplinas diferentes, en tanto que ambas son artes escénicas y sus representantes (narradores y actores respectivamente) comparten elementos fundamentales, puede establecerse una clara relación entre ambas y llegar a considerarse a la narración oral como una manifestación escénica que diversifica y aumenta las posibilidades expresivas de un actor (el mismo Francisco Garzón Céspedes fue también actor y titiritero).

Así pues, considero que cualquier actor seriamente formado posee el potencial para desempeñarse como narrador oral escénico, siempre y cuando tome conciencia de que se trata de una disciplina especializada cuya técnica que hay que conocer y aprender a manejar.

3.1 Las herramientas del actor y el narrador

El narrador y el actor tienen en común dos herramientas principales en las que deben fundamentar su capacidad expresiva: la voz y los movimientos o gestos corporales.

A pesar de que el narrador oral ocasionalmente puede servirse de algunos elementos -vestuario, luces, música, utilería simple- para narrar (aunque la técnica de

Francisco Garzón Céspedes no lo aconseja), al igual que en el caso del actor o el cantante, dispone principalmente de dos herramientas para realizar su trabajo: la voz y el cuerpo.

Como ha expresado Inés Bustos Sánchez⁸⁹, la voz es una manifestación expresiva de la persona en su totalidad; a través de ella cada individuo logra comunicarse con sus semejantes de una manera singular y única. La eficacia de esta comunicación depende, en gran medida, de la calidad de nuestra voz.

Desafortunadamente, por tratarse de una actividad que realizamos de forma cotidiana, llegamos a considerarla como una acción natural y a creer que la voz se adaptará por sí misma a cualquier sobre-esfuerzo que realicemos.

En mi caso, a pesar de haber cursado las materias correspondientes al manejo vocal durante mi formación en el Colegio de Teatro, no presté el seguimiento adecuado a este tema. No reflexioné en los efectos de esta carencia hasta que empecé a combinar mi actividad de narradora con mi trabajo de maestra –en el que hablaba y cantaba muchas horas al día- y aún entonces, pasó mucho tiempo antes de que mi voz, exhausta y casi ahogada al final de cada jornada, me hiciera sentir los efectos del mal uso que hacía de ella.

Encontré un valioso auxilio cuando comencé a estudiar música –canto en particular- pues, a pesar de que la técnica de ejercitación vocal para el actor y el cantante es diferente, ambas tienen como base la “respiración diafragmática” (detallada más adelante), cuya correcta aplicación me ayudó a mejorar el manejo de mi voz. Por esta razón, he querido incluir un apartado con los fundamentos fisiológicos pertinentes a este tema, fundamental para cualquiera que deba servirse profesionalmente de su voz.

A continuación describiré en forma breve los órganos, sistemas y aparatos que componen el aparato vocal según los describen principalmente Madeleine Mansion⁹⁰ e Inés Bustos Sánchez, cuyos textos he encontrado de gran utilidad y claridad para esta investigación.

3.1.1 El aparato respiratorio, donde se purifica y circula el aire; está integrado por la *nariz*, la *tráquea*, los *pulmones* y el *diafragma*.

Las fosas nasales son dos conductos que conforman la *nariz*. Ésta tiene la forma de una pirámide; su armazón está formada por los huesos nasales, en su parte superior, y

⁸⁹ Bustos Sánchez, Inés. *Tratamientos de los problemas de la voz. Nuevos enfoques*, Madrid, Ciencias de la Educación Preescolar y Especial, 1995, 300 pp.

⁹⁰ Mansion, Madeleine. *El estudio del canto, técnica de la voz hablada y cantada*, Buenos Aires- Argentina, Ricordi Americana, 5ª edición, 1947, p. 30-37.

por cartílagos más abajo. Las fosas nasales comunican por adelante y abajo con el exterior, y por detrás con la faringe. Las fosas nasales están separadas por un tabique óseo, formado por dos huesos. En las caras laterales aparecen tres crestas horizontales, llamadas cornetes –superior, medio e inferior-, que ocultan pequeños huecos que comunican con cavidades de los huesos vecinos, llamados senos frontales, temporales o maxilares, según el hueso que los aloja. Los cilios y los pequeños vellos protegen los conductos nasales y otras partes el tracto respiratorio, filtrando el polvo y partículas que entran a la nariz.

Detrás de la boca y las fosas nasales, y comunicando con ellas, se encuentra otra cavidad, la faringe, tubo situado en el cuello que sirve de comunicación con la laringe y la traquearteria. Por la faringe pasan tanto el aire como los alimentos, por lo que forma parte del aparato digestivo como del aparato respiratorio. La base de éste se divide en dos conductos, uno que se convierte en esófago y va directo al estómago, transportando los alimentos y otro es el conducto del aire, la laringe, es cubierta por una pequeña lengüeta de tejido llamada epiglotis cuando tragamos o deglutimos alimentos, evitando que la comida y el líquido se vayan a los pulmones.

La traquea, que es la continuación hacia debajo de la laringe, es un tubo de aproximadamente doce centímetros de largo, que desciende verticalmente a lo largo del cuello, por delante del esófago, para penetrar en seguida en el tórax, donde después de un breve trayecto se bifurca en dos conductos llamados bronquios, que se dirigen lateralmente, yendo cada uno a un pulmón, dentro del cual se ramifican en bronquiolos, y éstos a su vez terminan en pequeñas cavidades llamados alvéolos pulmonares.

Los *pulmones*, masas esponjosas y esencialmente extensibles, constituyen el receptáculo de aire. Son órganos esenciales de la respiración y están situados en el tórax, a cada lado del corazón. La cara externa de los pulmones es convexa y está rozando la pared torácica; la interna es cóncava y envuelve el corazón. La estructura del pulmón es sencilla: los alvéolos pulmonares están rodeados de conductos sanguíneos que reciben la oxigenación que constituye el objeto principal del sistema respiratorio.

Los pulmones están contenidos en la caja torácica. Esta caja ósea está formada, entre otros huesos, por doce costillas (huesos curvos y chatos) de cada lado, fijadas todas por detrás en la columna vertebral. De estas costillas, sólo siete están fijadas separadamente sobre el esternón, por delante.

De las restantes, las tres falsas costillas están unidas conjuntamente al esternón por un cartílago, y las dos costillas flotantes están libres hacia delante. En la inspiración, al hincharse los pulmones por acción de los músculos intercostales, las costillas se separan y la caja torácica se expande. La movilidad de la caja torácica está asegurada por los músculos intercostales, por los cartílagos que sirven para unir las costillas y, finalmente, por el diafragma, ancho músculo transversal que separa los órganos respiratorios de los digestivos. Las fibras musculares del diafragma se insertan en el contorno de la caja torácica y van a convergir hacia el centro de la bóveda, donde terminan en un tendón. El diafragma desciende durante la inspiración, para facilitar la expansión de los pulmones.

3.1.2 La respiración

“Todos los problemas vocales están ligados, de una u otra forma, a un mal manejo del aire”.

Yaël Benzaquen⁹¹

La respiración asegura un intercambio de oxígeno y bióxido de carbono al interior del cuerpo humano de manera constante. El oxígeno que entra alimenta la sangre y ésta, a su vez, alimenta todos los tejidos de nuestro organismo: la piel, los músculos, los huesos, tendones, vísceras, cerebro, cartílagos.⁹² La respiración es, por lo tanto, una de las funciones indispensables para nuestra vida.

El estudio de la respiración es la base de técnica vocal, para todo aquel que trabaje con su voz, ya sea cantante, locutor, maestro, actor o en este caso, narrador.

“Puede ser que no se experimente (o no se crea experimentar) ninguna dificultad al respecto: que se aspire correctamente con toda naturalidad y que la espiración sea lo bastante prolongada como para no trabar la frase. A pesar de esto, es indispensable conocer el mecanismo de la respiración controlada, puesto que muchas causas (malestar, miedo, un repentino enfriamiento) podrían privar momentáneamente al artista de los recursos respiratorios con los que contaba. Pero si la base de su técnica es sólida tendrá la mayor seguridad en las circunstancias adversas.”⁹³

A pesar de ser la respiración una de las funciones que nuestro organismo realiza de forma automática, durante el transcurso de nuestra vida llegamos a adquirir la mala costumbre de respirar de forma superficial (es decir, llenando sólo la parte alta de

⁹¹ Ibid.

⁹² Benzaquen, Yaël. El S.O.S de la Voz, México, De Letreo Ediciones, 2006, p. 36.

nuestros pulmones) que, aunque puede resultar suficiente para nuestra vida diaria, no lo es sin embargo, para el que utiliza su voz de forma profesional, puesto que requiere una mayor exigencia y por lo tanto conlleva un mayor desgaste.

El tipo de respiración que se debe buscar es la llamada “respiración profunda”, “diafragmática” o “costo-abdominal”, también referida en ocasiones como “la base de la columna de aire”, cuyo procedimiento es detallado por Inés Bustos Sánchez:

“Se inhala por la nariz llenando primero la parte inferior de los pulmones, lo que se obtiene poniendo en juego el diafragma que, al descender, ejerce una leve presión sobre los órganos abdominales y empuja la pared frontal del abdomen; luego se llena la parte media de los pulmones levantando las costillas inferiores, esternón y pecho, y a continuación la parte alta de los pulmones adelantando la región superior del pecho. En este momento, la parte inferior del abdomen se contraerá levemente y prestará el apoyo suficiente para que el aire llegue a la parte superior. Finalmente se exhala manteniendo el pecho en posición firme retrayendo poco a poco el abdomen”⁹⁴.

Madeleine Mansión señala tres momentos claves para la respiración:

1er tiempo:

Inspiración (por la nariz) amplia, profunda, silenciosa y rápida.

2do. tiempo:

Imperceptible instante de **suspensión y bostezo del aire**. Las costillas están separadas y se tiene la sensación de descansar sobre ellas.

3er. tiempo:

Espiración. Lenta emisión del aire, controlada, dominada y dócil. La caja torácica y el abdomen permanecen dilatados el mayor tiempo posible. Para facilitar el control del aliento y la espiración calma y regular, los músculos deben presionar muy suavemente hacia abajo, teniendo entonces la misma sensación que durante la espiración en el bostezo.

Este tercer momento es también llamado impulso espiratorio o columna de aire⁹⁵, y su comprensión y manejo conciente es vital pues ahí donde se produce la fonación. Se puede decir que es la columna de aire la que “sostiene” la voz y permite al artista modular, modificar el volumen, extender su duración, etc.

⁹³ Mansión, Madeleine. *El estudio del canto, técnica de la voz hablada y cantada*, Buenos Aires- Argentina, Ricordi Americana, 5ª edición, 1947., p. 35

⁹⁴ Bustos Sánchez, Inés. *Tratamientos de los problemas de la voz. Nuevos enfoques*, Madrid, Ciencias de la Educación Preescolar y Especial, 1995, p. 44.

⁹⁵ Ruiz Lugo, Marcela y Monroy Bautista, Fidel. *Desarrollo profesional de la voz*, México, Grupo Editorial Gaceta, S. A., Col. Escenología, 1994, p. 47.

Lo mismo para el cantante que para el actor o narrador, es indispensable efectuar diariamente ejercicios de respiración profunda, con el fin de lograr la fuerza, la docilidad y el control absoluto de los músculos de la respiración.

3.1.3 El “aparato” de la fonación⁹⁶, en el que el aire se transforma en sonido al pasar entre las cuerdas vocales; está constituido por la laringe, que contiene las cuerdas vocales.

La laringe se halla a continuación de la traquea, prolongándola hacia arriba.

Situada en el interior del cuello, el esqueleto de la laringe es casi puramente cartilaginosa. Su pieza mayor es el tiroides, que forma una protuberancia llamada popularmente “manzana de Adán”. La forma de la laringe es la de un embudo, cuya parte más estrecha, adaptada a la traquea, es ocluida por las cuerdas vocales cuando éstas se tienden en la vibración. Es en la laringe donde se encuentran las cuerdas vocales, que son ligamentos fijados a la laringe a lo largo de su borde interno.

Se denomina glotis el espacio comprendido entre los dos bordes libres de los ligamentos- cuerdas vocales. La glotis se abre para la aspiración y se cierra para la fonación.

Dentro del “aparato” fonador encontramos los **resonadores**, cavidades en donde el aire, transformado en sonido, se modifica y amplifica, adquiriendo su calidad; estos son: faringe, cavidad bucal y, en algunos sonidos, nasofaringe y fosas nasales. Existen diferentes opiniones acerca de cuáles pueden o no considerarse verdaderos resonadores; de acuerdo con Guy Cornut⁹⁷, la caja torácica, tráquea o senos craneales no pueden considerarse como tales, pero el cantante o actor percibe una “impresión de resonancia” a estos niveles.

El mecanismo de la voz es el siguiente:

Por la inspiración, los pulmones, es decir los fuelles, se llenan de aire. Este aire, por acción de las cuerdas vocales, se transforma en sonido.

Durante la espiración, las cuerdas vocales se tensan y se acercan suficientemente entre sí para vibrar al paso del aire. Este aire, transformado en sonido, se dirige hacia los resonadores, donde adquiere su amplitud y sus cualidades, antes de ser expulsado.

⁹⁶ Conviene aclarar que no existe un “aparato de la fonación” como tal, pero suele denominarse así al conjunto de sistemas y músculos que intervienen en la emisión vocal.

⁹⁷ *El aparato vocal y su funcionamiento*, compilado por Ruiz Lugo, Marcela en *Desarrollo profesional de la voz*, México, Grupo Editorial Gaceta, S. A., Col. Escenología, 1994, p. 233.

3.1.4 Aspectos que intervienen en la emisión vocal

Teniendo como base un buen nivel en el manejo de los elementos de la respiración, se deben considerar otros factores importantes para lograr la máxima expresión de la voz. Daré a continuación la definición de algunos de los elementos que intervienen en la emisión vocal de acuerdo con el libro *Desarrollo profesional de la voz*⁹⁸ y otras fuentes:

Articulación- Se caracteriza por el lugar de la cavidad bucal en que se producen los fonemas (de acuerdo a lo cual se clasifican en bilabiales, ápico-dentales, uvulares, palatales, etc.). De acuerdo al modo de articulación se clasifican según se pronuncien con un cierre, estrechamiento o dejando libre paso a la salida del aire (de esta manera se designan fonemas oclusivos, fricativos, nasales, africados, etc.).⁹⁹

Dicción- Se basa en el estudio del punto y modo de articular vocales y consonantes para pronunciar correctamente las palabras y lograr que el público no sólo oiga lo que dice, sino le entienda. Constituye una herramienta fundamental para poder comunicarse en escena.

Apoyo- Significa impulsar el aire sin obstrucción, con fuerza y continuidad, mediante el trabajo ejercido por los músculos abdominales y pélvicos sobre el diafragma y, por lo tanto, sobre el impulso espiratorio. Es decir, el trabajo que se logra con la “respiración diafragmática”.

Proyección- Es darle a la voz el alcance debido en el espacio específico, es decir, que la voz llegue a todos los espectadores sin esfuerzo extraordinario por parte del artista, lo que implica el empleo de sus cavidades de resonancia, la pronunciación, el impulso espiratorio (columna de aire) y la eliminación de tensiones innecesarias. No es sinónimo de volumen.

Tiempo-ritmo- Este factor abarca desde el ritmo respiratorio hasta el ritmo que posee el propio texto en cada una de las frases, ya sea suministrado por el texto (métrica, puntuación y acentos de las palabras), o por la emoción y características propias del cuento o del narrador mismo.

Entonación- matiz- Es la inflexión de la voz según el sentido de lo que se dice, la emoción que se expresa y el estilo o acento en que se habla; cada individuo en la vida cotidiana maneja un sinnúmero de matices que enriquecen su comunicación, el

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Bustos Sánchez, Inés. *Tratamientos de los problemas de la voz. Nuevos enfoques*, Madrid, Ciencias de la Educación Preescolar y Especial, 1995, p. 47.

entrenamiento conciente de este punto, permite ampliar la gama de posibilidades con la que cuenta.

3.1.5 La Expresión Corporal

La expresión corporal o lenguaje del cuerpo es una de las formas básicas para la comunicación humana; es el acto de expresar ideas, sentimientos o emociones mediante el lenguaje del cuerpo, sus posturas, gestos y movimientos.

“Es en 1950 que Patricia Stoke da el nombre de Expresión Corporal a esa concepción de movimiento creativo que heredó el espíritu libre de Isadora Duncan, el espacio y el movimiento de Rudolf von Laban y la rítmica de Dalcroze”¹⁰⁰

Se trata de un lenguaje común para los mimos, bailarines y actores; aunque todo individuo sano cuenta con la capacidad de comunicarse a través de su cuerpo y su voz, el artista escénico debe ser especialmente consciente del lenguaje que crea y de la cantidad de información que aporta con cada movimiento y que será percibida por el espectador como imágenes y sensaciones con un significado que tratará de descifrar¹⁰¹.

“...es imposible que un actor actúe delante de un espectador sin que se produzcan significados. Es verdad. Es materialmente imposible impedir que el espectador atribuya significados e imagine historias viendo las acciones de un actor, incluso cuando las acciones no quieren representar nada.

Todo esto es válido desde el punto de vista del espectador, es decir cuando se observan los resultados.”¹⁰²

Mucho antes de aprender a utilizar el lenguaje oral, el ser humano aprende a utilizar el del cuerpo; en él encuentra los medios para comunicar y expresar sus necesidades, sus ideas y sus emociones. Al darse cuenta de que cada uno de sus movimientos tiene un sentido y pueden ser interpretados por los que le rodean, el individuo va desarrollando un conjunto de signos (movimientos corporales y gestuales) con los cuales es capaz de manifestar lo que piensa, siente o desea.

Sin embargo, no se puede hablar de un único lenguaje corporal, pues no existe una sistematización de signos corporales, ni en la vida cotidiana ni en el arte, que creen un alfabeto absoluto (análogo al del lenguaje escrito y hablado). En su lugar, el cuerpo

¹⁰⁰ Akoschky, Judith. *Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación*, Buenos Aires-Argentina, Ed. Piados, 1998, p. 223.

¹⁰¹ Magaña Almaguer, Belem y Lozano Montes de Oca, Gabriela I. *El estudio de la Expresión Corporal*, México, Tesina, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 4.

¹⁰² Barba, Eugenio. *La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología, 1992, p. 78.

humano ofrece un abanico infinito de formas expresivas que obedecen a los sentimientos o ideas de un individuo único, y se multiplican dependiendo de las ideas u objetivos que éste persiga y las diferencias de percepción entre los receptores que decodifican el mensaje.

3.1.5.1 La Expresión Corporal cotidiana y extracotidiana

Cada individuo desarrolla su propio lenguaje corporal (que comparte códigos y características con el resto de la sociedad) y aprende a utilizarlo según sus propios fines. La forma de Expresión Corporal cotidiana responde a diferentes aspectos: las necesidades primarias, el rol que se desempeña dentro de una sociedad, el contexto específico (cultura, clima, economía, religión, historia, tradiciones, etc.), y la forma de pensar, el carácter y el sentir de cada uno. Sin embargo, mientras que en la vida cotidiana la expresión corporal puede surgir y manejarse de manera más o menos inconsciente, para el artista escénico es la forma básica de comunicación con el espectador. Así, encontramos una distinción entre la expresión corporal cotidiana (natural en cualquier individuo) y la extra cotidiana, en la que pueden perseguirse distintos objetivos, pero que en todo caso conlleva un afán de concientización.

Jaques Salzer¹⁰³ propone diversas clasificaciones para la Expresión Corporal, de las que he querido citar dos que considero pertinentes en este informe:

- La expresión corporal espectacular

Grupos cuyo propósito es trabajar con sus cuerpos de manera no habitual, con la finalidad declarada de una actividad relacionada con el espectáculo (ballet, teatro, mimo...). Incluso si el trabajo no desemboca en un espectáculo, quieren escenografiar un cuerpo diferente en una situación diferente.

- La expresión corporal no habitual pero no necesariamente espectacular

Grupos que quieren hacer vivir lo no habitual del cuerpo, pero no necesariamente según la idea del espectáculo (yoga, movimientos, gimnasia, gestos, mímica...). Pero también en este caso se trata de una fiesta o de una prueba, de un lugar excepcional en que el cuerpo será puesto a prueba.

Aunque en el caso de un artista presuntamente estaríamos hablando de Expresión Corporal espectacular, en el caso específico del narrador oral escénico, quisiera llamar la atención sobre la Expresión Corporal no habitual. Independientemente de los objetivos que persiga, la práctica de disciplinas que pertenecen a esta clasificación

¹⁰³ Salzer, Jaques. *La expresión corporal: Una enseñanza de la comunicación*, Barcelona- España, Ed. Herder, 1984, p. 23.

proporciona una marcada ventaja (según abordaré más extensamente en el capítulo 4), a muchos narradores que se enfrentan al escenario sin ser actores de formación: al haber desarrollado una conciencia especial sobre su cuerpo y movimientos llegan a encontrar mayor facilidad para dirigirla hacia el camino de la narración, a diferencia de aquellos que nunca se han enfrentado a ningún tipo de trabajo corporal.

“El movimiento artístico surge de la necesidad de expresión más profunda de ideas y emociones, de la actitud estética del hombre y de la consciencia de su cuerpo, el movimiento se convierte en un arte, en una forma de expresión bella y armoniosa de sentimientos e ideas.”¹⁰⁴

Como en todas las artes, en el teatro han existido y existen actores de gran talento y sensibilidad cuya intuición les permite desempeñarse brillantemente en el escenario aun sin una formación específica; sin embargo, una número mucho mayor suele descubrir que posee cualidades que no están cien por ciento desarrolladas y requiere una trayectoria de trabajo que le permita superar estas deficiencias. Aunque para cada individuo el camino es diferente, la coincidencia de algunas de las características a desarrollar ha llevado a la creación de escuelas y métodos que enseñan un proceso concreto y sistematizado que puede aportarle diferentes capacidades y nuevas posibilidades de expresión.

3.1.6 Elementos de la Expresión Corporal

Si damos por hecho que la expresión corporal es comunicar los pensamientos, sentimientos, emociones o sensaciones a través del movimiento podemos decir que la expresión del movimiento humano tiene como herramienta al cuerpo, el cual ocupa un lugar o se desplaza en el espacio utilizando energía, durante cierto tiempo y con un ritmo específico¹⁰⁵.

Así, encontramos que los elementos básicos de la expresión corporal son:

Cuerpo.- Conjunto de los sistemas orgánicos que constituyen un ser vivo¹⁰⁶.

Energía.- Definida por la física como la capacidad de la materia de transformarse en trabajo; la entendemos también como impulso, vigor, eficacia, poder e intensidad.

Espacio.- Extensión que contiene toda la materia existente. Parte que ocupa cada objeto sensible¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Magaña Almaguer, Belem y Lozano Montes de Oca, Gabriela I. *El estudio de la Expresión Corporal*, México, Tesina, Facultad de Filosofía y Letras, 1998, p. 7.

¹⁰⁵ Benhumea Hernández, Tania Graciela. *Expresión corporal para futuros actores*, D. F.- México, Tesis, 2004, p. 9.

¹⁰⁶ Diccionario de la Real Academia Española. Vigésimo segunda edición, 2001.

¹⁰⁷ Ibid.

Tiempo- ritmo¹⁰⁸.- El tiempo se define como: Magnitud física que permite ordenar la secuencia de los sucesos, estableciendo un pasado, un presente y un futuro. El ritmo se define como: Orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas./ Grata y armoniosa combinación y sucesión de voces y cláusulas y de pausas y cortes en el lenguaje poético y prosaico.

Podemos concluir entonces que el estudio de la Expresión corporal y vocal es un medio para encontrar un balance entre estos elementos y ampliar el campo de la conciencia del actor sobre sí mismo; en tanto mejor conozca y sepa manejar sus posibilidades expresivas, más fácilmente podrá utilizarlas para alcanzar sus objetivos en el discurso y en la escena.

¹⁰⁸ Ibid.

CAPÍTULO 4. EXPERIENCIA COMO NARRADORA ORAL ESCÉNICA

Durante el presente capítulo haré una reseña sobre lo que ha sido mi experiencia dentro de la narración oral, desde mi formación como actriz hasta mi actividad actual como narradora oral.

4.1 Primer acercamiento a la narración

Comencé mi formación en la Facultad de Filosofía y Letras, en la carrera de Literatura Dramática y Teatro en 1994.

En el año de 1999 tuve noticias de la “Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica”, gracias a una función de cuentos presentada en el Museo Casa de Carranza en donde tenían su sede. Los participantes de ambas funciones me parecieron de gran calidad y su trabajo sumamente interesante, por lo que me interesé en conocer más sobre su preparación y me inscribí al curso básico.

4.1.2 “Cómo contar cuentos y conversar mejor”, La C átedra I beroamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE)

Esta cátedra, dirigida en ese tiempo por Armando Trejo, representante de Francisco Garzón Céspedes¹⁰⁹ en México, se fundó en 1989, como continuación de los *Talleres de la Palabra y el Gesto*¹¹⁰, iniciados en 1975.

El método que siguen está basado en la técnica de Francisco Garzón Céspedes, aunque, al estar dirigido por un discípulo suyo, se trata de una interpretación -aunque intenta ser lo más fiel posible- de las enseñanzas de su maestro.

La cátedra está dividida en dos módulos. En primer lugar el “*Taller Básico de Narración Oral Escénica*”, en el que se dan y aclaran las bases de la técnica de la narración¹¹¹ junto con consejos y recomendaciones para el montaje de un cuento. Este curso termina con la presentación ante los compañeros del cuento que se ha preparado, de acuerdo con la técnica que se ha explicado. Al terminar, hay una retroalimentación por parte de los compañeros dirigida por el orientador sobre el trabajo de cada participante, en la que se hacen las correcciones pertinentes a este primer acercamiento a la narración oral escénica.

Una vez que se ha cursado el “*Taller Básico...*”, se puede optar por continuar en el “*Taller de Perfeccionamiento en NOE/ Crítica de repertorio*”, también dirigido por

¹⁰⁹ Ver apartado 2.3 sobre La propuesta de Francisco Garzón Céspedes.

¹¹⁰ Realizados en *La Peña de los Juglares*, en Cuba.

¹¹¹ Ver apartado 2.3.1 sobre Características.

Armando Trejo, o por algún narrador designado por él (en el tiempo en que estuve ahí era frecuentemente coordinado por su adjunto, Rubén Corbett). Este taller tiene como objeto proporcionar a los narradores un espacio para presentar los montajes en los que estén trabajando, con el fin de recibir críticas y aportaciones del grupo y del orientador para corregir o mejorar su trabajo. Según el avance de cada uno, el coordinador elige los que, a su criterio, estén preparados para enfrentarse al público y programa la siguiente función, en la que podrán presentar el material trabajado.

Yo participé durante algunos meses en el taller permanente y mi experiencia fue grata, en especial por la seriedad con que se trabaja y se abordan las críticas y comentarios. Este taller da gran importancia a la observación rigurosa de la técnica de la narración oral escénica, por lo que un cuento puede ser corregido en numerosas ocasiones para pulir cualquier detalle. Se pone mucha atención en todo el proceso del montaje, que parte de una versión oral del cuento elegido y se va corrigiendo con las anotaciones de los compañeros; se discute cada movimiento, expresión o matiz que parezca ambiguo o poco acertado.

Como los participantes llegan con diversos antecedentes en su formación (la mayoría ajenos a las actividades escénicas), cada uno parte de diferente nivel y de acuerdo con su habilidad personal o su esfuerzo puede tardar más o menos tiempo para ser considerado para una función.

Debido a mi entrenamiento como actriz, la mayor parte del proceso me resultaba conocido y podía abordarlo fácilmente; desde el análisis y estructuración del cuento, hasta el proceso de montaje, en el que los elementos (matiz, entonación, ritmo, dicción, lenguaje gestual, etc.¹¹²), me resultaban lógicos y relativamente sencillos de manejar.

A mi criterio, este taller proporcionaba una plataforma sumamente aprovechable para desarrollarse como narrador y varios de los participantes más avanzados llegaban a adquirir niveles muy altos de fuerza, expresividad y presencia escénica, además de una gran limpieza de movimientos y lenguaje, lo que, para mí como público, resultaba muy placentero y agradable. En las funciones a las que asistí encontré a narradores notables que demostraban gran calidad en su trabajo.

A mi juicio, uno de los puntos desfavorables de la rigidez con que se seguía la técnica, era que daba como resultado cierta homogeneidad en el estilo interpretativo de los narradores, que en ciertos momentos, llegaban a utilizar los mismos recursos, de la misma forma y en las mismas circunstancias -tanto en lo vocal como en lo corporal-; lo

¹¹² Ver apartado 2.3.1 sobre Características

que a la larga hacía difícil distinguir a uno en particular. De la misma forma, me pareció observar cierta tendencia a imitar (no sé si de forma consciente) a algunos narradores extranjeros que también tuve oportunidad de conocer. Aun cuando considero la imitación como una forma importante de aprendizaje especialmente para el artista novato- este estilo en particular, aunque vistoso y atrayente (y muy celebrado por los compañeros), me llegó a parecer en algunos casos incongruente con el sentido del cuento narrado y aun con la personalidad del narrador en cuestión. En mi opinión llegaba a ser, en ocasiones, lo que yo hubiera llamado “sobre actuado”, aunque en la cátedra este término se consideraba incorrecto –por estar ligado al teatro- y debía sustituirse por “sobre narrado”.¹¹³

4.2 “Juglares y Jugares por todos los lugares”, Trova para los niños

Algunos meses después fui invitada a participar como coordinadora en un proyecto cultural del Gobierno del Distrito Federal¹¹⁴ llamado “*Juglares y Jugares por todos los lugares*”¹¹⁵, dirigido por el grupo “*Trova para los niños*” formado por Valentín Rincón¹¹⁶, Hernando Peniche¹¹⁷ y Pepe Frank¹¹⁸, que tenían como objetivo llevar semanalmente espectáculos artísticos a todas las delegaciones del Distrito Federal.

El programa se llevaba a cabo principalmente sábados y domingos en distintos foros de las delegaciones y constaba originalmente de tres partes:

- Una hora a cargo de un narrador oral
- Una hora para un espectáculo de música, danza o teatro
- Una hora para un taller de lectura dirigido por el “juglar” (animador del evento, regularmente, un actor “en personaje”)

En los foros por lo general había apoyo de las autoridades delegacionales por lo que se contaba con sonido (y su técnico correspondiente) y en caso necesario lona, sillas, camerinos desmontables y botellas de agua para los artistas, además de las especificaciones particulares para cada espectáculo.

En este programa mi participación consistía en establecer contacto con los artistas que iban a participar, supervisar que el espectáculo se llevara a cabo favorablemente y

¹¹³ Ver comentarios personales al respecto en el primer apartado del capítulo 3, sobre El actor y la Narración Oral Escénica.

¹¹⁴ En ese tiempo representado por Rosario Robles.

¹¹⁵ Para evitar cansar al lector con lo extenso del nombre del proyecto, en adelante me referiré a él como *Juglares y Jugares*...

¹¹⁶ Fundador principal e integrante del grupo mexicano de música infantil “*Los hermanos Rincón*, actualmente “*Trío Rincón*”.

¹¹⁷ Fundador principal e integrante del grupo mexicano de música infantil “*Cántaro*”.

¹¹⁸ Compositor y cantante de música infantil.

resolver *cualquier* eventualidad que surgiera. A pesar de no estar directamente en escena, esta experiencia fue especialmente enriquecedora para mí, pues pude observar muy de cerca el trabajo de diversos artistas enfocados a la comunidad infantil y la forma en que resolvían el reto de enfrentar públicos de diversas clases. En mi caso debía ocuparme de un foro fijo (ubicado cerca del metro Pantitlan). Era de cemento, amplio y bastante funcional, aunque se hallaba semi- abandonado y por lo general, sucio y “grafiteado”; estaba ubicado justo al lado de un mercado por lo que el público estaba formado en su mayoría por niños (hijos de los vendedores) y posteriormente se fueron agregando vecinos de la zona.

El reto más grande se presentó al principio del proyecto, pues se trataba de poner en marcha un foro prácticamente olvidado (donde, al parecer, acostumbraban reunirse borrachos o pandillas) para presentar espectáculos sobre los que la comunidad, en su mayoría, no tenían ninguna referencia, y les resultaban de escaso interés. Esto ocasionaba que el público fuera incidental, itinerante y bastante apático, cuando no hostil o incluso agresivo.

Los que mejor pudieron desenvolverse fueron los grupos de danza, cuya actividad parecía resultar más familiar y atrayente para el público. Con los grupos de teatro (ya fueran actores o títeres) y los de música, la recepción variaba mucho de acuerdo con el concepto que manejaran. El reto más difícil parecía ser para los narradores, que por la naturaleza de su trabajo, requerían de mucha concentración y atención del público para poder generar imágenes mentales, lo cual significaba una tarea difícil y extraña para los asistentes, que tardaron algún tiempo en adaptarse a ello. Por su parte, el taller de lectura demostró ser, en casi todos los foros, el más incierto y menos concurrido, no sólo por tratarse de una actividad poco apreciada por la mayoría de los sectores sociales, sino también porque correspondía a la tercera hora del espectáculo cuando la mayor parte del público estaba cansado y consideraba que la función había terminado.

Personalmente aprendí mucho, aun cuando en ese momento no llegué a aplicarlo, sobre las herramientas de que se valían los artistas para sobrellevar las dificultades que se presentaban. En especial me interesó el trabajo de los narradores, que se desenvolvían en circunstancias muy distintas de las que había presenciado en la Cátedra (fundamentalmente dirigida a público adulto y acostumbrado a escuchar cuentos).

A mi juicio, aunque la mayoría de los artistas que formaba parte del equipo de “*Trova para los Niños*” manejaban cierto nivel de aptitud, no todos los narradores tenían la capacidad o preparación para hacer frente a un espectáculo de una hora en

condiciones tan desfavorables como las que llegaba a haber en el foro a mi cargo (en el que con cierta frecuencia la ayuda de la delegación no llegaba y había que presentarse sin lona o sin sonido, bajo el rayo del sol y con tan sólo 10 ó 12 personas).

Por otro lado había que enfrentarse a numerosos niños de escasos recursos, más acostumbrados a la televisión (o al video juego) que a la propuesta que se hacía en *Juglares y Jugares...* por lo que mostraban poca cooperación hacia el desarrollo de la función y querían corretear por las gradas o subirse al escenario. Varios de los narradores, o bien no lograban completar el tiempo destinado a su función, o bien, debían hacerlo ignorando al público que ya no les prestaba atención o permanecía aburrido y desinteresado.

Sin embargo, observé que algunos narradores aun en las condiciones más adversas llevaban a cabo la función exitosamente, interesando incluso a más público que el de costumbre. Según observé, estos narradores tenían entre sí varios puntos en común: atraían la atención de los asistentes desde los primeros minutos -parecían establecer de inmediato un vínculo con ellos- y manejaban con fluidez la interacción; eran enormemente expresivos -tanto en lo vocal como en lo corporal- y eran capaces de modificar o adaptar la historia que narraban de acuerdo con la recepción que recibieran. Con frecuencia incluían dinámicas de juego que atraían a los niños y los “obligaban” a permanecer atentos; alternaban la temática de los cuentos para ir incrementando la intensidad de la función y daban ciertos “descansos” para que el público pudiera hacer la transición entre cada historia. Aunque todos estos son conceptos indicados en la técnica de la Narración Oral Escénica, no todos los narradores parecían familiarizados con ellos.

Conversando con los que me parecían notables supe que algunos habían tomado clase directamente con Francisco Garzón Céspedes; otros en cambio, eran actores que llevaban tiempo narrando y habían desarrollado una técnica basada en su experiencia y sus propios conocimientos (y, sorprendentemente para mí, habían llegado casi al mismo resultado que los anteriores); en casi todos los casos, tenían alguna experiencia con la actividad teatral, o una técnica escénica en la que apoyarse.

Entre los narradores menos afortunados estaban algunos maestros-acostumbrados a público adulto o a grupos más controlados en bibliotecas, librerías o talleres-, actores que no tenían experiencia narrando (y presumo, trataban de abordar la situación como si fuera teatro) o narradores con otro tipo de formación, que parecía no ajustarse a las condiciones que nosotros teníamos.

A pesar del desánimo con que el proyecto fue recibido en un principio, la tenacidad de llevar espectáculos y artistas diferentes semana con semana finalmente llegó a dar frutos y al cabo de varios meses, el foro llegó a tener un público habitual, que había desarrollado gusto por las actividades artísticas e incluso cierta selectividad en cuanto a la calidad de lo que veían. Fue lamentable cuando el gobierno de la ciudad cambió y los fondos destinados a este proyecto se cancelaron: *Juglares y Jugares...* no pudo continuar sus actividades y muchos de los foros quedaron abandonados.

Meses antes de que el proyecto se disolviera, Javier Coronado¹¹⁹, el coordinador de los narradores, dio un breve curso de narración para el equipo de *Trova para los niños* con el objetivo de ayudarnos a entender mejor la labor del narrador. Este curso estaba basado en la técnica de la narración oral escénica y aunque duró sólo unos días, me dio la oportunidad de trabajar un cuento nuevo, en el que intenté aplicar las herramientas que ya conocía y lo que había observado como espectadora. Recibí buenos comentarios y empecé a considerar la posibilidad de convertirme en narradora.

4.3 Los narradores orales de Santa Catarina, (NAO)

Tiempo después de haber terminado el proyecto de *Juglares y Jugares...* recibí una invitación de Javier Coronado para participar en un festival de narración. Acepté gustosa esta oportunidad, sin embargo la presentación resultó poco grata pues mi experiencia como narradora se reducía a algunos talleres por lo cual, al enfrentarme a un grupo de secundaria (cuando yo había preparado un cuento para preescolar), me descubrí en la misma situación de aquellos desafortunados narradores del foro de *Juglares y Jugares...*

Rosalinda Sáenz¹²⁰, una de las narradoras que me acompañó en esa función -a quien había conocido en *Juglares y Jugares...* y que yo consideraba de las mejores- me sugirió que acudiera a un foro en donde pudiera adquirir experiencia enfrentándome a un público más benévolo.

Así me uní al curso de narración oral impartido por Beatriz Falero¹²¹ en la Casa de la Cultura Jesús Reyes Heróles¹²²; ella misma dirige el grupo de narradores de la Plaza de Santa Catarina, donde diferentes narradores se reúnen cada domingo para contar historias. El curso de narración estaba también fundamentado en la técnica de la narración oral escénica, aunque con algunas aportaciones hechas por Beatriz (sobre

¹¹⁹ Narrador oral escénico mexicano Q.E.P.D.

¹²⁰ Narradora oral escénica mexicana.

¹²¹ Narradora oral. Fundadora y principal representante de los Narradores Orales de Santa Catarina desde 1986.

¹²² Ubicada en la delegación Coyoacán, frente a la Plaza de Santa Catarina.

éstas debo decir que tanto la ficha cuentográfica, como el uso de dinámicas de participación –ambas abordadas más adelante- resultaron fundamentales para mi evolución posterior).

Al igual que en la CIINOE, encontré que mi experiencia en teatro me había ya dado la mayor parte de las herramientas necesarias para enfrentarme a este curso, por lo que avancé rápidamente y recibí buenas críticas por mi desempeño.

Al concluir el curso (con la presentación de un cuento ante el público) permanecí durante un poco más de un año ejercitándome y preparando nuevo repertorio dentro de las “contadas colectivas”, que funcionaban así:

Se invitaba a un grupo de narradores (4 ó 5) a la plaza de Santa Catarina que generalmente se presentaban de acuerdo con la experiencia de cada uno; así, los más novatos iniciaban la sesión (cada quién contaba un solo cuento o anécdota) y solía cerrar Beatriz o alguno de los más experimentados. En ocasiones, si llegaba de visita algún narrador conocido se le invitaba a participar; el espacio también estaba abierto a cualquiera que deseara participar espontáneamente, siempre y cuando pidiera autorización a Beatriz. De vez en cuando se organizaban funciones con un tema especial, ya fuera por alguna celebración, festividad o por consenso de los participantes para lo que se preparaban cuentos especiales. El público asistente era familiar, mayormente adultos que llevaban varios años asistiendo, por lo que se trataba de una audiencia ya formada a escuchar cuentos y gustosa de esta actividad, razón por la cual la plaza resultaba una plataforma muy agradable para adquirir “tablas” y experimentar recursos.

Con cierta frecuencia yo alternaba también presentaciones en el café “*Los enanos de tapanco*¹²³” y en la librería de viejo “*El Laberinto*¹²⁴” que tenían funciones de cuentos los martes (en distintos horarios), con características muy similares a las de Santa Catarina. Los tres espacios contaban con público habitual, que acudía con regularidad a todos por lo que la experiencia resultaba muy parecida. En ninguno de los tres sitios se cobraba la entrada, se pedía cooperación voluntaria y lo recaudado iba al fondo que manejaban los dirigentes. En estos espacios encontré a varios de los narradores de *Juglares y Jugares...* y a muchos otros procedentes de diversos cursos, con distinta formación o incluso ninguna en absoluto. La mayoría venían de alguna de las

¹²³ Ubicado en Orizaba 161, esq. Querétaro, Col. Roma. También funciona como galería de arte. El espacio de narración está dirigido por César Urueña.

¹²⁴ Ubicada en la Calle de Donceles, en el Centro histórico, poseía un minúsculo foro, muy acogedor, en un tapanco construido al fondo. Era dirigida por Francisco Ibarlucea y Felipe Ochoa.

asociaciones de narradores existentes en México¹²⁵ o habían tomado cursos con alguno de sus representantes. De vez en cuando también venían de visita narradores de otros estados de la República o incluso, sobre todo en los festivales¹²⁶, de otros países.

Durante el tiempo que formé parte de los narradores habituales de estos espacios, observé distintos estilos, pues la mayoría no seguía la técnica de la Narración Oral Escénica, sino la que habían aprendido de sus instructores o la que habían desarrollado por cuenta propia; esto daba lugar a muy diversos resultados, no siempre favorables ni de mi gusto. Al igual que en *Juglares y Jugares...*, observé que algunos – sobre todo los que no tenían formación escénica previa o había tomado cursos de pocos meses- no parecían tener clara la estructura de su historia, así que el cuento se alargaba innecesariamente (incluso 10 min. más de lo programado), perdía fuerza, se confundía el hilo de la historia o ésta no concluía con la contundencia necesaria. En otros casos notaba incongruencias entre el texto, y lo vocal (muy poco expresivo) o corporal (sumamente rígido o muy exagerado) lo que, aunado al nerviosismo, daba lugar a olvidos, muletillas y falta de dicción, incluso, en algunos casos, la historia llegaba a notarse francamente improvisada e insegura.

Nada de esto sin embargo, impactaba gravemente en la recepción del público que en general, recibía con benevolencia incluso las más desafortunadas presentaciones. A mi juicio sin embargo, esta indulgencia ocasionaba que algunos de estos narradores no vieran la necesidad de corregir y trabajar sobre sus errores y su proceso de crecimiento fuera muy lento y desordenado.

En cuanto a mi trabajo personal, después de varios meses de narrar casi todas las semanas consideraba haber mejorado mi desempeño; sin embargo, aunque recibía buenos comentarios en mis presentaciones (sobre todo en cuanto a los aspectos técnicos que ya he mencionado), dentro de la charla escénica seguía sintiéndome rígida, poco natural y no lograba dominarla de forma que pudiera generar una verdadera conversación con el público. Otro grave conflicto que tenía era el de pasar de la memorización del texto –a lo que yo estaba acostumbrada en el teatro- a la “re-inventación” del texto, en donde la versión escrita debía servir sólo de guía y no repetirse palabra por palabra. Hacía constantes esfuerzos por separarme del texto, pero rara vez lo lograba con éxito.

¹²⁵ Ver apartado 2.4 sobre El movimiento de Narración Oral en México.

¹²⁶ Existían en ese tiempo, principalmente dos festivales de narración, el de Santa Catarina, dirigido por Beatriz Falero y el de AMENA dirigido por Viviano Trillón y Scarlett Quiroz.

Aumenté la exigencia en la preparación del montaje, preparando minuciosamente una partitura¹²⁷ corporal y vocal, señalándola dentro de mi guión y practicando una y otra vez. A pesar de no estar recomendado, comencé a practicar frente al espejo, para asegurarme de que mis movimientos resultaban armoniosos, sugerentes y lo suficientemente amplios para ser apreciados por todo el público. Gracias a esta práctica pude generar una metodología de trabajo mucho más funcional y logré un montaje más limpio y lógico, hacer conciencia de muchos de los problemas corporales que presentaba y trabajar sobre ellos, y descubrí que observándome me era más sencillo encontrar los gestos, movimientos y matices apropiados para expresar las imágenes que deseaba. Sin embargo, aunque logré corregir mucha de la rigidez que me preocupaba, distaba mucho de estar satisfecha y no pude mejorar prácticamente en nada mi capacidad de improvisación.

Seguí participando dentro de las “contadas colectivas” de todos los espacios y ocasionalmente cuando recibíamos invitación de algún otro¹²⁸, pero finalmente, tomando en cuenta que toda esta actividad se realizaba siempre de forma gratuita, decidí alejarme un poco para buscar la forma de crecer profesionalmente.

4.3.1 La ficha cuentográfica

Una de las principales y más eficaces aportaciones del método enseñado por Beatriz Falero y que he incorporado a mi ejercitación es el de la creación de un fichero de repertorio. Se trata de una variación de la ficha bibliográfica, en la que se anotan los datos pertinentes al cuento elegido, junto con una breve sinopsis y un espacio para observaciones.

Adjunto a la ficha se debe agregar una copia del cuento, preferentemente en su versión oral y con las anotaciones del montaje escénico.

Aunque puede parecer una costumbre fastidiosa –en especial cuando se tiene poco material- he descubierto en ella una valiosa herramienta, no sólo para organizar y llevar

¹²⁷ <<La acción del actor es real si es disciplinada por una partitura. El término “partitura” (utilizado por primera vez por Grotowski) indica una coherencia orgánica. [...] Indica: -la forma general de la acción, su desarrollo a grandes trazos (inicio, culminación, conclusión); -la precisión de los detalles fijados: definición exacta de todos los segmentos de la acción y de sus desarrollos; -el dínamo- ritmo, la velocidad y la intensidad que regulan el tempo (en sentido musical) de cada segmento; -la

orquestración de las relaciones entre las diversas partes del cuerpo.>> Barba, Eugenio. *La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología, 1992, p. 186.

¹²⁸ Centro Cultural *El Juglar*, Casa del cuento (Manuel M. Ponce No. 233, Col. Guadalupe Inn) y algunas delegaciones. Participé en el *Festival de Santa Catarina* 2002 y 2003 y el de AMENA “*Fiesta de la palabra* 2003, 2004 y 2011” donde tuve oportunidad de presentarme en el Palacio de Bellas Artes, en la sala Manuel M. Ponce.

control de los cuentos –los que han sido ya montados y aquellos con visas a trabajarse en un futuro- sino también del trabajo escénico que se ha realizado.

Ejemplo de ficha cuentográfica:

Título:	Tema:
Autor:	Dirigido a:
Libro:	p.p.
Editorial:	Duración:
Año:	País
Principio:	
Conflicto:	
Desenlace:	
Mensaje:	
Observaciones:	

Título: LOS BESOS DE MARÍA	Tema: Amor
Autor: Triunfo Arciniegas	Dirigido a: Adultos
Libro: Espantapájaros	p.p.: 1-5
Editorial: Ad Postal	Duración: 9 min.
Año: 2002	País: Colombia
Principio: Antes de irse a la guerra, Federico II le deja 12 besos en custodia a María.	
Conflicto: A pesar de sus cuidados, los besos comienzan a disminuir, a perderse, a desperdigarse; entonces conoce a Simón, el mulato.	
Desenlace: Federico II regresa y María descubre que él sólo tiene tiempo para la guerra por lo que decide quedarse con los besos de Simón.	
Mensaje: Los besos, como el amor, deben surgir, no planificarse.	
Observaciones: A pesar de estar escrito en un formato infantil, funciona mucho mejor con público adulto.	

Por regla general, aquellos cuentos que se narran con frecuencia permanecen frescos en la memoria y no necesitan más que un breve ensayo para quedar listos antes de cualquier presentación, pero aquellos que se contaron una sola vez o hace tiempo se descubren un poco olvidados e inseguros, en especial si la adaptación es muy distinta del original. En este caso, conservar la versión escrita resulta invaluable, lo mismo que las anotaciones hechas, que permiten reutilizar recursos eficaces que de otro modo quizá se hubiesen perdido y modificar los que, con el paso del tiempo, ya no satisfagan las necesidades o gustos del narrador.

4.3.2 El vestuario

En cuanto al vestuario requerido por el narrador oral, Garzón sugiere que éste sea lo suficientemente neutro para no imponer de antemano imágenes o ideas en el espectador (un disfraz de princesa o de algún personaje televisivo remitirá al público a esa temática).

“El vestuario, los aditamentos personales, la apariencia toda no debe distraer, y todo lo que pueda llamar externamente la atención debe ser eliminado.”¹²⁹

En mi experiencia puedo decir que la mayoría de narradores no siguen parámetro alguno en cuanto a la elección de su vestimenta; algunos han optado por el negro como color neutro (aunque no siempre es el mejor tratándose de público infantil), pero según he observado, en su mayoría visten:

- a) de un modo enteramente informal (jeans, playeras, incluso diversos accesorios ajenos a la narración)
- b) en un estilo relacionado a su personalidad o repertorio (ejem. narradores con tendencia al cuento popular suelen usar algún tipo de traje típico)
- c) de acuerdo con el evento (Día de muertos, Festival Medieval, etc.)

Personalmente, durante mucho tiempo alterné el negro con la ropa informal, pero en los últimos años, bajo el entendido de que la técnica de la narración oral escénica lleva como objetivo *dignificar este arte*¹³⁰, he adoptado un vestuario sencillo (blusa blanca, falda y chaleco negros), que ha resultado funcional con diferentes públicos y lo suficientemente escénico como para incorporarlo a todo tipo de programas¹³¹.

¹²⁹ Garzón Céspedes, Francisco. *Teoría y técnica de la narración oral escénica*, Madrid- España, Ediciones Laura Avilés, 1995, p. 62.

¹³⁰ Ibid. p. 41.

¹³¹ Ver fotos en Anexo

4.4 El trabajo profesional

Al término de ese periodo comencé a acompañar a uno de mis compañeros con más experiencia, Alejandro Gallardo, que daba funciones ocasionales para niños, generalmente contratado por alguna editorial y de forma regular –cada sábado- en una librería¹³², donde comencé a participar con él, narrando uno o dos cuentos.

Esto significó una experiencia difícil para mí, ya que debíamos enfrentarnos a público “verdadero” –aunque no muy numeroso- y competir contra los juegos tubulares situados justo detrás de nosotros –una distracción permanente-, además de la dificultad que representaba preparar material nuevo cada semana, pues al recibir un sueldo teníamos que acatar las condiciones que se nos daban.

La principal diferencia con el público de Santa Catarina y el de la librería era la falta de complacencia de éste. Generalmente lográbamos reunir alrededor de 8 ó 10 niños – en edades de los 5 a 12 años- no acostumbrados a escuchar cuentos, sin ningún interés por el fomento a la lectura ni aprecio especial por nosotros. No se cobraba la entrada¹³³ y muchos padres los dejaban con nosotros mientras hacían alguna compra por lo que nadie les imponía orden. Era público real cuya única motivación para permanecer con nosotros era el interés que pudiéramos despertar en ellos.

En mi caso, al notar que el montaje tal como le preparaba usualmente –es decir con mucha precisión-, no funcionaba del todo con este público, tuve que auxiliarme de todo lo que recordaba, específicamente con el tema de las dinámicas infantiles. Beatriz Falero, en el curso de Santa Catarina enfatizaba el uso de juegos y dinámicas que permitieran al público participar en el cuento. Yo no las había practicado mucho porque, en mi percepción no agradaban a todo el público adulto. Aquí sin embargo, descubrí que resultaban imprescindibles y eran el principal recurso que había visto utilizar –con éxito- a actores y titiriteros.

Comencé incorporando preguntas muy simples –“¿quién creen que apareció?” “¿qué cosa tenía en la mano?”- y al notar que daban resultado, fui agregando rimas y dinámicas que involucraban más a los asistentes, generalmente basadas en conocimientos básicos como la numeración –“y ya sólo quedaban... ¡9 animales! y después... ¡8!”-, los colores, los días de la semana. También aumenté el número de recursos vocales expresivos –“camina que te camina y camina que te camina”, “un señor alto, alto, alto y flaco, flaco, flaco” y onomatopéyicos- “uuuuuuuu se escuchaba a

¹³² *Mr. Books* (actualmente desaparecida) Estaba ubicada en la plaza comercial de Interlomas. El espacio destinado a la narración era el corredor de la plaza, frente a la librería.

¹³³ Nuestro sueldo era pagado por la librería.

lo lejos”, “¿cómo soplabá el viento?” y el uso de la retahíla, propia de los cuentos tradicionales –“ *porque Mariquita rompió su... jarrita, porque la paloma se cortó la... cola, porque el pajarito se cortó el... piquito, porque el ratón Pérez se cayó en la... olla, por querer comerse una... cebolla*”-. Hice una selección de repertorio dando preferencia a los cuentos que involucraban animales o personajes dinámicos e historias sencillas, que resultaban más atrayentes para los pequeños y aumenté la expresividad, tanto vocal como corporal, para que la narración resultara más clara para los menos acostumbrados a generar imágenes mentales.

Desafortunadamente, hubo ocasiones en que me sentí obligada a exagerar hasta lo indecible mi actuación –llegando incluso a pasar de narrador a animador/payaso-, no sólo por mi inexperiencia con este tipo de público, sino por el ruido que llegaba a generarse en la plaza, las constantes interrupciones de la gente que decidía atravesar por el “escenario” y la distracción de los juegos con los que a veces resultaba casi imposible competir.

Todas estas adversidades –aunque en su momento me dieron la impresión de fracaso- me obligaron a desarrollar una gran cantidad de recursos y a aumentar mi repertorio; del mismo modo aprendí a conocer las características específicas del público infantil, que no siempre, aunque parezca inquieto, está desatento. Y sorprendentemente para mí, al cabo de varios meses de enfrentarme a las exigencias de este público descubrí que había solucionado casi por completo mi problema de rigidez y había mejorado notablemente mi capacidad de improvisación.

Cuando ese trabajo terminó –aproximadamente después de un año, cuando la librería cerró-, nos dimos a la tarea de buscar nuevos foros y fuentes de trabajo.

4.5 Los cafés

Durante ese periodo aceptamos la propuesta de comenzar un ciclo de presentaciones en un pequeño café llamado “*La luciérnaga*¹³⁴” en donde el repertorio era básicamente para adultos. Nos presentábamos cada sábado a las 7 p.m. y narrábamos como siempre, es decir, alternando nuestras participaciones.

Al concertar la entrevista con los dueños del café traté de implementar la idea de fijar una cuota de entrada, puesto que el acuerdo no incluía remuneración por su parte, sólo lo que recaudáramos por nuestra cuenta. Mi compañero se opuso afirmando que era mejor que cada cual diera lo que considerara justo. Yo acepté sus razonamientos,

pero con el paso del tiempo he llegado a considerar que no fue la decisión correcta, puesto que, a mi juicio, la no exigencia de pago iba en detrimento de nuestra imagen profesional.

La respuesta del público fue muy buena en cuanto a nuestro trabajo, ya que paulatinamente formamos un grupo de espectadores habituales. Esto contribuyó a que se creara un ambiente confortable y acogedor, muy propicio para compartir historias y agregar a mi repertorio cierto número de cuentos literarios diferente al que acostumbraba. Al estar dirigido hacia adultos -más que nada universitarios o profesionistas- podía narrar historias mucho más complejas en su estructura narrativa – lo cual es difícil al trabajar con niños- y dedicarme un poco más al género dramático, ya que en mi trabajo previo, me había limitado casi por completo a historias de aventuras, con temática familiar y un tono más bien alegre y juguetón.

Este periodo me resultó enriquecedor puesto que pude aprovechar la soltura que había adquirido y dirigirla en forma más mesurada, a otro tipo de historias. Descubrí que, en relación con los niños, este público resultaba más sencillo de manejar, puesto que no había que lidiar con desorden ni esforzarnos por mantenerlos participando; de hecho, como había notado en Santa Catarina, al público adulto le gustaba la participación que involucrara cierta complicidad, breves comentarios o una interacción visual y receptiva, pero no las dinámicas de juego.

Aquí pude notar que se generaba un fenómeno parecido al de Santa Catarina y los primeros espacios en que me presenté: con el paso del tiempo se formaba un público habitual que, en muchas ocasiones, parecía generar un gusto especial por el estilo de un narrador en particular y cuando esto sucedía, su nivel de exigencia disminuía considerablemente y con ello –a mi parecer- nuestro crecimiento se estancaba.

Sin embargo, aprendí que con estas condiciones de trabajo era posible presentar la narración tal como se había preparado en casi un 90% -aunque siempre cabía hacer ajustes de acuerdo con la reacción del público-, mientras que con los niños todo dependía de sus características específicas y sus circunstancias. Esto me ayudó a notar mis avances y seguir trabajando en mis fallas. En particular, me resultaba difícil abordar cuentos no humorísticos, irónicos o tiernos y enfocarme a un tono melodramático, serio o incluso trágico. Comencé a dar preferencia al montaje de este tipo de historias aunque procuraba incluir sólo un “experimento” en cada función y apoyarme en el repertorio que mejor manejaba.

¹³⁴ Ubicado en División del Norte, actualmente desaparecido.

Logre ciertos avances en cuanto a esto, sin embargo, pronto me vi afectada por la carga de trabajo que implicó –una vez que hube agotado el repertorio que ya tenía- el preparar dos o tres historias nuevas cada semana. De vez en cuando recibíamos apoyo de alguno de nuestros amigos narradores, que se presentaba en nuestro espacio lo que aliviaba un poco la carga, pero en general sólo estábamos mi compañero y yo, lo cual llegó a ser abrumador para mí.

A pesar de la experiencia que había acumulado ya y que me hacía un poco más fácil el trabajo, cada nuevo cuento requería una gran labor de preparación, teórica y práctica y desde luego, no podía esperar el mismo desempeño con una historia completamente nuevo, que con una ya probado varias veces ante el público con sus consiguientes correcciones. Intentaba mantener el ritmo de trabajo sin que menguara la precisión de mi trabajo, pero mis otras ocupaciones a veces hacían que esto me resultara imposible. En varias ocasiones no me quedó más remedio que contar una historia que ya habían narrado anteriormente; aunque esto no suele desagradar al público -que por el contrario, disfruta escuchar una historia que ya conoce- en mi opinión, esto debe surgir a petición suya o por un deseo personal del narrador y no como única opción, como me ocurrió varias veces.

Mucho peor resultó, sin embargo, verme obligada a presentar material trabajado “a medias”; aunque nunca dejé de preparar por lo menos mi versión oral, hubo ocasiones en que no tuve tiempo de terminar el montaje con el debido cuidado y eso, aunque el público no reaccionara negativamente, me resultaba en extremo vergonzoso. Intenté enfocarlo como una oportunidad para practicar mi capacidad de improvisación –como solía hacer mi compañero, que tenía gran facilidad para ello y lo complementaba con varios recursos que conocía bien-; aunque esto no dejó de generarme aprendizaje, los resultados –por lo menos de mi parte- nunca dejaron de parecerme mediocres e indignos de quienes buscábamos hacer de la narración un arte profesional.

Esta situación duró poco tiempo puesto que el café no prosperó económicamente y tuvo que cerrar, lo que nos obligó a buscar otro foro y a tratar de encontrar condiciones más favorables.

Después de unos meses de descanso, comenzamos en otro café llamado “*Murmullos*¹³⁵”, los viernes por la noche. Aunque las condiciones eran muy similares (no había pago fijo por parte de los dueños y la cooperación era voluntaria) planeamos un método que nos permitiera dedicar más tiempo a la preparación de nuevos montajes. La idea era como sigue:

1er viernes del mes: Ana Reyes y Alejandro Gallardo

2º viernes: Un narrador invitado

3er viernes: Ana Reyes y Alejandro Gallardo

4º viernes: Noche de aficionados

La propuesta no sólo pretendía darnos más aire para trabajar de forma personal, sino también permitir que el público escuchara a otros narradores, conociera diferentes estilos y dejara un espacio abierto a quien quisiera probar la experiencia.

En un principio el café comenzó a funcionar muy bien. En especial porque ahí se reunía otro día a la semana la “*Sociedad Tolkieni de México*”¹³⁶ que quedó gratamente impresionada con nuestro trabajo y se integró a nuestro público habitual. Por otro lado, el café era muy grande (casi cuatro veces más que “*La luciérnaga*”) por lo que permitía reunir a gran cantidad de público.

De vez en cuando también funcionaba como galería de arte, por lo que se nos invitaba a narrar en las inauguraciones y podíamos alternar con otro tipo de artistas, como trovadores y declamadores de poesía, o incluso algún grupo teatral. Por su parte, la Sociedad Tolkieni organizaba sus propias reuniones y festividades, donde siempre éramos invitados a narrar; ahí procurábamos enfocarnos, como es natural, a los temas preferidos por ellos: textos de Tolkien o historias celtas, caballerescas, artúricas, etc.

La respuesta era buena en general y me permitió seguir ejercitándome y trabajando en nuevos montajes. Desafortunadamente el plan de alternar narradores no siempre funcionó como lo planeamos y en ocasiones no lográbamos concertar a un narrador invitado, por lo que nuevamente teníamos que cubrir el espacio nosotros dos. La noche de aficionados tuvo buena recepción, pero, como cada participante preparaba el cuento según sus posibilidades o criterio, nos resultaba imposible no apoyar la función contando nosotros por lo menos un cuento, con lo que las condiciones, finalmente se volvieron muy similares que en el café anterior y por lo tanto, igualmente agobiantes para mí¹³⁷.

Aunado a esto, estaba el asunto de la retribución económica que era absolutamente inestable, pues tanto podíamos recaudar una suma considerable como unos cuantos pesos, puesto que mi compañero se negaba a cobrar la entrada.

¹³⁵ Ubicado en José Ma. Velasco 4-E casi esq. Av Revolución, Col. San José Insurgentes

¹³⁶ Organización no lucrativa que desde 2001 tiene como fines estudiar y difundir la obra del escritor John Ronald Reuel Tolkien, así como crear espacios y oportunidades para su disfrute colectivo.

¹³⁷ En países como Colombia y Cuba, en donde el movimiento de narración ha cobrado mucho auge, este problema se ha resuelto haciendo una rotación de narradores por los diversos espacios, de modo que puedan presentar su mismo repertorio ante diferente público y tengan tiempo para trabajar el nuevo.

Insisto en este punto porque durante mi formación en el Colegio de Teatro adquirí la idea de que lo más importante para desarrollarse en el ámbito artístico era “hacer arte” sin considerar el pago; sin embargo, durante mi trayectoria laboral llegué a comprender que el reconocimiento que pretendamos exigir del público depende en primera instancia de la valoración que hagamos de nuestro propio trabajo. Si bien la experiencia y la oportunidad de darse a conocer son significativas, la labor del artista requiere años de preparación y esfuerzo que deben retribuirse como los de cualquier otro profesional.

4.6 El público infantil

Paralelamente con el café, en ese periodo ya teníamos algunos contactos con editoriales y escuelas, que comenzaron a contratarnos funciones, que armábamos de nuestro repertorio, de acuerdo con el tema que nos pedían o las características particulares de cada público.

Empezamos a trabajar como narradores para diversas editoriales que acudían a las escuelas dentro de las ferias del libro que se organizaban, promocionando sus títulos o simplemente como espectáculo cultural. Para ese momento, la experiencia que había adquirido y el repertorio que ya tenía montado me facilitaba un poco el trabajo, aunque ahora debía enfrentarme a públicos no de 10 ó 20 personas sino a escuelas completas, de 80, 150 o hasta 300 niños.

Descubrí, sin embargo, que no sólo la experiencia adquirida en Mr. Books me había preparado bastante bien para este reto, sino que los grupos numerosos respondían mucho mejor a las dinámicas, -puesto que con la energía se generaba una especie de “onda expansiva”- lo que hacía más fácil la respuesta y por lo tanto, establecer el vínculo con ellos.

Las condiciones de trabajo también eran muy diferentes. En primer lugar se trataba de funciones pagadas, ya fuera por la editorial o directamente por la escuela, por lo que había que acatar las condiciones que se nos impusieran; aunque por lo general no se nos hacían peticiones descabelladas, desde luego al percibir un sueldo teníamos el compromiso de dejar satisfecho a nuestro empleador. En segundo lugar, las funciones pocas veces se planteaban como un entretenimiento, sino como parte de alguna campaña de fomento a la lectura por lo que niños y maestros llegaban sin expectativas claras.

En la mayoría de las ocasiones, las peticiones de las editoriales se limitaban a que narráramos por lo menos uno o dos de los libros que ellos editaban, lo cual implicaba

cierto trabajo extra. En las escuelas solían dejar a nuestro criterio el repertorio, aunque encontramos unos pocos casos –generalmente basados en la religión o política particular del colegio- en que se nos pedía una lista de repertorio según la cual teníamos que limitarnos a los cuentos que ellos aprobaran. En estos casos procurábamos estar muy concientes de respetar cualquier tipo de restricción que – directa o indirectamente- se nos hiciera para evitar cualquier posible ofensa o molestia de su parte.

En el trabajo con las escuelas los mayores problemas surgían, por lo general, de aspectos logísticos o de organización. En espacios abiertos –como el patio de las escuelas de gobierno - cuando no se contaba con micrófono o la calidad de éste era mala, resultaba muy difícil mantener la atención, puesto que si los niños no nos entendían, no podían seguir la historia; además los niños solían ser acomodados en el suelo y bajo el rayo del sol, lo que les resultaba sumamente incómodo.

Igualmente, a pesar de nuestra insistencia, no siempre resultaba posible dividir a los alumnos por edades –lo ideal en estos casos- y llegamos a tener hasta 250 niños de 6 a 12 años con intereses completamente diferentes. En estos casos encontramos efectiva –aunque no infalible- la estructura que habíamos aplicado desde *Mr. Books*- en donde el público solía ser de edades muy diversas- es decir, ir alternando nuestra participación. Este sistema, además de generar cierta expectativa e interés por el cambio de voz y estilo de cada uno, nos permitía medir la reacción del público mientras el otro contaba y acomodar el repertorio de la mejor manera, alternando así cuentos más simples o elaborados para tratar de atender a todos y alternar el tono de las historias (una tierna, otra más alegre, otra reflexiva, una mucho más divertida, etc.) para mantener la atención de los niños.

También observé enormes diferencias de escuela en escuela, pues en cada función influían una multitud de factores imposibles de controlar; el nivel socioeconómico no bastaba para predecir resultados parecidos en escuelas similares, puesto que dependía más de la forma de trabajo de sus maestros y de sus circunstancias particulares por lo que pude encontrar escuelas maravillosamente receptivas en colonias de muy escasos recursos, lo mismo que en las más costosas, al igual que tuve experiencias menos gratas en ambos casos.

Uno de los aspectos que noté con frecuencia, fue la falta de conocimiento en el país sobre el movimiento de narración oral, que nos llevaba a enfrentarnos con empleadores, si no hostiles, sí algo perplejos en cuanto a nuestra propuesta y en ocasiones, incluso decepcionados de que no manejáramos escenografía, vestuario o

acompañamiento musical. En otros casos, tuvimos que enfrentar el precedente sentado por algunos narradores que, al no contar con la preparación suficiente, habían dejado mala imagen en las escuelas al no poder mantener la atención o enfrentar las características de algún público específico. Personalmente, la única opción era mejorar mi trabajo para poder impulsar una imagen de profesionalismo y ganar un lugar en el campo de trabajo.

Una vez más tuve que revisar el montaje de mis cuentos para asegurarme de que la amplitud de los movimientos fuera suficiente y considerar el área que ocupaba en mis desplazamientos, puesto que yo estaba acostumbrada a moverme en dos o tres metros cuadrados y ahora llegaba a tener 10 ó 15. Con la práctica aprendí a aprovechar puntos clave del cuento para desplazarme de forma regular –coincidiendo con los movimientos de los personajes o las partes descriptivas- y las dinámicas para acercarme intempestivamente a algún grupo inquieto, lo cual daba buenos resultados y me ayudaba a distraerlos de la posición incómoda en que estaban.

Finalmente, en aquellos casos en que el tamaño del espacio no nos permitía narrar a simple voz y no contaba con micrófono, era poco lo que podíamos hacer para remediarlo, por lo que con el tiempo, aprendimos a dejar muy claras nuestras especificaciones al momento de hacer el contrato.

Uno de los retos más difíciles para mí –y que aún no considero del todo dominado- fue enfrentarme a grupos de secundaria, que por regla general parecían poco dispuestos a escuchar cuentos. En cierta ocasión, al encontrar una barrera que me parecía insalvable para establecer un vínculo con ellos, tuve que modificar por completo el tono de una historia algo infantil –ya que tampoco estaban preparados para una de adultos- e instalarme en una franca ironía de la cual traté de hacerlos cómplices para crear una especie de “anti- cuento”. Este experimento resultó exitoso en cuanto a la respuesta de los muchachos, que lograron involucrarse en la narración, aunque debo decir, no en cuanto al montaje, que resultó por completo improvisado y por tanto –en mi percepción- muy atropellado.

Puedo decir sin lugar a dudas que ha sido el público más difícil con el que me he enfrentado y con el que menos favorable fue la respuesta; sin embargo, noté una mejor disposición hacia las historias caballerescas, que exalten virtudes como la valentía y la lealtad, así como los personajes desenfadados y pícaros y en especial, la ausencia de cuentos moralizantes o abiertamente “educativos”, que parecen percibir como una falta de respeto hacia su inteligencia o edad. Sigo considerándolos un reto que estaría

dispuesta a volver a enfrentar, pues son también un público un poco abandonado, con escasas opciones para elegir.

Definitivamente, pienso que el trabajo con niños ha resultado el más arduo de mi experiencia, y también el más gratificante, puesto que ha sido el único que me ha preparado realmente para enfrentar a casi *todos* los públicos posibles, y el único que me ha permitido evolucionar de forma constante y comprobada.

4.7 El grupo “*Cuentaress*”

Después de más de dos años de trabajar juntos, mi compañero de trabajo y yo decidimos conformarnos como el grupo *Cuentaress*, y así nos presentamos por varios años trabajando de la misma forma. Nuestra más productiva fuente de trabajo eran las escuelas, donde contábamos para todas las edades, aunque mayormente para preescolar y primaria. Ocasionalmente también fuimos contratados para fiestas infantiles, aunque personalmente, considero esta opción como una de las más azarosas de mi trabajo, pues con gran frecuencia los invitados parecen esperar otro tipo de espectáculo para estos eventos. Puedo decir sin embargo, que si se plantean claramente las características de la función y las condiciones necesarias para que se lleve a cabo, pueden cosecharse buenos resultados y abrirse fuentes de trabajo, como he podido constatar en persona.

Participamos en varios festivales de narración en donde la estructura era la siguiente: cada grupo o narrador se inscribe al festival pagando una cuota y es programado para narrar en distintos foros a lo largo del festival. Así mismo, es posible asistir a muchos espectáculos unipersonales de narradores, muchos de los cuales son de entrada libre y a contadas colectivas. La experiencia resulta enriquecedora no sólo por la oportunidad de presentarse en distintos sitios y ser conocido por otro público, sino por la de ver y escuchar el trabajo de narradores de otros lugares de la República y extranjeros, y conocer nuevas propuestas de trabajo.

En ocasiones también trabajamos junto con otros narradores. Con Rosalinda Sáenz montamos un espectáculo llamado *Del mito al hecho*, basado en mitos griegos y enfocado al público adulto, que presentamos en el foro *El Juglar*. Este espectáculo resultó muy interesante para mí porque lo planeamos como un equipo, aunque la mayor parte de la dirección escénica quedó a cargo de Rosalinda, por ser la de mayor experiencia. En mi caso presenté dos narraciones basadas en la figura del Minotauro:

*El mito de Dédalo y La casa de Asterión*¹³⁸. Ésta última requirió especial trabajo de mi parte, puesto que manejaba un tono filosófico muy distinto del que acostumbraba usar; yo quería conservar el estilo literario característico del autor pero adaptándolo para una versión oral, que permitiera al público tener acceso a la historia desde mi interpretación. Por esta razón, analicé muy cuidadosamente el texto original, para poder crear una adaptación que, aunque inevitablemente cambiara un poco el lenguaje, mantuviera el mismo ambiente y la personalidad del protagonista. A pesar de que fue narrado, como es usual, en tercera persona –el original es narrado por el propio Asterión-, me resultó un experimento memorable pues la complejidad del texto me obligó a realizar también un análisis profundo del personaje, así pues, hubo momentos dentro de la narración en que la división entre narrador y personaje llegaba a hacerse muy tenue para mí - aunque no lo fuera para el público pues no era mi intención recrearlo-. Como contraste, preparé como introducción otro montaje muy humorístico que partía de la figura de Dédalo, el gran inventor, hasta el nacimiento y confinamiento del Minotauro dentro del laberinto. A mi parecer, las dos historias entrelazadas crearon una estructura exitosa pues se formó un balance adecuado entre ambas y dentro del espectáculo, que era complementado por las historias de mis dos compañeros.

Posteriormente, a la par de nuestro trabajo en escuelas y editoriales de libros infantiles, Alejandro y yo comenzamos a trabajar con una editorial independiente¹³⁹ que se dedicaba a producir audio- libros. En este lugar, nuestro trabajo consistía en grabar diferentes textos, por lo general alrededor de una temática específica. La experiencia me resultó interesante, puesto que era muy diferente abordar los textos designados por los editores que escogerlos nosotros mismos –como es lo usual en el trabajo del narrador-. Tampoco cabía hacer propuestas en cuanto al producto, más allá de lo que nos fuera solicitado, por lo que no siempre quedé satisfecha con los resultados: en ocasiones no nos era entregado el texto con antelación suficiente para poder trabajar con él, como hubiera sido conveniente ni había ninguna dirección clara sobre lo que se pretendía. De ese modo, todo se basaba en la interpretación que pudiéramos generar en el momento y de acuerdo con nuestro criterio, por lo que pienso que los resultados eran con frecuencia irregulares. Sin embargo, aprendí mucho sobre la forma de grabar en un estudio y la mejor manera de expresarme ante el micrófono. En particular, me resultó muy diferente acostumbrarme a expresarme sin las manos o el cuerpo –que

¹³⁸ Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, México, Edit. Emecé Mexicana, 1986, p 67-69.

¹³⁹ Grupo Editorial Nuevo Rumbo, ubicada cerca del metro San Pedro de los Pinos, actualmente desaparecido.

provocan ruidos que son captados por el audio-, a permanecer a una distancia constante del micrófono –cuando tanto me había esforzado por aprender a moverme en el escenario- y a cambiar el tono de voz y los matices sin alterar demasiado el volumen para no “viciar” el sonido.

También aprendí de la obvia necesidad de repetir una y otra vez las grabaciones para corregir trastabilleos, pequeñas fallas y algún ruido ocasional, que durante una función carecen de importancia porque pueden ser corregidos fácilmente y llegan a formar parte de la “narración viva”, pero que en una grabación resultan imperdonables.

Con esta editorial producimos 3 discos de cuentos narrados, de los que sacamos un pequeño tiraje. Para este caso, sí pudimos escoger y preparar los textos que incluiríamos. Para el primero¹⁴⁰, escogimos seis historias que ya habíamos presentado muchas veces ante el público (de nivel preescolar a primaria); la adaptación resultó un poco diferente pues, por encima de la versión oral, había que establecer una que pudiera funcionar sin las dinámicas de juego que acostumbrábamos utilizar y con cierto refinamiento del lenguaje –un poco más elaborado que el coloquial- puesto que se enfocaba, ahora sí, al fomento a la lectura. Grabamos seis cuentos, alternando nuestra participación y lo complementamos con dos canciones –cantadas y acompañadas en la guitarra por mí-. Al escuchar el resultado final encontré que las posibilidades de la tecnología lograban suplir en gran medida las carencias de no contar con un público real, puesto que los efectos especiales y la música de fondo les dieron un toque muy ameno y apropiado para el público al que iban dirigidas. Posteriormente grabamos una adaptación de “*El principito*”¹⁴¹ y finalmente un segundo volumen¹⁴², enfocado a un público un poco mayor, aunque a mi parecer no alcanzó la misma calidad del primero.

4.8 La narración dentro del aula

Durante dos años me retiré un poco de la narración profesional por el nacimiento de mi hija, aunque poco a poco reestablecí contacto con el medio. Con respecto a mi labor como cuenta-cuentos, he encontrado en ella una herramienta verdaderamente práctica, no sólo para estrechar el vínculo madre/hija sino también para fortalecer muchos aspectos de su educación. Particularmente, puedo decir que el haberse desarrollado rodeada de cuentos – leídos, vistos, escuchados, cantados- ha incrementado

¹⁴⁰ *Cuentos para niños*, México, Grupo Editorial Nuevo Rumbo, 1ª edición, 2006.

¹⁴¹ De Saint- Exúpery, Antoine. *El principito*, México, Editorial Distribuciones Fontamara, 2006.

¹⁴² *Cuentos del reino*, México, Grupo Editorial Nuevo Rumbo, 1ª edición, 2006.

considerablemente su vocabulario, su conocimiento del mundo y su expresividad, en relación con niños de su misma edad.

A pesar de haberme alejado un poco del escenario, durante este tiempo logré encontrar, en mi desempeño como maestra de música (en preescolar y primaria), un foro permanente para mantenerme en forma como narradora, probando y corrigiendo los cuentos con mis alumnos. Aunque ciertamente se trata de un público muy distinto al que puede reunirse en un foro abierto y el trabajo en general tiene más características de la escuela escandinava que de la narración oral escénica¹⁴³, presenta oportunidades especialmente adecuadas para esta práctica:

- Los cuentos pueden probarse con grupos de edades específicas y por lo tanto, comparar las reacciones de cada uno con los diferentes elementos del cuento o del montaje.
- Al trabajar durante varios meses con los mismos grupos, se puede apreciar cuáles historias son más de su agrado (o responden a necesidades específicas) y señalarlas como exitosas o funcionales dentro del repertorio.
- Es posible dar espacio para la retroalimentación –lo que no es usual en las funciones- y conversar con los niños sobre cuáles aspectos les impresionaron o les resultaron de mayor interés y por qué.

Aunque nunca haya sido éste mi principal interés como narradora, para mí es indudable la importancia de la historia narrada como recurso didáctico. Durante muchos años, como maestra de preescolar, dediqué mucho tiempo y esfuerzo a la implementación de *“La hora del cuento”*, -enfocada propiamente a la *lectura* diaria de libros de cuentos-. A pesar de que logré muy buenos resultados impulsando el interés de los niños por la lectura, el lenguaje y los *libros* en sí, al comparar la experiencia, he llegado a la conclusión de que pocas formas de transmisión resultan tan exitosas en el trabajo con niños como la de “viva voz”, puesto que el educador ya no es un intermediario entre el texto y el niño, sino el encargado de encarnar todos los personajes, ambientes y matices posibles de una historia, lo que crea un vínculo mucho más estrecho entre ambos. Además, en la narración, la falta de ilustraciones que ayuden al niño a situarse en una actitud visual los estimula a crear imágenes en su mente, lo cual refuerza su creatividad y capacidad de concentración.

Por último, no sólo está el valor del cuento como recurso para introducir juegos, actividades o temas específicos, sino también para trabajar con niños con problemas

¹⁴³ Ver apartado 2.2.1 sobre El cuento cuentos.

de conducta¹⁴⁴, que en mi experiencia, responden muy bien a esta actividad, que puede convertirse en un puente para acercarse a ellos.

4.9 La música dentro de la narración

A pesar de no ser básica dentro de la técnica de la narración oral escénica, considero la música como uno de los elementos de apoyo por excelencia en todas las artes escénicas, ya sea como simple acompañamiento, como complemento o como parte esencial de la obra. En el caso de la narración, es frecuentemente utilizada dentro de espectáculos unipersonales, para apoyar el desempeño del artista. A mi criterio, es un recurso muy valioso, siempre que sea utilizado para enriquecer el trabajo y no para suplir alguna carencia.

Dentro del trabajo con algunos colegas, en ocasiones llegué a acompañar algunas funciones en papel de músico, cantando y tocando la guitarra, con buenos resultados, aunque realmente no se conformaban como un espectáculo por sí mismo, sino como dos actividades presentadas en forma conjunta.

Dentro de las presentaciones con mi compañero Alejandro, sobre todo en escuelas o fiestas infantiles, he hallado en las canciones que interpreto y acompaño con la guitarra, una variante de las *fórmulas de apertura y cierre* –“Había una vez”, “Cuentan los que cuentan, “Colorín colorado”- que ayudan a atraer y concentrar la atención y a inducir un cierto ánimo en el público, especialmente el infantil, aunque el público adulto también reacciona muy favorablemente. En el caso de las presentaciones infantiles, generalmente incluyo canciones con dinámicas de participación y a veces, con coros que –si los chicos están dispuestos- puedan repetir y cantar fácilmente. En el caso del público adulto, generalmente me limito a interpretar canciones que puedan ambientar el tema central del espectáculo –Día de muertos, Navidad, Revolución, etc.- en el entendido de que la narración debe seguir siendo el eje principal de la función.

Esta nueva herramienta ha significado una grata experiencia y una de las más exitosas pues me ha permitido interactuar con el público de una forma muy especial; además, ha resultado también un recurso valioso con públicos especialmente difíciles o con gustos específicos. Personalmente, nunca me vi en la necesidad de utilizar música grabada –aunque me parece una opción que puede resultar útil-, pero siempre tuve el

¹⁴⁴ TDA (Trastorno por déficit de atención), hiperactividad, síndrome de Down etc. que en los últimos años, al hacerse obligatoria su aceptación en las escuelas regulares han dificultado el trabajo de los maestros no capacitados para tratar estos casos particulares.

interés de conformar un espectáculo de cuentos y música en vivo, interpretada por mí o por otro músico acompañante.

Una vez que finalizó la relación laboral con mi último compañero de cuentos, me dediqué a narrar por mi cuenta, colaborando con algunas narradoras de *Alas y Raíces*¹⁴⁵, en escuelas o fiestas infantiles y empecé a dedicarme a la realización de mi propio proyecto.

La oportunidad de preparar un espectáculo de este tipo surgió como parte de mi servicio social en la Escuela Nacional de Música¹⁴⁶ (ENM) y tiene como objetivo unir la narración oral con la música, aprovechando mi formación en ambas materias.

Junto con dos de mis compañeras¹⁴⁷ de la ENM comenzamos a trabajar en una serie de espectáculos de índole didáctica, estructurados en la forma de un breve recorrido por la historia de la música, la ópera, o la vida de algunos músicos importantes. Este enfoque estuvo basado por una parte, en mis observaciones como maestra y narradora en distintas escuelas -en donde los eventos artísticos son a veces recibidos con dificultad y desgano por alumnos y maestros-, y por otra, en mi experiencia como alumna de la ENM en donde, a pesar de presentarse conciertos de muy alta calidad, el público con frecuencia está formado casi totalmente por los compañeros o parientes de los ejecutantes. La idea era poder establecer un puente entre nuestra actividad artística y todo tipo de público.

La propuesta de todos los espectáculos tuvo como eje la difusión de la música clásica, utilizando la narración como hilo conductor para introducir o presentar las piezas musicales, interpretadas en su mayoría por la cantante -y algunas por mí- y acompañadas por la pianista.

Los primeros dos programas que montamos fueron: "*La canción de amor a través del tiempo*" y "*Mozart, el niño genio*"¹⁴⁸, este último basado libremente en la novela homónima¹⁴⁹.

Este último lleva como prólogo un pequeño montaje de títeres guiñol -manejado por mí- para dar una introducción sobre la vida de este músico y sobre la historia de la

¹⁴⁵ CONACULTA, Coordinación Nacional de Desarrollo Cultural Infantil- *Alas y Raíces*. Tiene como misión generar y promover espectáculos para el desarrollo de la creatividad infantil a través de lenguajes artísticos.

¹⁴⁶ Actualmente estudio el 5º año de la carrera de Educación Musical en la Escuela Nacional de Música de la UNAM.

¹⁴⁷ Maby Muñoz Henonin, pianista y Mariana Ojeda Sánchez, cantante.

¹⁴⁸ Se pueden consultar ambos programas en el Anexo.

¹⁴⁹ Villanés Cairo, Carlos y Córdova Rosas, Isabel. *Mozart, el niño genio*, México, Editorial SM, Colección El barco de vapor, 2009.

ópera. El resto del espectáculo alterna el argumento de tres de sus óperas más famosas¹⁵⁰ y la interpretación de algunas de las arias¹⁵¹ correspondientes a cada una.

La propuesta tuvo buena recepción, especialmente con chicos de preparatoria y adultos (a pesar de que la idea del teatro guiñol estaba pensada para niños). El comentario general del público poco conocedor de la música clásica fue que de este modo les era fácil comprender lo que era la ópera, quién era el autor y acercarse a la obras musicales, a pesar de no conocerlas y no entender el idioma.

En “*La canción de amor...*” la estructura era más parecida a la de mis funciones usuales de narración –es decir alternando cuento/canción, cuento/canción-, que también resultó exitoso con público adulto y sorprendentemente, funcionó muy bien con chicos de primaria, a quienes pensábamos, sería más difícil mantener atentos a un programa de música “culta”.

Nuestros siguientes proyectos incluyen “*Marinero en tierra*” -un programa dedicado a Rafael Alberti y Federico García Lorca-, “*Breve historia de la música*” y “*Un poco de historia de la ópera*”.

¹⁵⁰ *Las bodas de Fígaro, Don Giovanni y Così fan tutte.*

¹⁵¹ Aria: Gran solo de canto de una ópera o un oratorio. Pahlen, Kurt. *La ópera en el mundo*, Buenos Aires-Argentina, Editorial Vergara, 1993.

CONSIDERACIONES FINALES

Durante mi formación como narradora oral, partiendo de mi preparación como actriz, descubrí que la técnica de narración oral escénica propuesta por Francisco Garzón Céspedes proporciona elementos coherentes y accesibles para ser utilizados con éxito por el artista que busca, como principal objetivo, dignificar este arte y hacer de él una actividad profesional y redituable.

Dentro de esta búsqueda de reconocimiento considero que uno de los principales obstáculos es la falta de formación escénica o de una técnica firme que apoye a los narradores orales, lo que provoca que el desempeño de muchos de ellos carezca del profesionalismo y la fuerza que se requiere para impulsar el movimiento al nivel de otras actividades escénicas. Esta carencia dificulta el objetivo buscado por Garzón, es decir, ser capaces de narrar ante cualquier público en cualquier circunstancia posible y de la misma forma, obstaculiza el camino para nuevos narradores.

Como solución a esta dificultad, pienso que la técnica de formación actoral que se imparte en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM proporciona una base sólida sobre la que se puede, sin ninguna dificultad, comenzar la especialización como narrador oral. Una vez adquirida esta técnica, se puede con facilidad dirigirla hacia la formación dentro de esta actividad y con base en la atención y el esfuerzo individual, convertirse en un narrador exitoso que se mueva en el plano profesional.

No debe olvidarse sin embargo, que el trabajo de preparación del actor –y del narrador- debe ser permanente. La falta de constancia en la ejercitación, como yo misma pude experimentar, provoca un retroceso en el desarrollo laboral y dificulta o imposibilita alcanzar los objetivos planteados en el quehacer escénico.

Uno de los más importantes aprendizajes que obtuve durante mi trayectoria dentro de la narración fue la comprensión de que la exigencia de una retribución

económica justa es primordial en la valoración de la labor del narrador oral. Ofrecer nuestro trabajo gratuitamente en forma sistemática va en detrimento de nuestra imagen como profesionales y de la búsqueda de la afirmación de esta manifestación escénica como una especialización del teatro.

La separación entre teatro y narración, aunque es frecuentemente establecida tanto por narradores como por actores, no está fundamentada en argumentos significativos sino en el desconocimiento de las áreas comunes a ambas técnicas. Con base en mi experiencia en los dos campos, he llegado a la conclusión de que la técnica de actuación ofrece al narrador oral una plataforma invaluable para iniciar o enriquecer su trabajo, en tanto que la narración oral ofrece al actor diferentes posibilidades creativas y expresivas que pueden representar una opción laboral lucrativa, con la cual enriquecer su desempeño y ponerse en contacto con nuevas oportunidades de desarrollo.

Finalmente, considero que la adhesión de artistas capacitados al movimiento de narración oral escénica es justamente el elemento que hace falta para impulsar y proyectar esta actividad en México con la misma fuerza que tiene en otros países, otorgándole la dimensión de actividad escénica profesional y el respeto que merece.

Bibliografía

Akoschky, Judith. *Artes y escuela: aspectos curriculares y didácticos de la educación*, Buenos Aires- Argentina, Ed. Paidós, 1998.

Alonso, Dámaso. *Cancionero y Romancero español*, España, Salvat Editores, 1969, 201 pp.

Barba, Eugenio. *La Canoa de Papel, Tratado de Antropología Teatral*, México, Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología, 1992.

Barba, Eugenio y Savarese, Nicola. *Anatomía del Actor: Diccionario de antropología teatral*, trad. Bruno Bert, D.F.- México, Grupo Editorial Gaceta, Col. Escenología, 1992.

Barrera Linares, Luis y Pacheco, Carlos. *Del cuento breve y sus alrededores*, Caracas-Venezuela, Ed. Monte Ávila Latinoamericana, Colección Estudios, 1997, 570 pp.

Benhumea Hernández, Tania Graciela. *Expresión corporal para futuros actores*, D.F.- México, Tesis, 2004.

Benzaquen, Yaël. *El S.O.S de la Voz*, México, De Letreo Ediciones, 2006.

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*, México, Edit. Emecé Mexicana, 1986.

Bustos Sánchez, Inés. *Tratamientos de los problemas de la voz. Nuevos enfoques*, Madrid, Ciencias de la Educación Preescolar y Especial, 1995, 300 pp.

De Etchebarne, Dora Pastoriza. *El cuento en la literatura infantil*, Buenos Aires- Argentina, Editorial Kapelusz, 1962.

Del Rey Briones, Antonio. *El cuento literario*, Madrid- España, Ediciones Akal, 527 pp.

De Saint- Exúpery, Antoine. *El principito*, México, Editorial Distribuciones Fontamara, 2006.

Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.

Enciclopedia Salvat, Barcelona, Salvat Editores, 1976.

Fernández-Galiano, Manuel. *Introducción a Homero*, Madrid- España, Editorial Guadarrama, 1963, 484 pp.

Frenk Alatorre, Margit. *Entre folklore y Literatura (Lírica hispánica antigua)*, D.F.- México, El Colegio de México, 1ª edición, 1971, 104 pp.

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

- González García, Francisco Javier. *A través de Homero: La cultura oral de la Grecia antigua*, España, Universidad de Santiago de Compostela, 1991.
- Hoppin, Richard H. *La música medieval*, Madrid- España, Ediciones Akal, 2000.
- Lapesa, Rafael. *Introducción a los estudios literarios*, Madrid- México, Fondo de Cultura Económica, Tomo 1, Colección Popular 51, 2ª. Edición, 1974.
- Levi-Strauss, Claude. *The Structural Study of Myth*, New York- E. U., Basic Books, 1963, 329 pp.
- Magaña Almaguer, Belem y Lozano Montes de Oca, Gabriela I. *El estudio de la Expresión Corporal*, México, Tesina, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- Mansión, Madeleine. *El estudio del canto, técnica de la voz hablada y cantada*, Buenos Aires- Argentina, Ricordi Americana, 5ª edición, 1947.
- Menton, Seymour. *El cuento hispanoamericano*, Barcelona- España, Ed. Laertes, 2004, 234 pp.
- Ong, Walter J. *Oralidad y Escritura. Tecnologías de la palabra*, traducción de Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Padovani, Ana. *Contar cuentos. Desde la práctica hacia la teoría*, Buenos Aires- Argentina, Ed. Paidós, Cuestiones de Educación, 2004, 203 pp.
- Pahlen, Kurt. *La ópera en el mundo*, Buenos Aires- Argentina, Editorial Vergara, 1993, 233 pp.
- Pareti, Luigi. *Homero y la realidad histórica*, México, Unión Tipográfica Editorial Hispanoamericana, 1961.
- Propp, Vladimir. *Raíces históricas del cuento*, México, Ed. Colofón, 2ª edición, 1989.
- Ramos Smith, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, D.F.- México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010, 296 pp.
- Reese, Gustave. *La música en la Edad Media*, Madrid- España, Ed. Alianza Música, 1989, 436 pp.
- Ruiz Lugo, Marcela y Monroy Bautista, Fidel. *Desarrollo profesional de la voz*, México, Grupo Editorial Gaceta, S. A., Col. Escenología, 1994, 191 pp.
- Salzer, Jaques. *La expresión corporal: Una enseñanza de la comunicación*, Barcelona- España, Ed. Herder, 1984.
- Sargatal, Alfred. *Introducción al cuento literario*, Barcelona- España, Ed. Alertes, 2004, 224 pp.
- Thompson, Stith. *El cuento folklórico*, Caracas- Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1972.

Torri, Julio. *Tradición universal del cuento*, Ediciones Cátedra, 3ª edición, 1977.

Vidal-Naquet, Pierre. *El mundo de Homero*, Buenos Aires- Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2001, 673 pp.

Villanés Cairo, Carlos y Córdova Rosas, Isabel. *Mozart, el niño genio*, México, Editorial SM, Colección El barco de vapor, 2009, 201 pp.

Zavala, Lauro. *Cómo estudiar el cuento, con una guía para analizar minificción y cine*, Guatemala, Ed. Palo de Hormiga, Colección Tres K tunes, Serie Xequijel No. 6, 2002.

Cuentos del reino, México, Grupo Editorial Nuevo Rumbo, 1ª edición, 2006.

Cuentos para niños, México, Grupo Editorial Nuevo Rumbo, 1ª edición, 2006.

Diccionario de la lengua española, Madrid- España, Espasa- Calpe, S.A., 30ª edición, 2005.

Diccionario de la Real Academia Española, Madrid- España, Espasa-Calpe, S.A., 26ª edición, 2001.

http://enlaceacademico.uson.mx/wb2/UNISON_Academico/DLEF_Historia_delalengua

www.secuenta.org.mx

http://santafe.derf.com.ar/despachos.asp?cod_des=108031&ID_Seccion=51

<http://www.tedoymipalabra.com.ar/>

<http://www.cuentacuentos.eu/>

<http://radioduendes.wordpress.com/2009/03/13/20-de-marzo-dia-internacional-de-la-narracion-oral/>

www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1984/4/84.04.01.x.html

<http://cuenteria-amena.tripod.com/directorio.htm>

ANEXOS

Anexo I. BREVE DIRECTORIO DE NARRADORES MEXICANOS (D.F.)

Alejandro Gallardo Realizó estudios de Actuación. Formó parte del grupo *Cuentaress* con el que grabó varios discos de cuentos. Tel.: 52 77 83 71/ 55 20 82 79 39 ewan_player@hotmail.com

Alma Rosa Rivera de los Santos Fundadora de la Compañía *Itacate de Cuentos* que tiene 20 años de trayectoria artística. Tel.: (55) 53 56 81 21/ (55) 32 01 50 35 itacatedecuentos@prodigy.net.mx

Ana Cristina Ortega Licenciada en Actuación egresada de la Escuela Nacional de Arte Teatral de Bellas Artes. chirisis2000@yahoo.com.mx

Apolonio Mondragón Entrenado como actor por Enrique Ruelas, Blas Braidot y Jorge Vargas. Narrador del Consejo Nacional de Cultura *Alas y Raíces a los niños*. Tel.: (04455) 24 98 07 30 cuentosdecoldores@yahoo.com.mx

Armando Trejo Profesor y Conferencista. Director General del Foro Internacional de Narración Oral FINO A.C.; Proyecto *Cuéntalee*. Coordinador de la Red Internacional de Cuentacuentos. Tel.: (00-52-55) 56 11 92 79/ 56 15 27 28 armandotrejo@cuentacuentos.eu

Armenia Mazar Lic. en Informática y Bibliotecología, especialista en promoción de la lectura y divulgación del libro. Tel.: 52 86 32 15 / 52 86 4450 amazar22@hotmail.com

Beatriz Falero Cofundación y dirección Narradores orales de Santa Catarina, NAO; 1991-presidenta fundadora Asociación Mexicana de Narradores Orales Escénicos, Amena. Tel.: 55 60 20 58/ 04455 54 12 44 25 decuenteros@hotmail.com

Benjamín Briseño Licenciado en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM. Actualmente es coordinador de programación artística de Regaladores de Palabras. fantartida@hotmail.com

Brisa Rosell Maestra en INBA. Estudió Actuación en Escuela de Arte Teatral. brisiux@hotmail.com

Cristina Soní estudió en la Escuela Nacional de Maestros. Formó parte del grupo Palabrije y Alegorías Espiral de Palabras. Tel.: 56 89 39 09 cristinasoni@hotmail.com.mx

Cauhtémoc Rivera Godínez Director de la Escuela de narración en la prisión femenil de Sta. María Chiconautla. IMAGINA, Compañía de Historias y Cuentos. Tel.: 56 56 41 20 imaginehistorias@yahoo.com.mx

Florina Piña Cancino Estudió Letras hispánicas en la UNAM. Tel.: 55 26 69 78 31
blimunda71@yahoo.com.mx

Gerardo Méndez Autor, actor y director de espectáculos infantiles y juveniles. Tel.: 52 55 91 16 71 85
espantapajaros7@yahoo.es

Giovanna C avasola Actriz y titiritera que integra la animación de objetos, el teatro de actores y de muñecos a la narración oral. Tel.: (55) 56 59 42 07/ 04455 13 50 56 58 mentimar@hotmail.com

Gonzalo León Estudió actuación en el Instituto Andrés Soler de la ANDA, ha tomado cursos y talleres de Narración Oral Escénica y otras disciplinas artísticas. Tel.: 55 35 54 16 / 55 35 26 42
shakespeare09@latinmail.com

Jennifer Boni Psicóloga y escritora. Ganó en el 2009 la beca Creadores Escénicos del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA). chin_bolom@hotmail.com

Jermán Argueta Antropólogo, poeta y director de la Revista *Crónicas y Leyendas*. Tel.: 55 12 99 53
jermanargueta@hotmail.com

Lenis (M^a E lena Á valos) Se dedica a la educación, la investigación educativa y la impartición de conferencias o talleres. Tel.: 55 56 88 32 23 mariaelenaavalos@prodigy.net.mx

Lorna Santín Especialista en Educación y Comportamiento Humano. Escritora de cuentos infantiles para fomento del desarrollo afectivo. Tel.: 58 25 45 12 lornash@hotmail.com

Luis Es teban G alicia Actor egresado del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Desde 2003 pertenece al programa nacional de Alas y raíces a los niños de CONACULTA como narrador oral. Tel.: 55 44 88 82 64 luisestebangalicia@hotmail.com

Luis Puga Músico, payaso, promotor y animador de la lectura. Tel.: 55 57 19 02 55/ 044 55 34 60 81 58
cuandocantascuentos@hotmail.com

Marcela Romero Discípula de Francisco Garzón Céspedes. Ha participado en talleres de creatividad para la población de niños indígenas con el Fideicomiso para la Salud de los Niños Indígenas en Oaxaca. maromerog@hotmail.com

Marco Antonio Vázquez Barrera “Marconio” Egresado de la licenciatura en Letras Hispánicas de la UNAM. Escritor, músico, actor, decimista e improvisador. Tel.: (52) 55 24 58 46 90
soymarconio@gmail.com

Margarita Heuer Escritora de cuentos para niños y tallerista. Miembro del Consejo Editorial de la revista de literatura infantil *El Vagón Literario*. Tel.: 55 23 64 58 margaritaheuer@prodigy.net.mx

María Lluvia Solís Arias Presencia en Radio 620 de a.m. y en Televisión Educativa con la 1a. serie de 13 programas. lluviadecuentos@mexico.com

Marilú Carrasco Titiritera, actriz, diseñadora y constructora de títeres, máscaras y utilería. Tel.: (55) 56 59 4207 044 55 13 50 56 58 mentimar@hotmail.com

Mercedes Hernández Estudió la carrera de actuación en el Foro Teatro Contemporáneo, ganadora la beca que otorga el FONCA, en la disciplina de Narración Oral. Tel.: (55) 55 44 18 95/ 044 55 39 84 17 51 mercedesh24@yahoo.com

Miguel Ángel Tenorio Dramaturgo, escritor y productor de televisión. Desde 1993 hace radio (Radio Educación y Código Radio) Tel.: 52 (55) 53 55 21 99 miguelangeltenoriomx@yahoo.com.mx

Rosa Martha Sánchez Coordina el grupo Tejedoras de Imágenes y organiza la *Fiesta de la Palabra* en colaboración con AMENA. Tel.: 01 81 831 50 592 rsanchez.dr@omnilife.com.mx

Rosalinda Sáenz Socióloga por la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Miembro fundador y activo de NAO, de AMENA y Coordinación General del Colectivo Alegoría, Espiral de Palabras. Tel.: (55) 56 03 34 59 roslisaenz@gmail.com

Rosa María Durand Estudió Técnica, Montaje e Improvisación de cuentos en el Emerson College en Inglaterra. Es miembro de *Compañía Secuenta...* contadores públicos de cuentos. Tel.: (52) 55 54 38 14 / 044 55 13 53 66 02 roskiss2001@yahoo.com.mx

Scarlett Quiroz Maestra de educación primaria. Programa Cultural *Juglares y Jugares por todos los lugares*. Tel.: 56 73 40 70 mitoquiroz@hotmail.com

Tina Ruys Licenciada en Pedagogía en el área de inglés y diplomada en Narración Oral por AMENA. Forma parte del grupo NOQ. Tel.: 01 442 2151379 oruyser@aol.com

Viviano Thirion Promotora cultural independiente, capacitadora y tallerista en el campo de la lectura y la narrativa oral. Socia fundadora de AMENA A.C. y actual Coordinadora General. Telefax: 52 77 52 38 / 044 55 51 82 54 20 viviannetg@hotmail.com

Yosune Lorenzo Bailarina, actriz y correctora de textos. Discípula de Garzón Céspedes y Armando Trejo. yosulore@gmail.com

Anexo I I. LISTADO DE FESTIVALES NACIONALES E INTERNACIONALES REALIZADOS EN COLOMBIA¹⁵².

1. ENCUESTEMONOS (Sahagún-Córdoba)

Director: Julio Elver

Organizado por la casa de la cultura de Sahagún, en el mes de marzo.

2. UNICUENTO (Cali- Valle)

Directores: Jorge Olaya Garcerá y Claudia Domínguez

Tels.: 552 37 07- 518 30 00 Ext.393

Organizado por la Universidad Santiago de Cali en el mes de octubre

3. QUE VIVAN LOS HOMBRES Y ELLAS CUENTAN (Cali –Valle)

Directores: Linda Gallo, Jorge Olaya Garcerá y Claudia Domínguez

Organizado en la primera semana del mes de marzo.

Tels.: 552 37 07- 518 30 00 Ext.393

4. AQUETECUENTO (Medellín Antioquia)

Director: José Ricardo Alzate Juan Diego Alzate.

Tel.: 2 33 84 44

Organizado por la corporación Arca de Noe durante el mes de abril.

5. PALABROTAS (Medellín- Antioquia)

Director: Juan Camilo Hoyos

Tel.: 239 61 04

Organizado en la comuna nororiental en la última semana del mes de abril.

6. CUENTAURO (Villavicencio- Meta)

Director: Daniel Piedrahita Cacaís

Cel.: 315 762 06 46

Organizado por el grupo Pagoda durante el mes de mayo.

7. PALABRAS ANDANTES (Tunja)

Director: Emilse González

Tel.: 743 57 76

Organizado por la Universidad pedagógica de Tunja.

8. ENCUESTEMONOS EN EL CIELO

Director: Fernando Castañeda. Se puede tener información con los organizadores de Tunja.

9. FESTIVAL DE IBAGUÉ (Bucaramanga)

Director: Pacho Centeno.

Tel.: 657 80 70 -639 65 14

Cel.: 310 267 60 67 Correo: abrapalabra@mixmail.com

Organizado por la CORFESCU durante el mes de agosto.

10. ACUENTAJÚI (Guajira y Valledupar)

Directores: Nicolás Lubo y Elizabeth García

Tels.: 286 39 57 - 334 54 13 - 559 27 32

¹⁵² Lista proporcionada por el narrador colombiano J. Villaza

Cel.: 310 237 49 09

Organizado durante las dos últimas semanas del mes de julio.

11. Entre Cuentos y Flores (Medellín- Antioquia)

Director: Jorge Villa Zapata, Jota Villaza

Tel.: 239 44 23

Organizado por la Corporación Cultural Vivapalabra durante la primera semana del mes de agosto.

12. ABRAPALABRA (Bucaramanga)

Director: Pacho Centeno

Tel.: 657 80 70 -639 65 14

Cel.: 310 267 60 67 Correo: abrapalabra@mixmail.com

Organizado durante el mes de agosto.

13. PEREIRA CUENTA (Pereira)

Director: Jorge Salgado Bienestar Universitario Universidad tecnológica de Pereira.

Tel.: 336 41 43 – 327 65 54

Organizado durante el mes de agosto.

14. ENCUENTRO DE LITERATURA ORAL DEL PACIFICO (Buenaventura)

Festival bienal, organizado por la caja de compensación familiar COMFAMAR de Buenaventura.

PBX 092- 24 22 165 Ext. 108 – 113 – 118. Dpto. de Capacitación y Cultura.

15. ENCUENTRO DE CONTADORES DE HISTORIAS (Buga)

Director: Germán Jaramillo

Organizado en el mes de noviembre.

16. LA FACUNDIA (Medellín- Antioquia)

Directores: Yesid Castro y Maria Teresa Agudelo

Tel.: 252 01 48

Festival de cuento improvisado organizado durante la primera semana del mes de diciembre.

17. QUIERO CUENTO (Bogotá)

Directora: Hanna Cuenca.

Cel.: 310 767 4381.

18. VIVA LA PALABRA VIVA (Neiva)

Tel.: 871 74 88

Correo: casateatro_huila@yahoo.com

Organizado por el Centro Cultural CASA DEL TEATRO.

FESTIVALES INTERNACIONALES

- **VENEZUELA**

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD (Ciudad de Barquisimeto)

Directora: Mau de Ceballos y Dr. Segundo Ceballos

Tels. 0251 - 231 51 22. Cel 0416 651 42 19

Organizado por la UNIÓN DE NARRADORES ORALES ESCENICOS, UNO/ES.

- **MÉXICO**

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD (D.F.)

Directora : Viviano Trillón

Tel.: 55 277 52 38. Cel.: 044 55 31 45 87 13

Organizado por la ASOCIACIÓN MEXICANA DE NARRADORES ORALES ESCENICOS AMENA.

-LA ORALIDAD ARTÍSTICA DE LOS CUENTEROS

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD

Directores: Florina Piña y Jermán Argueta Cel.: 044 55 266 97 831.

Correo: oralidadycultura@yahoo.com.mx.

Organizado por la REVISTA MEXICANA DE NARRADORES ORALIDAD Y CULTURA

- **CUBA**

-BIENAL DE LA ORALIDAD (Santiago De Cuba.)

Directora: Fátima Paterson

Organizado por UNEAC, Centro Cultural Africano entre otros

- **ESPAÑA**

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA ORALIDAD (Valencia)

Director: Antonio González Beltrán

Organizado por la Asociación Teatral LA CARÁTULA.

- **ECUADOR**

-UN CERRO DE CUENTOS

Directoras: Lic. Ángela Arboleda y Ana Rosa Ortiz

Tel.: 03471, 422558

Internacional (00543471) 422558

Correo: tratohecho@telnet.com.ar

Anexo III. PROGRAMAS DE NARRACIÓN Y MÚSICA

LA CANCIÓN DE AMOR POR EL MUNDO

<i>Intorno all' idol mio</i> (canción)	Antonio Cesti (1623-1669)
<i>El origen del arpa</i> (cuento)	Leyenda popular
<i>Nel cor piú non mi sento</i> (canción)	Giovanni Paisiello (1740-1816)
<i>Du bist die Ruh</i> (canción)	Franz Schubert (1797-1828)
<i>Los besos de María</i> (cuento)	Triunfo Arciniegas (1957-)
<i>Madrigal</i> (canción)	Vicente Dindy (1851-1931)
<i>Night and day</i> (canción)	Cole Porter (1891-1964)
<i>El poeta enamorado</i> (cuento)	Adaptación libre sobre Garcilaso de la Vega
<i>Culpa debe ser quereros</i> (poema musicalizado)	Salvador Moreno (1916-1999)
<i>Júrame</i> (canción)	María Greever (1884-1951)

Maby Muñoz Henonin- Piano
Mariana Ojeda Sánchez- Soprano
Ana Laura Reyes Márquez- Soprano II y Narración

MOZART Y LA ÓPERA

Guión: Adaptación libre sobre la novela de Carlos Villanés e Isabel Córdova, *Mozart, el niño genio*, por Ana Reyes

Música : Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Introducción:

Mozart el niño genio (guiñol)

Las bodas de Fígaro (narración)

-*Voi che sapete* (aria)

-*Che soave zeffiretto* (dueto)

Don Giovanni (narración)

-*Vedrai, carinno* (aria)

-*La ci darem la mano* (dueto)

-*Batti, Batti, o bel Masetto* (aria)

Così fan tutte (narración)

-*Come scoglio* (aria)

Maby Muñoz Henonin- Piano

Mariana Ojeda Sánchez- Soprano

Ana Laura Reyes Márquez- Soprano II y Narración

Anexo IV. FOTOGRAFÍAS

- Funciones en diferentes espacios



Colegio Ameyali



Facultad de Filosofía y Letras



Centro Cultural del Bosque



Escuela La Prensa

- Diferentes vestuarios



Festival Tolkiendili (con Alejandro Gallardo)



Día de la Independencia



Foro Sta. Úrsula



Vestuario actual

- Funciones de narración y música



Mozart y la ópera (guiñol)



Aria de Cherubino -Las bodas de Fígaro



Mozart y la ópera (con Mariana Ojeda y Maby Muñoz)



Colectivo Alegorías (con Rosalinda Sáenz y Cristina Soní)

INVITACIÓN:
Cuentacuentos para los más pequeños

Shhh... el más gigante está dormido
 Autor: Juan Gedovius

Narrado por: ANA REYES

Día: miércoles 17

Espacio de presentación: Aula Magna

José Vasconcelos

Hora: 16 hrs

Visita el stand de SM en la Feria Internacional del Libro Infantil y Juvenil FILIJ del 12 al 21 de noviembre 2010 Av. Río Churubusco 79 esquina Calzada de Tlalpar, México, D.F.



ENTRADA LIBRE!

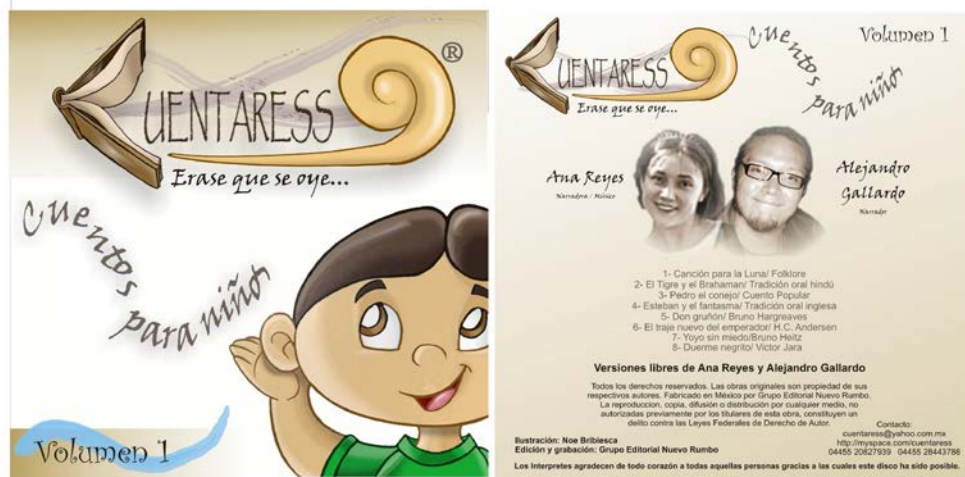
Feria del Libro Infantil y Juvenil 2010



Café La Luciérnaga



Centro Cultural España



Disco 1 Cuentos para niños



Disco 2 Cuentos del reino



Disco 3 El principito