

El caso de los cuenteros universitarios de Bogotá

LA NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA (NOE): UN GÉNERO HÍBRIDO

Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz



Retrato de Gertrude Stein.

Algunas consideraciones teóricas y entrevista con el Cuentero Jaime Riascos Villegas

Lo que a continuación encontrará el lector es la síntesis de un extenso informe sobre la investigación realizada en 1997 acerca del fenómeno de la narración oral universitaria en la ciudad de Bogotá. Esta síntesis intenta reflejar apretadamente la manera como se desarrolló el trabajo: en un primer momento, la indagación misma del fenómeno y luego su exposición. Para el primer paso se emplearon tanto herramientas teóricas, como instrumentos y artefactos de la observación etnográfica. La función de las primeras ha sido facilitar el ordenamiento de la indagación bajo el marco que podía ofrecer la categoría «género híbrido». Los segundos constituyen el material propiamente dicho de la observación.

El segundo momento ha sido el de la exposición de resultados. De una manera también «híbrida», esa exposición respeta y transparenta más los instrumentos recolectados que las herramientas teóricas, las cuales apenas se dejan sentir a lo largo de la descripción. Es así como, en el informe extenso, y de un modo muy dialógico, la exposición combina las voces de los distintos protagonistas: cuenteros, público y artefactos (entre los que se encuentran distintas fuentes escritas). Para esta síntesis, sin embargo, sólo aparece un elemento de la exposición de resultados: la entrevista con Jaime Riascos, cuya edición obedece a ese mismo criterio dialógico.

En el origen de mi interés personal por la relación entre literatura «culta» y literatura «popular» está la conciencia de que, tal como lo afirma Terry Eagleton, tras la crisis actual en el campo de los estudios literarios y de la cultura, ya no es posible asignar un papel tan seguro a mis actividades académicas¹. Mientras estuve formándome como estudioso de la literatura (y también a través de mi propio ejercicio creativo), «cultura» significaba para mí casi exclusivamente la tradición literaria de occidente. Era ahí y no en otra parte donde yo podía encontrar los parámetros, las referencias y las claves según las cuales mi escritura debía guiarse. ¿Cómo entonces admitir que algo tan «anacrónico» y «superficial» como la narración oral violara el recinto sagrado para hurtar de allí el fruto bendito, que con tanto esfuerzo había madurado, y lo trivializara sin más ni más? ¿Cómo garantizar que un proceder así no estuviera destinado a una diversión pasajera, a un efecto fugaz, desvirtuando lo que «cultura» había siempre asignado como la función para sus productos?

1 Me refiero a lo que Terry Eagleton afirma en el capítulo final de su libro (**Una introducción a la teoría literaria**. México, FCE, 1988), *Crítica política* (ps. 255 y ss): “Los seres humanos no viven tan solo a base de cultura; la gran mayoría se han visto totalmente privados de la oportunidad de vivir de la cultura, y si unos cuantos no lo han logrado ha sido por el esfuerzo de quienes no lo hicieron... No hay documento cultural que no sea a la vez un registro de la barbarie” (p. 254).

Sin embargo, esta práctica heterodoxa que me aterraba es apenas un ejemplo de algo que se ha venido constituyendo en un hecho innegable: la producción de géneros híbridos; hecho que a su vez refleja no sólo la misma crisis de las prácticas culturales contemporáneas, sino sus salidas concretas. Podría afirmarse, un poco esquemática y provisionalmente que la narración oral «urbana», por ejemplo, es una manera de vincular la literatura de elite con el folklore (una forma en la que tanto leyenda, como literatura escrita se «nivelan» para constituir fuentes legítimas de inspiración). Pero hay muchos otros géneros que vienen cumpliendo esta función hoy, como la literatura testimonial y neo regionalista, que no es sino una manera de dar la voz al otro, de modo que Historia (escritura) y mito (oralidad) puedan convivir en un mismo proyecto, según el cual las «otras» historias también tienen posibilidad de ser «escuchadas» en las esferas cultas (es decir, leídas, trasladadas de su geografía autónoma, expuestas). Estas formas de expresión (lo entendí leyendo a García Canclini²), no son más que contactos (puede también leerse contagios o contaminaciones) entre cultura de «elite» y cultura «popular»: de un lado, la literatura entra en contacto con la tradición (*literatura y folklore*) para producir un fenómeno inesperado:

2 Muchos de los conceptos utilizados en esta introducción son tomados del libro de Néstor García Canclini: **Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México, Grijalbo, 1989.

la narración oral urbana; de otro, la tradición y el testimonio oral se vuelven escritura (literatura) para servir a un proyecto de denuncia política (*literatura y populismo*). En ambos casos pareciera que el escritor se «degrada» y pasa de la figura tradicional «culta» al «simple» papel de coleccionista (de cuentos y relatos populares) o al de etnógrafo o, peor aún, al de reportero. Pero eso es sólo en apariencia. Lo que realmente está ocurriendo, según García Canclini, es que ya no es posible sostener (ni en la práctica, ni en la teoría) las divisiones rígidas entre arte y artesanía (o, lo que es lo mismo, entre cultura de elite y cultura popular, entre tradición y modernidad o entre lo hegemónico y lo subalterno). Las oposiciones binarias rígidas se han deconstruido por efecto de la suma de variados fenómenos de la contemporaneidad (uno de los cuales es la reconversión económica y otro el auge del neoliberalismo); y estos entrecruzamientos ya no se pueden mirar más desde ópticas puristas o monodisciplinares, sino que exigen la pluralidad y, sobre todo, la multidisciplinariedad. Pero el fenómeno de la narración oral urbana es quizá el que mejor horizonte ofrece para la observación de deconstrucciones culturales, en la medida en que constituye todo un cruce de prácticas que van desde lo tradicional o premoderno hasta lo posmoderno. La narración oral urbana (como toda narración oral) está basada en la utilización de formas simples, como el cuento o, en ocasiones, la leyenda, y su expresión misma mantiene muchas de

las dinámicas de una literatura oral, pero también se adapta y asimila procedimientos modernos de creatividad, como la producción individual y el reconocimiento y estudio de la tradición artística culta. Por lo demás, cuando «circula» lo hace utilizando en ocasiones escenarios, tecnología y maneras posmodernas. Es por todas estas características que la narración oral urbana me ha parecido tan particularmente interesante.

Es evidente el re-surgimiento y funcionalidad social de la narración oral, tanto desde el punto de vista estructural, lógico y pragmático, como desde el de una sanción social favorable que lo consolida, poco a poco, como instrumento estético.

En una conferencia reciente, el cuentero universitario Jaime Riascos, frente a la pregunta: ¿qué une a los distintos cuenteros del movimiento, dada su heterogénea (e incluso antagónica) procedencia?, proponía los siguientes factores descriptivos³, que también han servido como motor de mi propia indagación, en la medida en que muestran ese carácter híbrido (contaminado, impuro, contradictorio) de la práctica de la narración oral urbana:

- *El deseo de expresión.* Entendido como la capacidad, necesidad y posibilidad de expresar individualmente una visión de mundo.
- *La palabra oral.* Entendida como cauce comunicativo singular y potencialmente diverso.
- *El cuento.* Comprendido no sólo como forma, sino como patrimonio comunitario y dador de lazos sociales.
- *El acto escénico.* Contacto esencial con el público que vincula la palabra oral con el gesto y a ambos con un escenario de participación.
- *Un vacío educacional* o una necesidad insatisfecha. Posibilidad de encontrar espacios de comunicación inéditos, negados por la educación formal o por las reglas sociales del juego moderno y posmoderno de la anomia.
- *La cotidianidad.* Visualizada problemáticamente. La cuentería permite un escape al ritmo cotidiano de la eficacia y la competencia, pero a su vez vuelve sobre esa cotidianidad para hacerla más amable.
- *La imagen.* Entendida como lo que no está formado, como la poesía sin cuerpo que atrapa en su dimensión y en su potencia a quien desea expresarse.
- *Imaginación y fantasía:* dos condiciones que juegan de ambos lados del escenario.
- *El respeto por la tradición.* El cuentero se sabe responsable de una tradición que, si bien ya no se

comunica o se «hereda» según los cauces naturales, si sigue ofreciendo su ejemplo y su visión de mundo como referencias simbólicas y culturales.

- *La reinvención.* Propio de la creatividad y de la dinámica oral. Repetir es siempre reinventar, pero también lo es actualizar la tradición, jugar con ella, burlarse de ella en la constitución de un repertorio.
- *El sentido estético.* Búsqueda y perfeccionamiento de su expresión. Hay en el cuentero una alta consciencia estética, una constante búsqueda de la excelencia artística.
- *El individualismo y el rebusque.* Individualismo del trabajo, peculiaridad de cada quien, búsqueda de estilo, diferenciación de los demás; pero también se busca el aprovechamiento económico, la profesionalización de la labor.
- *El público.* Quien goza y consume el producto. Heterogéneo, exigente, a veces pasivo pero siempre un reto para el cuentero, no sólo en términos del espectáculo mismo, sino en términos de una pedagogía posible.

A continuación ofrezco una breve descripción de las herramientas teóricas empleadas en el trabajo, con el objetivo de comprender mejor los criterios utilizados en el diseño y la edición de la entrevista con el cuentero Jaime Riascos, la cual se transcribe en extenso a modo de muestra de la exposición de resultados de esta investigación.

³ Se trata de la ponencia: *Los eslabones del movimiento colombiano de cuenteros*, dictada por Jaime Riascos Villegas en Bogotá, el 29 de octubre de 1996, en el marco del Festival de cuenteros PALABRARTE.

1. Los parámetros de la observación

Intentaré mostrar ahora cómo, a partir de los conceptos acuñados por Claudio Guillén («genología»), Marie-Laure Ryan («competencia genérica») y Néstor García Canclini («hibridez/hibridación»), he llegado a una definición (provisional, siempre en esto es mejor declarar una «provisionalidad» de las definiciones) de lo que es (¿debería ser?) un «género híbrido», con lo que, tanto la observación como la descripción de la NOE encontró un sendero, por donde transitar.

1.1 Asedios a una genología de la NOE

De Claudio Guillén he aprovechado lo que él denomina los «seis aspectos» que hoy condicionan la aproximación a los géneros literarios:

- El aspecto histórico, según el cual los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos: «son modelos que van cambiando y que nos toca en cada paso situar en el sistema literario». La percepción de estos cambios está determinada por los instrumentos de observación (generalmente alguna posición ideológica o teórica), de modo que algunos historiógrafos tenderán a observar la evolución de los géneros con el lente del agotamiento progresivo y otros con el de un proceso acumulativo. Uno de las condiciones que destaca Guillén de este aspecto es
- la necesidad de estar atentos al «resurgimiento» de géneros o de componentes genéricos que se creían sepultados. Esa es una advertencia que resulta pertinente para el caso de la NOE, que se define a sí misma como «la actualización de un viejo arte» y que yo propongo comprender (apoyado en un trabajo de Menéndez Pidal) como la reactualización de la juglaría en unas condiciones socio-culturales propicias (las de nuestra contemporaneidad «híbrida»), con manifestaciones locales.
- El aspecto sociológico, es decir, el grado y modo de institucionalización del género; su aceptación social, sus condiciones de marginalidad, también su hibridación y sus luchas de poder, como el caso específico que trataremos adelante del enfrentamiento entre teatro (dramaturgia) y NOE, o, en forma más general, entre folklore y literatura, que tendría una resolución en el concepto mismo de «hibridez».
- El aspecto pragmático, es decir, la definición y descripción de las reglas de consumo del género; el público de la NOE, su valoración del género, la manera como adquiere también una conciencia de su importancia y que condicionará de alguna manera su circulación y su extensión.
- El aspecto estructural, es decir, las características mismas de la expresión en sus distintos elementos y en su interrelación intrínseca. Para nuestro



Guerra. Detalle

caso particular: la oralidad y su dimensionamiento estético y aspectos más técnicos como las dinámicas de expresión oral y el manejo de la escena y del escenario, etc.

- El aspecto lógico, con el que es posible examinar el modelo mental del autor, su creatividad, la visión del mundo y las actitudes que propician la realización del género; incluso, los intereses ideológicos que hacen posible que el autor (en este caso, el cuentero) encuentre un sentido y una funcionalidad a su oficio.
- Finalmente, el aspecto comparativo, que examina el grado de universalidad del género (presencia en otras culturas, etc.).

Estos seis aspectos, combinados, me han facilitado un acercamiento a la NOE como género, y me han permitido afirmar sin lugar a dudas el resurgimiento y funcionalidad social de la narración oral, tanto desde el punto de vista estructural, lógico y pragmático, como desde el de una sanción social favorable que lo consolida, poco a poco, como instrumento estético, pero también ideológico.

1.2 Hacia una competencia genérica de la NOE

De Marie-Laure Ryan⁴ he seguido su sugerencia de indagar las reglas

pragmáticas y semánticas del género, sus requisitos y opciones, así como el examen de su contexto, en busca de lo que ella llamaría una «competencia genérica» de la NOE.

- Las reglas pragmáticas se refieren a los modos de transmisión y actuación del género, y más específicamente a factores como el canal (oralidad o escritura) y la dinámica emisor-destinatario en la circulación misma del género (en este caso, en la escena). Ryan, se basa en la teoría de Searle sobre actuación del lenguaje (actos del lenguaje), para proponer algunas perspectivas de investigación:

Del lado del emisor: ¿qué desea transmitir? Es decir, ¿qué acto de habla produce o pretende producir, afirmar, preguntar, manipular? ¿Cuál es el efecto retórico que promueve? ¿Cuáles son sus propósitos, los conocimientos, intereses y creencias que lo motivan a crear?

Del lado del destinatario: ¿Cómo se percibe el acto: cómo un relato, como un chiste, como un cuento? ¿Cómo lo «recepiona»: como una promesa, una afirmación, una pregunta, una propaganda; como una expresión estética, como la exposición de una idea ajena? ¿Cómo reacciona? ¿Conoce lo que

⁴ *Hacia una teoría de la competencia genérica*. En: *Teoría de los géneros literarios*. Compilación de Miguel Garrido Gallardo. Madrid: Arco Libros, 1988.



oye, lo conoce en parte, lo quiere conocer? ¿Hace algo, se siente obligado a hacer algo? ¿Cómo lo reconoce: como una representación; como la presentación de una realidad; como una verdad, como una provocación, como entretenimiento? ¿Se percibe como discurso serio o fictivo? ¿Cuándo y donde debe aparecer (necesariamente debe estar preparado de antemano o debe responder a una improvisación?

La NOE es una de esas prácticas híbridas que reconvierte lo popular/folklórico en una práctica moderna, donde componentes y formas de expresión olvidados y despreciados por la modernidad, se re-insertan, se dimensionan y se potencian de modo que favorecen el surgimiento de un género renovado.

- Las reglas semánticas se refieren al contenido y significación: ¿Es posible recuperar un sentido del acto? ¿Cuál es, cuál debe ser, a que nivel de profundidad se espera obtener ese sentido? ¿Qué se requiere para obtener el sentido: buena memoria, parámetros claros de relación simbólica?
- Los requisitos se refieren a la manera como el destinatario entra al acto: ¿esperando una narración, un informe, una propaganda?

- En relación con lo sociocultural, el asunto de indagación más relevante, el carácter «híbrido» de la recepción del acto (en el siguiente aparte se desarrollarán los parámetros teóricos de dicha observación): ¿Se percibe la hibridez del género? ¿Se pueden encontrar datos en la recepción que evidencien la deconstrucción de la oposición cultura de elite vs. Cultura popular)? ¿Cómo se reacciona ante los «cruces irreverentes»? ¿Se distingue de la creación individual? ¿Se le cree al cuentero? ¿Se confía en la situación de «carnaval», que implica el acto, se busca por eso? ¿Hay melancolía o deseo de restaurar lo pasado en la motivación del público asistente al acto? ¿Se reconocen las fuentes? ¿Eso importa?

1.3 Hibridez/Hibridación

La referencia teórica con la que he contado para cerrar el trazado del camino de aproximación teórica a la NOE fue el libro de Néstor García Canclini: *Culturas híbridas*. En este texto, el autor —a partir de una visión que tiene en cuenta los nuevos circuitos de producción y consumo a que están sujetos los bienes simbólicos, dentro de la lógica del mercado capitalista, y en el marco de la globalización económica—, desarrolla el concepto de «hibridación cultural», entendido como los modos en que determinadas formas se van separando de las prácticas tradicionales

existentes para recombinarse en nuevas formas y nuevas prácticas; situación que aparece en el libro de García Canclini como muy pertinente en relación con lo popular/folklórico (vinculado, en todo caso, con lo masivo), hasta el punto de asegurar que «la hibridación es su rasgo inherente».

- García Canclini ofrece dos observaciones fundamentales: 1. Lo popular ya no es vivido como complacencia melancólica de las tradiciones. 2. La preservación pura de las tradiciones no es siempre el mejor recurso popular para reproducirse y reelaborar una situación de sobrevivencia. En todo caso, García Canclini demuestra que el peligro para lo tradicional no es ya que haya transformado o que se haya readaptado y haya interactuado como ordenes simbólicos modernos —es decir, que se haya hibridado debido a la imbricación de lo económico con lo cultural—, sino que, más bien, quede apartado de esa lógica de readaptación.
- El fenómeno de la hibridación puede comprenderse, según García Canclini, como una dinámica de lo popular que se reacomoda a una interacción compleja con la modernidad. Esto es lo que él llama, precisamente, «reconversión cultural»: un proceso por el cual las culturas populares lejos de desaparecer se rearticulan en nuevas formas, reconvirtiendo así su producción en capital cultural que

participa del nuevo circuito capitalista. Lo tradicional se convierte en tradicional-moderno y nuevas prácticas híbridas se generan por la coexistencia simultánea de distintos subsistemas simbólicos. Así, dentro de esta lógica económica, social y cultural múltiple, la hibridación cultural afecta todos los ordenes de producción simbólica: la hibridación reconcilia las «contradicciones» entre lo moderno y lo tradicional.

¿Qué es lo que en últimas manejo como hipótesis? Que la NOE es una de esas prácticas híbridas que reconvierte lo popular/folklorico en una práctica moderna (e incluso posmoderna), donde componentes y formas de expresión olvidados y despreciados por la modernidad, como la narración oral, se re-insertan, se dimensionan y se potencian de modo que favorecen el surgimiento de un género (o forma) renovado(a), con toda su caracterización estructural, pragmática y sociocultural; es decir, con toda una dinámica de supervivencia que garantiza la existencia de lo popular en medio de condiciones económicas y culturales modernas.

1.4 Los instrumentos- Los artefactos

En términos de recolección de objetos, he seguido aquí una metodología etnográfica, cuya mejor síntesis la encontramos en el libro de Goetz y Lecompte: *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Precisamente el capítulo V:

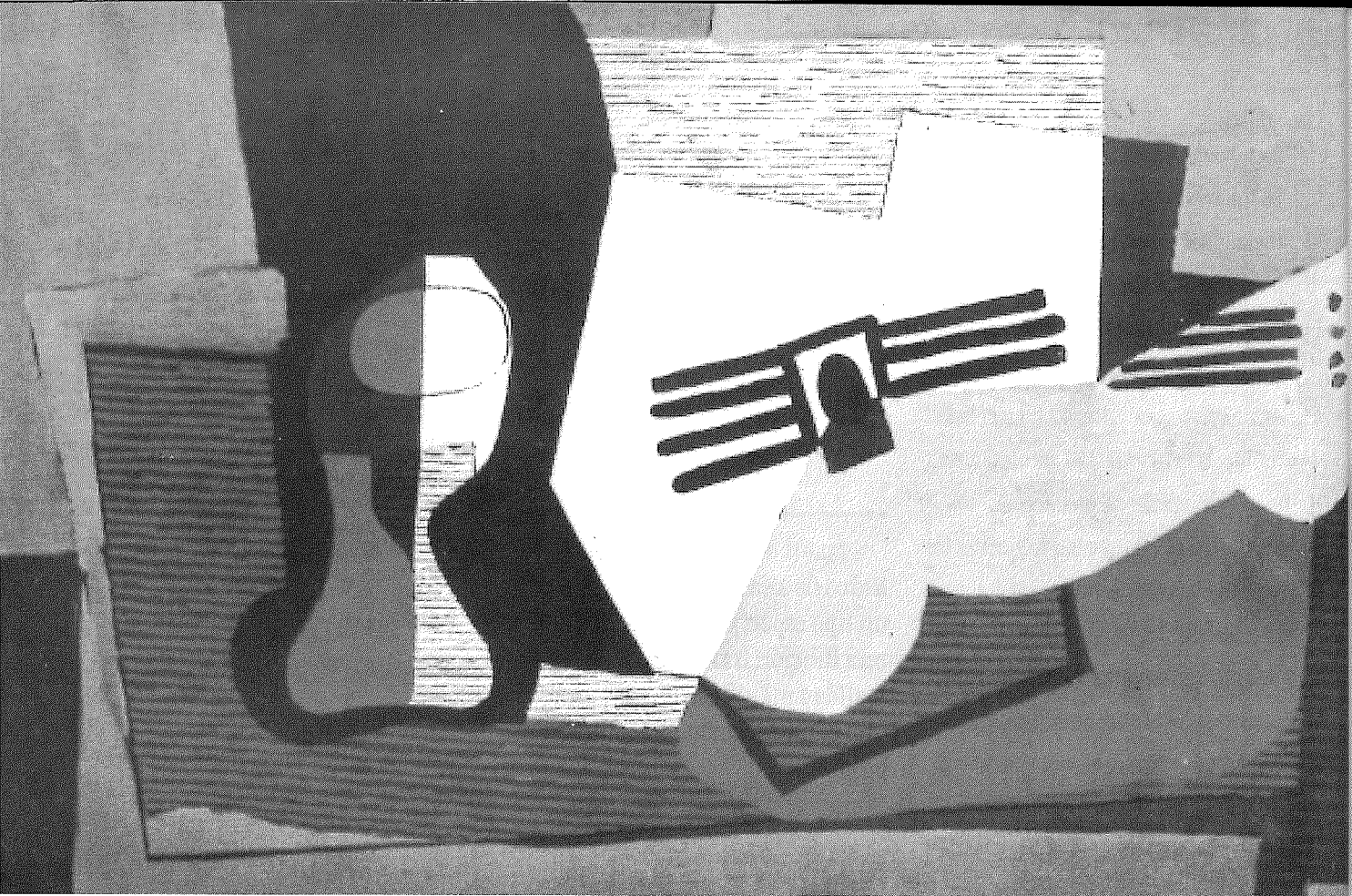
Estrategia de recogida de datos, me suministró el instrumental más apropiado para la obtención de la información que necesitaba para la confirmación/rechazo de esa hipótesis que he planteado arriba, según la cual, la mejor manera de comprender la NOE es definirla como un género híbrido.

Los textos de los cuenteros son textos de alta ritualización; ejercen un tipo especial de comunicación, una función transformativa de la realidad manifiesta; también son una comunicación de sentimientos propios.

En realidad, de las dos estrategias propuestas por Goetz y LeCompte para la recolección de datos: los métodos interactivos y los métodos no interactivos, me incliné siempre por los primeros, en la medida en que, pese al riesgo que tienen en el sentido de que la probabilidad de que el investigador influya en las respuestas es más amplia, me permitían una interacción más personal y por eso una mayor facilidad de obtención de información relevante. Sin embargo, pude constatar que la lectura de textos escritos en torno al fenómeno NOE, pese a constituir un método no interactivo, resultó también muy útil. Estas fueron las estrategias de recolección de datos utilizadas:

- Observación participante
- Entrevista a informante clave
- Encuestas
- Recolección de artefactos

• La observación participante, es decir, en este caso, la obtención de datos como actor mismo del proceso, en medio de las condiciones de producción, fue utilizada en dos situaciones: como miembro esporádico de uno de los Talleres de Narración Oral que se ofrecen en la Universidad Javeriana y como espectador asiduo de los espacios de cuentería en tres universidades de la Ciudad: La Universidad Javeriana, la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional. La utilidad de la estrategia estuvo marcada por la facilidad para obtener datos acerca de dos elementos fundamentales del circuito de la NOE: la creación (autoconciencia y técnicas de expresión) y la recepción (como espectador de los actos de NOE). Esa posibilidad de estar de lado y lado, me permitió la labor de descripción de elementos de la pragmática de la NOE: comportamientos, prácticas, dificultades, funcionamiento de grupos, interacción, etc. La observación participante fue de una importancia vital para el establecimiento de una confianza necesaria frente a los actores del proceso, de modo que también facilitó el diseño y realización de otras estrategias de recogida de datos, como las entrevistas y las encuestas: sólo en medio del proceso es posible contactar



Bodegón con guitarra. Detalle

con facilidad a los cuenteros y también sondear el comportamiento general del público.

- Las entrevistas a informantes clave se realizaron durante el primer semestre de 1997 y tuvieron como dinámica interna una no estandarización del cuestionario. Tres fueron los informantes clave: Jaime Riascos, Carolina Rueda y Jorge Navarro, todos cuenteros universitarios. Si bien la idea de las entrevistas era conocer más de fondo el proceso de creación y realización de los espectáculos de NOE, resultaron ser las fuentes de información más extensas y aportantes, especialmente porque el

cuentero moderno posee un alto grado de conciencia de su oficio. De las tres entrevistas realizadas, la más importante, por su coherencia y su visión panorámica de los distintos componentes de la NOE, fue la realizada a Jaime Riascos, que aparece editada en extenso en la exposición de los resultados. La descripción de los elementos estructurales y lógicos de la NOE así como las complejas interacciones socioculturales del fenómeno fueron extraídas de estas entrevistas.

- Las encuestas fueron practicadas al público en tres escenarios universitarios distintos: el espacio de

cuentería de la Javeriana, el de los Andes y de la Nacional⁵. Tuvieron como base de diseño la observación participativa del espectáculo y algunos sondeos previos facilitados por esa misma observación participativa y las referencias teóricas previas. Me interesaba sobre todo confirmar las dinámicas de recepción observadas y previstas y ganar en estructuración de las mismas en orden a completar un espectro de hibridación de la NOE. En realidad, lo que efectivamente se practicó (también durante el I semestre de 1997), debe considerarse

⁵ En realidad, las tres universidades más importantes de Bogotá.

apenas como una indagación preliminar. Los resultados de las encuestas me han llevado a plantear el diseño de encuestas más precisas, sobre todo con el ánimo de indagar algunas especificidades.

- He considerado como artefactos, básicamente tres textos escritos: el artículo de Francisco Garzón Céspedes: *Oralidad, narración oral y narración oral escénica*; la tesis de grado: **Contar una historia de Arthur C. Clarke: teorización y diario de un montaje**, de Carolina Rueda y la conferencia de Jaime Riascos: *Los eslabones del movimiento colombiano de cuenteros*. El primer artículo, me permitió obtener información

«teórica» acerca de la NOE: sus características, sus componentes, sus diferenciaciones como arte autónomo. De la tesis de Carolina fue muy importante el contexto histórico que se ofrece y el bello «Diario de abordo» que detalla el proceso creativo de la adaptación de un texto literario. La conferencia de Riascos, me permitió guiar muchas de las intuiciones iniciales en torno a la hibridez de la NOE.

Todos estos instrumentos de observación entraron en fusión a la hora de exponer los resultados y obligaron a plantear un modo de exposición que básicamente respeta tanto la interacción del investigador, como la voz que es posible

extraer como información relevante de esos mismos instrumentos. Cuestión que se abordará en el siguiente aparte.

1. 5 La exposición: Etnotexto y Oralitura ⁶

Son estos términos que sirven para enmarcar actitudes contestatarias, pues constituyen alternativas significantes para denominar un tipo de texto cuya filiación es genéticamente oral (textos

⁶ Los dos términos: *etnotexto* y *oralitura*, son tomados del trabajo de los profesores colombianos: Hugo Niño y Nina S. De Friedmann (específicamente de la publicación: **Etnopoesía del agua**), quienes han venido trabajando intensamente en lo que podríamos llamar la deconstrucción de la lógica tradicional de los textos antropológicos, especialmente cuando estos tienen que acercarse necesariamente a la literatura.

Mujer en taller. Detalle



que conforman ese gran campo de la oralidad), cuyos territorios de origen y circulación pertenecen a la «baja cultura», cuyas formas de expresión no son las de la literatura universal o las de la filosofía.

Subyace a estos términos la intención de acercar etnografía y literatura. ¿No es eso lo que hacen los cuenteros, recolectar, recuperar una tradición y luego renovarla, desplegar narrativas para construir nuevos significantes que restituyan la fuerza experiencial de nuestras nuevas situaciones culturales? ¿No son ellos mismos exploradores de fronteras? ¿No son ellos a la vez etnógrafos y literatos, expositores de un discurso y un saber que se supone y que a la vez permite reconocer al otro y entonces autoreconocerse uno mismo?

Los textos de los cuenteros son textos de alta ritualización; ejercen un tipo especial de comunicación, una función transformativa de la realidad manifiesta; también son una comunicación de sentimientos propios. Claro: todo esto supone problemas metodológicos: ¿cómo componer un texto «letrado» o científico que hable con eficacia de los manejos del cuerpo, del espacio físico, de los ritos, de la secretividad misma, de la complicidad puesta en escena por los cuenteros? ¿Cómo involucrarse, cómo interactuar, ¿Cómo hacer que se acepte un reconocimiento y una intertextualización, cómo dejarse permear?

La percepción del investigador nunca es neutra y la ficción deviene siempre en búsqueda insistente de sentidos. Pero aún más: la significación se constituye en varios grados. Para el narrador y para los receptores del contexto natural es un valor. Lo que se dice es y la narración restituye lo que se cuenta. Pero habiendo un receptor ajeno, la narración transforma su performatancia (¿no hay, acaso, algo de simulación en toda encuesta, en toda entrevista? ¿No transitamos los investigadores un desvío, un atajo?). ¿Cómo reconocer los silencios, las complicidades, los secretos? ¿Cómo transmitir el texto vivo (eso que se vive en el texto)? ¿Cómo restituir la memoria comunitaria, como interpelar al otro a través de sí mismo, cómo superar el enmascaramiento en la reescritura, como trasladar un texto en otro que no es el primario, pero que debe su filiación a él?

Se trata de narrar escénicamente, utilizar el escenario para construir la imagen narrativa. Todas las artes escénicas narran; pero, ¿cuáles narran oralmente?: el teatro, el canto y el cuentero.

Francisco Garzón

Surge de todas estas inquietudes la necesidad de construir un texto que sea leal al otro pero que sea él mismo también. Moverse entre sistemas epistemológicos y lógicos diferentes.

Flexibilizarse, HIBRIDIZARSE también. Poner en juego una CIRCULARIDAD deseable: de lo oral a lo lineal a lo escrito.

Así, lo que sigue es la exposición de las observaciones; exposición que tendrá un orden y una legitimación comprometida con la voz de ese otro: el cuentero y su experiencia.

2. Descripción de la NOE: once características

2.1 El concepto de la narración oral escénica

Inicialmente voy a seguir la propuesta conceptual del narrador oral cubano Francisco Garzón Céspedes, quien ha acuñado el término «narración oral escénica» para explicar el fenómeno de la «cuentaría moderna» —tanto rural como urbana—, entendida como el arte de narrar en escena; y voy a confrontar esa propuesta (que puede ser leída en su artículo⁷), con lo expuesto por Jaime Riascos (discípulo de Francisco Garzón), de manera que, tanto la visión original como la asimilada ofrezcan juntas un conjunto más íntegro del concepto y de las estructuras genéricas de la narración oral.

⁷ Me refiero al artículo: *Oralidad, narración oral y narración oral escénica*

Así me narró Jaime Riascos el origen y significación del término Narración Oral Escénica:

Él [Francisco Garzón] lo que propone es que el cuentero moderno debe saber contar en todos los espacios y para todos los públicos; debe tener, no sólo un repertorio muy amplio y flexible, sino una alta conciencia de su arte. Las artes escénicas son varias: todas las que se dan en un escenario, pero la columna vertebral de todas ellas es la escena, como unidad semántica indivisible; y ha sido tan poderosa la figura de la escena en occidente que no se han podido desligar de su lógica (una lógica que no tiene correspondencia en el mundo oriental, donde no hay teatro como lo conocemos los occidentales) ni el cine ni la televisión. La categoría "escena" siempre tiene una relación con lo narrativo, con el contar. Entonces se trata de narrar escénicamente, utilizar el escenario para construir la imagen narrativa. Todas las artes escénicas narran; pero, ¿cuáles narran oralmente?: el teatro, el canto y el cuentero. Garzón empieza a trabajar por ahí en búsqueda del estatus artístico de la cuentería, de su diferenciación. El cuentero moderno, entonces es un narrador

oral escénico, que es consciente tanto del uso de la escena, como del escenario. Es por eso que, en ocasiones, cuando traes un cuentero popular o tradicional a un teatro, se descontrola: él maneja la escena narrativa, pero muchas veces no el escenario como concepto: una vez fuera de su territorio natural, ya no puede narrar las escenas que conoce y maneja, es decir, no controla el escenario y para hacerlo tiene que interiorizar el concepto; es la única manera de flexibilizarlo, de desterritorializar el locus de la narración. El narrador oral escénico, el narrador urbano moderno, en cambio, asimila el concepto y gana esa flexibilidad. Así es como la conciencia del carácter escénico de la narración oral permite al cuentero moderno actuar en cualquier escenario y ante cualquier público; que es la preocupación que asalta a Garzón, cuando observa con desaliento la decadencia del movimiento cuentero en Cuba en los setenta y entiende la urgencia de comprender cuál es la esencia artística de la narración oral y cuáles sus posibilidades de calar profundamente en las estructuras; y entonces conceptualiza la NOE y luego convierte en tarea personal la difusión de ese descubrimiento.

Una primera afirmación de Garzón es la siguiente: la narración oral escénica es

una oralidad dimensionada estéticamente; es, en últimas, una conversación dimensionada; lo cual concuerda con la observación de Jaime Riascos en sus talleres:

El primer problema que tiene un cuentero recién iniciado es darse cuenta de que lo que hace no es una simple conversación, sino una conversación dimensionada, porque al tomar la palabra como cuentero convierte el lugar desde donde lo hace en lugar de rito, de rito moderno si se quiere: ése es el escenario, el lugar donde todas las expresiones humanas pueden ser multiplicadas. En el escenario, la expresión se amplía. requiere ser amplificada; y entre más grande es el escenario más sobredimensionamiento se necesita. Se parte de lo conversacional, es cierto, pero esa lógica de la conversación hay que fortalecerla con técnicas de expresión; es la única manera de producir un efecto.

Así, la conjugación de los dos elementos: la oralidad y su dimensionamiento estético, constituye la base lógica y formal de la narración oral, entendida como arte. Ahora, la base natural de la NOE, la oralidad, es siempre percibida sobre todo como un valor del cual es posible derivar toda una potenciación de la palabra, no sólo como acto comunicativo, sino como acto formativo. Según Garzón, la oralidad, es decir, la

“imagen hablada” es un proceso comunicativo que pone en juego uno o varios interlocutores y apela a dinámicas mentales como la memoria y la imaginación. Además, entraña un profundo compromiso de quien dice con lo que dice. Es una comunicación abierta y flexible (al contrario de la palabra escrita que siempre está fija); es, en fin, “el acto de comunicación por excelencia”: exige e irradia a la vez confianza, intimidad, expresividad, hondura; esto es “calidad”. Es por tanto, “el más valioso de los medios, el camino natural a la lectura y otros ámbitos comunicativos”.

Así percibe Jaime Riascos ese valor de la oralidad y del género cuento como su vehículo más eficaz:

El cuento definitivamente es la forma estética más eficaz que la humanidad ha creado, nada es tan comunicativo como el cuento, ni más efectivo: no necesito un instrumento ni un director de teatro, tampoco un lienzo, ni pinturas; y cuento lo que puede contar un niño o un adulto y se lo puedo contar a niños o a adultos. La información que bota el cuento oral apela directamente a la imaginación; y por eso el público que gusta del cuento, por lo general lo prefiere al mismo teatro, porque lo que quiere es imaginar y no que se lo representen allá al frente. Yo digo que el cuento llena

esa hambre de imaginar que hay, y que es una necesidad a veces inconsciente de resistir a la imagen resuelta que los otros medios ofrecen; la imagen ya resuelta del televisor y del cine; y así es como se percibe la diferencia; aunque no haya conciencia plena de que el placer que siente es el de la imaginación. De otro lado, el público ha manifestado que una de las razones por las que le gusta escuchar cuentos es porque se siente como en una reunión, como en comunidad. Todo esto, que no es sino oralidad potenciada al máximo: comunidad, imaginación, comunicación efectiva, nos diferencia de todos los actos públicos, incluso de los conciertos musicales masivos.

Así que la NOE, como afirma Garzón, es ensoñación, acción, comunión, sabiduría, estimulación, provocación, humildad, indefensión, transparencia, acto de hipnosis, alternativa, belleza, audacia, pureza, indagación, lealtad, justicia, libertad, significación, libertad, solidaridad, amistad y amor.

La NOE es también renovación (y actualización) de un viejo arte (¡del arte de la juglaría!) y más importante aún: un medio que restablece el equilibrio en una sociedad que pensó que su sobrevaloración de lo escrito y de lo literario constituía algo así como el máximo progreso y podía olvidar entonces lo que había sido propio de su

más larga historia: la oralidad. Pero es equilibrio además para esa otra carga que es la segunda oralidad propia de los medios masivos, porque si bien no es un regreso a los orígenes, es una conciencia de la necesidad de beber en la frescura de las fuentes.

La idea de que el equilibrio hace parte de la lógica y de la estructura de la NOE es desarrollada por Garzón también para el acto escénico mismo: equilibrio entre la personalidad del cuentero, el cuento, el público al que se le narra, el lugar, la circunstancia; equilibrio entre palabra, voz y gesto. Equilibrio que se desarrolla estética y técnicamente como visualización y audición: triple visualización: la interna del cuento, la del público y la de sí mismo. Triple audición: la de la (s) voz (es) del cuento, la del narrador, la del público.

2.2 Hibridación/Hibridez de la NOE

Pero si la NOE es potenciación de la palabra oral, también es escritura, registro, preparación, invención individual, autoría. Una primera hibridez de la NOE se da por la mezcla de dos tipos de psicodinámica: las psicodinámicas de la oralidad y las psicodinámicas textuales.

Es cierto: la NOE convoca y potencia lo propio de la oralidad: participación, experiencia, vitalidad, comunicación efectiva, imaginación; pero como dimensionamiento estético, requiere del registro, de la preparación, de la anticipación, del trabajo previo de escritor, de la precisión, de la labor

individual, de la técnica, de la autoconciencia.

Una primera consecuencia es que el cuentero moderno requiere, además de talento, formación es decir, un proceso gradual de autoconciencia, de adquisición de un lenguaje y de un metalenguaje; y el lugar para su formación es el taller. Esto que nos dice Jaime Riascos, acerca de sus talleres, resulta muy ilustrativo del proceso de autoconciencia del cuentero:

El taller que yo dirijo está orientado a producir cuenteros. El cuentero principiante que llega al taller, y que puede venir de la docencia, de las artes escénicas de la misma escritura, como yo, o que puede venir simplemente de un deseo de expresión, joven o viejo, este cuentero se enfrenta básicamente a varios problemas: no conoce su estilo, no sabe quién es en el escenario, no sabe cómo la palabra brota por su boca, no cuenta tampoco con un metalenguaje que le permita reflexionar sobre su arte; de modo que en el taller se intenta ofrecer una conciencia de estilo, pero para eso se necesita que nos pongamos de acuerdo con el lenguaje. Durante las primeras sesiones yo hablo cuarenta minutos y después hacemos ejercicios. En esos cuarenta minutos iniciales yo hablo sobre la narración oral, sobre la oralidad, sobre la historia

Mujer con perro bajo un árbol. Detalle



del movimiento cuentero, y también hablo técnicamente del cuento oral; técnicamente quiere decir que uno tiene un trabajo de escritorio previo para montar el acto y cuenta con una experiencia y unas herramientas para contar el cuento cuando se está en el escenario; entonces hablamos del manejo de la voz, del manejo del ritmo, del manejo del final del cuento, del manejo de las memorias, de cómo quitarse el “cantadito” de la memoria y lo que se logra con eso es que el alumno adquiere un lenguaje técnico para hacer la observación, y así es como nos ponemos de acuerdo: ya sabemos qué es “se te cayó el ritmo”, qué es “el final del cuento no cierra”, y el alumno adquiere ese lenguaje para hacer crítica ya sea de sí mismo o de los compañeros. En ese sentido el taller es valiosísimo. Y lo otro es que el alumno desde la primera sesión sale y cuenta; así es como se logra hacer un diagnóstico escénico, oral, gestual y también verbal de sus intervenciones. Y, a partir de las cualidades y defectos que se le encuentren (aunque no hablamos de defectos, siempre hablamos de problemas), se diseña una serie de ejercicios personalizados (yo me sé unos cuarenta, cuarenta y cinco ejercicios) para hacer que el alumno encuentre su propio estilo lo más rápidamente posible.

El equilibrio hace parte de la lógica y de la estructura de la NOE. Equilibrio que se desarrolla estética y técnicamente como visualización y audición: triple visualización: la interna del cuento, la del público y la de sí mismo. Triple audición: la de la (s) voz (es) del cuento, la del narrador, la del público.

Encontrar el estilo y contar con un lenguaje para la auto observación es aquí lo mismo que adquirir conciencia estética, es decir, autoconciencia; que es un proceso propio de las dinámicas textuales, no de las dinámicas orales.

Verse a sí mismo, contar con lenguaje de observación y depurar el estilo es esencialmente lo mismo que hace el escritor cuando revisa la página y la corrige hasta dar con la expresión precisa. Aquí la observación y examen de las intervenciones —que hace el coordinador del taller, el grupo y el mismo tallerista— cumple la misma función del texto “borrador”; el diagnóstico y los ejercicios personalizados que buscan la depuración del estilo son los equivalentes de la corrección de la página que el escritor realiza y el lenguaje técnico es la referencia formal con la que el escritor emprende la rectificación de sus escritos.

Pero la hibridación oralidad/escritura es mucho más compleja: abarca no solamente los aspectos “tecnológicos” de la palabra, sino otras dimensiones socioculturales. En realidad la NOE actúa como un eficiente deconstructor de las

fronteras entre oralidad y escritura. Una parte de la entrevista a Jaime Riascos resultó muy reveladora al respecto:

Estábamos en Venezuela en un festival de narración oral. Había un debate teórico. Jairo Aníbal Niño estaba en la mesa redonda y entonces le preguntaron que si él, de estar viendo tanto cuentero, había tenido problemas en su proceso creativo porque sabe que este cuento lo va a coger un cuentero y se lo va a cambiar y Jairo Aníbal dijo: «mire, es tanta la influencia que tienen sobre mí los cuenteros que he tenido problemas con la página en blanco porque cuando empiezo a escribir el cuento empiezo a imaginar un narrador oral ideal; entonces lo que quiero es que el narrador entone así en esta parte, haga la pausa de tal largo en esta otra, pase la mano por su cara así, muestre la belleza y el adjetivo de esta manera, y he estado pensando que debería existir una nomenclatura del gesto para indicar al cuentero, al intérprete: vea aquí haga así, aquí levante la voz, haga pausas largas, muévase en el escenario, siéntese, póngase de pie». Entonces en el público, le salió una persona que le dijo, «pero Jairo Aníbal, eso sería castrar la imaginación del narrador oral, su posibilidad recreativa y reconstructiva, porque

ya lo está ciñendo a un libreto», y Jairo Aníbal le dijo, «no señor porque el jazz hizo lo mismo y el jazz es la música por excelencia que permite la libertad y la improvisación»; y en ese sentido él tiene razón, porque lo que un cuentero hace es improvisar muchas cosas a partir de una partitura no idealizada y que normalmente no está ni siquiera escrita como un texto oral transcrito, sino como escritura literaria.

Lo cual confirma que las relaciones entre oralidad y escritura, en el seno de la práctica de la NOE, son muy complejas. Así por ejemplo, es muy frecuente en los actos de cuentería ver a los cuenteros posando con fórmulas que intentan expresar espontaneidad, capacidad de improvisación, etc. Aunque es posible comprender esas situaciones como parte de una pragmática que se explicaría por el hecho de que el público exige cierto grado de naturalidad en la intervención, esto es lo que opina Riascos al respecto:

Eso de que el cuentero empiece a decir que «yo no sé que voy a contar, yo quería decir unas cosas», siempre he pensado que es el recurso del mal conversador: todo el mundo sabe qué va a contar; pero el mal conversador no sabe cómo romper “la cuarta pared”, es decir, no sabe cómo promover un ambiente espontáneo y familiar, y empieza con esas muletillas. Por otro lado lo que sí es muy cierto es que hay mucha gente que escribe sin pensar en el problema oral, hace simplemente literatura, sin preocuparse por si luego va a ser presentado

oralmente; la reconversión oral de un texto escrito originalmente para ser leído, no escuchado, es un problema muy particular del cuentero que utiliza fuentes literarias, pues la oralidad obedece a unas reglas completamente diferentes; la oralidad no tiene el diccionario que tiene la escritura, porque nadie puede volver la página o buscar en el diccionario en escena; el cuentero va sobre el tiempo y eso es lo que nos diferencia de la escritura; el cuentero es un acto en vivo y eso ya plantea unas reglas de juego diferentes en la recreación del cuento. Pero también es cierto que la oralidad y la escritura se retroalimentan, es tan cierto como saber que los primeros textos escritos habían sido orales, como saber que los textos orales o la oralidad escénica, con la llegada de las grandes urbes, desaparecieron momentáneamente del escenario social y llegaron otros medios que producían una imagen diferente y la gente se embebió en eso; pero ahora, desde la escritura, estamos regresando a la oralidad, se esta haciendo el proceso inverso como en el caso del cuentero que coge el cuento escrito y hace una versión oral; así como también en lo geográfico: estamos atrayendo a las ciudades cuenteros campesinos de oralidad primaria a veces ágrafos, analfabetos y vienen con su oralidad y se presentan en estas sociedades que se dicen de oralidad secundaria (lo que no es tan cierto por que los narradores naturales llegan acá y encantan con una oralidad que es la

oralidad de su región y el público que es un público letrado y que está acostumbrado a que le digan y entonces el hombre dijo dos puntos exclamación mire señor tal cosa, se encanta). Ellos (los cuenteros tradicionales) nos cuentan y nosotros quedamos felices. El proceso se empieza a dar además porque del cuento escrito que se vierte en una versión oral ya nadie vuelve a decir, después del cuarto oído, quien es el autor, y parece entonces que siempre hubiera sido oral y desaparece el concepto y la dinámica escrita del cuento.

2.3 La autoría

Al respecto de esta última afirmación, se desarrolló en la entrevista el tema de la autoría que mostró, a la larga, ser un tema complejo y también muy ilustrativo del carácter híbrido de la NOE. Veamos:

E: ¿Qué tan importante es la fuente en esto de la narración oral?

JR: Al público muchas veces eso no le interesa; hay un público que sí quiere saber de quién es el cuento para buscar otros cuentos parecidos.

E: ¿Y para el cuentero?

JR: Lo que pasa es que el cuentero llega un momento que se apodera tanto del cuento que ya lo siente suyo. Yo pienso que éticamente uno debía dar los nombres de las personas de los cuales uno ha derivado los cuentos, pero eso ha sido imposible controlarlo porque el cuentero tiene también un ego impresionante. Si eso fuera folclore no tendría una autoría, o no sería folclore sino arte individual y entonces se liga



Familia de arlequines. Detalle

a la autoría. O ya circula porque ha devenido popular como en un círculo. También entonces podría haber injerencia de lo económico, lo legal, todas cosas ya de lo moderno. Toda la problemática esta basada en el concepto occidental moderno de autoría, si, porque yo te aseguro que ningún escritor ha podido escribir lo suyo sin haberse basado en otro, sin haber leído a otro, sin haber pensado en otro, una obra de arte per se no existe, una obra de arte es una derivación que viene de atrás; de pronto una persona recibió una información muy brumosa, muy gaseosa, y la pudo concretar sobre un lienzo, sobre una partitura o sobre una hoja en blanco. Yo también creo que es un problema del ego del autor, porque está el ejemplo de Ornelio Jorge Cardozo que según me cuentan los cubanos se le eriza el pelo cuando cuentan un cuento de él; se le eriza el pelo porque piensa que el cuento puede ser de una manera, la manera como él lo escribió, y la oralidad lo que permite es plantearlo todas las veces de manera diferente porque el público es distinto y eso hace parte de la oralidad, no te digo solamente de la oralidad escénica, sino de la oralidad diaria: uno nunca cuenta la vaina igual, nunca, uno puede tener recuerdos y cada vez el recuerdo lo pone en escena, según la reunión, según el amigo que tiene al frente, uno no le va a contar el mismo recuerdo a un amigo que a una amiga y menos a una amiga que quieras conquistar

E: Pero a pesar de todo, de la autoría, del derecho de autor y todo eso, el cuento fluye, como lo que le sucedió a Jairo Aníbal Niño que me contaste...

JR: A eso voy, Por un lado tenemos a

Ornelio Jorge Cardozo, y por otro lado tenemos un ego de pronto menos artístico, un ego mucho más humano que es el de Jairo Aníbal Niño, escritor colombiano que un día le dicen «Mira Jairo Aníbal en la plaza de Villavicencio hay un señor que está vendiendo jugos y vende jugos a quinientos y 600 con cuento»; y cuando fue Jairo Aníbal allá, se dirigió a ese señor y le dijo: «¿Señor, usted vende jugos?», «si yo vendo jugos a 500 y con cuento a 600», entonces le dijo Jairo Aníbal, «deme un jugo de mango con cuento»; y le contó un cuento del libro PURO CUENTO de autoría de Jairo Aníbal Niño. Entonces Jairo Aníbal le dijo «deme otro jugo pero con cuento»; y le cuenta otro cuento del mismo libro; y el tercer cuento era del libro LA ALEGRIA DE QUERER también de Jairo Aníbal y entonces él todo descocado le preguntó: «oiga señor ¿usted de dónde saca esos cuentos?»; y él dice «nooo esos son míos, esos cuentos son míos», feliz y pavonado de decir que los cuentos eran de él. Lo que Jairo Aníbal dice es que esa posibilidad de que el cuento ruede oralmente más rápido que hace veinte años, es porque hay un movimiento que lo está contando que lo pone de boca a oído, de boca a oído, de boca a oído, y hace que el cuento se anonimice y se popularice más rápido que lo que un cuento escrito se anonimiza, es decir se vuelve folclore o entra en la tradición oral o entra en el devenir oral de la gente que se olvida del autor y en eso termina la literatura. Y esa es su posición: mis cuentos, cuéntelos y no digan ni siquiera de quién son.

E: Lo que me recuerda que Borges confesó alguna vez que su sueño era escuchar alguna vez en la calle que

alguien del pueblo cantase alguna de sus milongas...

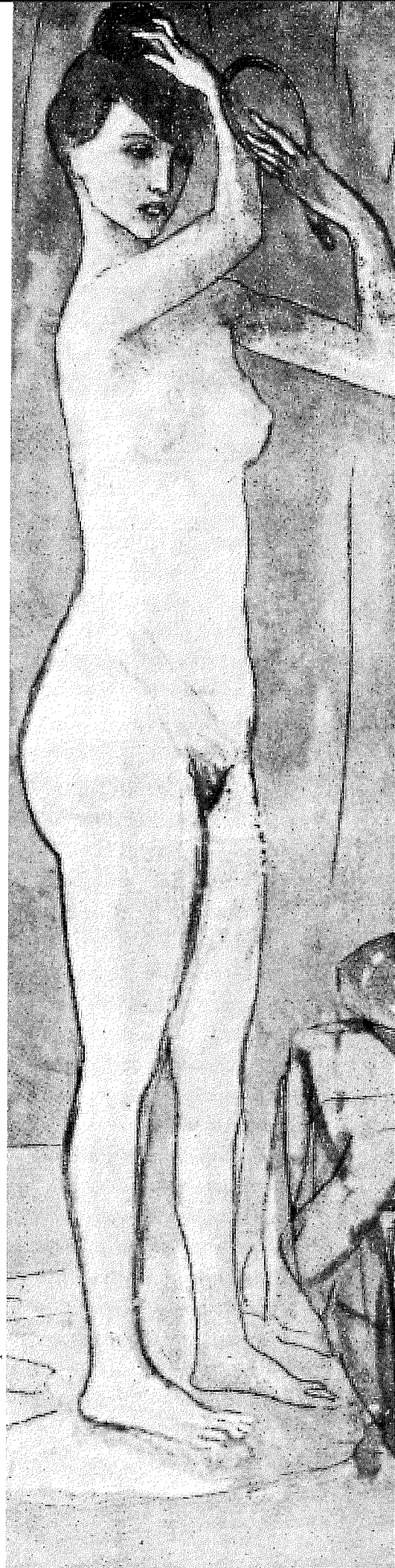
JR: Ahora si habría un problema ético bien profundo, porque muchas veces un autor ha escrito algo muy bueno con una intención estética, una intención de pronto pedagógica, una intención comunicativa, pero el cuentero coge la anécdota y la vuelve otra cosa. Te pongo un ejemplo. Este cuento tan lindo de García Márquez, titulado *El abogado más hermoso del mundo*, es un cuento que según una entrevista del propio García Márquez él lo escribió cuando se dio cuenta de que era posible escribir la historia de un muerto que traía alegrías, y en el cuento lo que ocurre es que el muerto trae alegrías no porque llegó un muerto sino porque cuando lo volvieron a enterrar quedó metido alegremente en el inconsciente colectivo de la población que lo recibió. Pero hay cuenteros que cogen la anécdota y la vuelven sexual, entonces se ponen a decir que las mujeres del pueblo se dieron cuenta que el abogado tenía cara de llamarse Esteban y que era el mejor armado, el mas viril, el que las satisfacía a todas, entonces desvirtúan la propuesta inicial del autor y ahí si hay un problema bien grande.

Y por otro lado, Jaime, lo que yo he encontrado, porque yo escribo, porque yo me enfrento al problema, es que a veces cuento un cuento mío en la Javeriana y lo escucho después en las otras universidades; también se me salió de las manos, yo que puedo

bacer. Mira lo que pienso es que todo autor que pide que luego de contar un cuento se mencione su nombre, es porque el autor quería ver que su nombre circulara, no el cuento; es que el cuento es independiente en últimas, y todo autor cuando termina de escribir dice, ¡oh! produjo un hijo, ya él puede vivir solo, que empiece a crecer en el mundo, pero mentiras que le nacen los celos y egos artísticos y entonces empieza a pedir autoría sobre el cuento y ahí lo que quiere el autor con la mención de su nombre es que compren el libro, que ya no es tanto un problema ético o estético como económico. Lo que sí pienso es que cuando un cuentero hace un espectáculo de narración oral escénica en que cobra la boleta, da un programa de mano y esta basado en el libro o los cuentos de otra persona, debe dar las fuentes y debe decir, esta es mi versión, cuando hay una explotación económica del cuento, es muy claro en la cultura occidental, que tiene que haber, pues, una remuneración para quien hizo el proceso creativo.

2.4 Narración oral y teatro

El proceso de identificación - diferenciación que emprende Garzón pasa por la conciencia de que existe algo así como un *teatrocentrismo* que la NOE socava. No sólo porque recupera algo que el teatro ha encubierto, sino porque, como práctica social, la NOE ha demostrado que el Teatro es otro poder. En cuanto a la primera conciencia, la siguiente tabla sintetiza esas diferencias:



Familia de arlequines. Detalle

**TEATRO
(actor)**

vs.

**NOE
(narrador o cuentero)**

Actúa	Narra
Diálogo teatral	Conversación
Realidad recreada ante el espejo	Realidad recreada fuera del espejo
Renace con la puesta en escena	Reinvención irrepetible
Reinvención restringida a la improvisación	La improvisación es apenas una de la formas de reinvención
Caracteriza, construye físicamente la imagen	Es él mismo y sugiere personajes
Convoca al espectador	Convoca al interlocutor
Tiempo y espacio de la obra	Tiempo y espacio del publico: concreción.
Acción	Sugerencia
Re-presentación	Presentación

Ya en el plano de las prácticas sociales, el teatro parece más que un hermano, un enemigo de la NOE; quizás porque las dinámicas de una economía capitalista facilitan ese enfrentamiento. Esto afirma Riascos:

Los teatreros han sido arduos enemigos de los cuenteros, porque robamos público, porque llevamos público, por que convocamos y llenamos salas y ellos no. Hace ocho años cuando el movimiento comenzó, la principal crítica que hacían los teatreros era que ustedes no son cuenteros, cuenteros son los que nacieron contando cuentos, cuentero es el que viene de una cultura oral. De alguna manera eso es cierto, yo seré cuentero cuando tenga sesenta años y siga contando cuentos, por ahora cuento cuentos; pero eso de lo original y autóctono era apenas el caballito de batalla de los teatreros; pero el asunto es que ahí había público escuchando y dispuesto a escuchar cuentos, un público que ha ido creciendo al contrario de lo que le

ha pasado al teatro. El movimiento cuentero atrae más público en el año que toda el que puede convocar la programación completa de teatro en le país. Una vez hicimos la cuenta por encima de cuánta gente podía estar escuchando cuentos en Bogotá en el año y resulta impresionante; por lo menos triplicas el público de teatro. Eso es un problema con el teatro; y es cierto: había poca calidad al principio.... entonces los teatreros pusieron el grito en el cielo y nos cerraron los teatros y entonces llegamos a las taberna, a los colegios, a las universidades, porque el rebusque no tiene stop y llegamos a abrir muchos espacios donde los teatreros no tienen cabida como las tabernas, como los paseos de colegios, o empresas o a los Congresos); nadie se mamaria una obra de teatro después de un Congreso o de una jornada de trabajo. Pero paradójicamente el reconocimiento artístico de la sociedad sólo está en los teatros, por eso la necesidad de llegar allí

(y en realidad no sé si sea una atadura o qué, pero el cuentero ansia llegar al teatro, porque es como el territorio institucional): al principio de mi carrera me tocaba convencer al de al lado para que me escuchara, pero cuando uno va al teatro, la gente que está adentro esta convencida, está dispuesta, además ha pagado, es decir, puede exigir, y entonces tienes al público al frente para hacer lo que quieras, pero además existe la posibilidad de dimensionar mucho más la estética, por los recursos: la acuática las luces, etc.

2.5 El rebusque

Precisamente, algo que caracteriza la hibridez de la NOE es el hecho de que combina dos factores socioculturales: la flexibilidad de su estética y la economía de sus puestas en escena. Al preguntar a Jaime Riascos por la extensión del fenómeno de la narración oral y por el prestigio que ha alcanzado la figura del cuentero, sobre todo entre la juventud estudiantil, esto respondió:

El cuentero en este momento es un personaje en la sociedad, por primera vez desde hace mucho tiempo. Esta idea la tengo clara en mis tres roles: como cuentero, como coordinador de talleres y como gestor. Yo, por ejemplo, inculco a mis talleristas que entiendan que entre más digno sea el encuentro de ellos con la palabra, más digno va a ser el ejercicio de ella; esto es, darse cuenta de la proyección y de la importancia que tiene ese ejercicio. Ahora algo que aquí en Colombia ha hecho que le movimiento pegue tanto es el rebusque: el estudiante universitario se da cuenta que pagan 20000 en una taberna por montar diez minutos de cuentos, monta diez minutos y se agarra a contarlos en todas las tabernas los mismos diez minutos; este ánimo de rebusque cala perfectamente; porque una característica de la cuentería es que es individual: soy yo y no necesito de mas gente. Claro, esa situación puede generar que el cuentero termine en contravía de lo que se espera de él. Así se producen deformaciones: el cuentero que piensa que contar es producir humor, por ejemplo, que se vuelve un cuentachistes. Pero no somos los cuenteros los llamados a valorar la labor del cuentero, es la sociedad y sus circuitos los que tiene que valorarlo; yo lo que hago es valorar el escenario y el público al que me dirijo; de lo que nos damos cuenta es de que el público que escucha cuentos y el que compra funciones se va educando y empieza a escoger el cuentero que le gusta y se cumple así una especie de estratificación. Ahora,

cuando voy a vender los espectáculos ofrezco un target definido, hablo en términos empresariales: les digo a los patrocinadores: voy a meter estudiantes, es decir, mercado, es decir, campo para la publicidad. También veo que no ha nacido el empresario del espectáculo. Por ahora el cuentero mismo vende su espectáculo. Y para ello, el intermediario cultural debe darse cuenta de que el cuentero es el artista más versátil, porque un cuentero te puede contar en cualquier sitio, mientras no tenga competencia de sonido, en un charco o al lado del río, en el bus (hágame una obra de teatro en el bus, báileme en el bus a ver que pasa). Esa flexibilidad te permite colocar al cuentero como producto. O al cuento a través del cuentero como producto. Lo otro es que la cuentería es el acto escénico, el acto en vivo más barato que hay. Es uno solo que tiene hora y media a la gente encantada y no son seis personajes en busca de autor. La flexibilidad y la economía del acto hacen del espectáculo de narración oral un negocio competitivo (nosotros competimos hasta en cumpleaños y primeras comuniones y recreación, con las mismas tarifas). Además, los cuentos excitan y convocan más imaginarios que una obra de teatro; y eso lo sabe hasta Cultura Ciudadana⁸ y por eso Antanas⁹, al

final se hacia programar después de un cuentero para hablarle al público porque sabe que la gente queda sentada de manera diferente, abierta, integrada, dispuesta a lo lúdico, a que todo le entre. Excita más imaginario hora y media de cuentería que hora y media de roce, porque en el cuento se trata precisamente de que se construyan imaginarios, en cambio en la música, construyen sensaciones.

2.6 Medios masivos y narración oral

En búsqueda de más factores de hibridación, consulté a Jaime Riascos su opinión sobre la influencia de los medios masivos en la práctica de la NOE:

E: ¿Crees que existe alguna injerencia de los medios masivos en el hecho de que ahora la narración oral funcione tanto desde lo rural hacia lo urbano como al contrario? ¿Tal vez el imaginario se ha homogeneizado por efecto de los medios masivos y eso se manifiesta en la posibilidad de que se mezclen y desterritorialicen las prácticas orales?

JR: Si, mira: uno va al campo y cuenta un cuento de guerras y los campesinos se imaginan el Golfo Pérsico, porque han visto la guerra del Golfo Pérsico por televisión y el imaginario se ha ampliado; pero si uno va al campo y empieza a hablar del microship que hay en el componente x45 de un robot, se imaginan el robot, pero no el componente o el microship; sin embargo siguen el cuento y en eso sí los medios masivos han contribuido muchísimo: en ampliar el imaginario virtual, no el real, porque el contacto

⁸ Se refiere al Programa de la Alcaldía de Bogotá.

⁹ Se refiere a Antanas Mockus, Alcalde de Bogotá durante el período 1994-1996

directo ya no es condición para recrear y ampliar el imaginario que siempre es virtual; eso ha afectado el imaginario mismo, lo ha homogeneizado: cuando yo veo en televisión algo, yo estoy viendo la imagen propuesta e impuesta por otro, pero no la que yo puedo formar con mis arquetipos, entonces el imaginario se ha ampliado pero no la capacidad imaginativa; lo que se ha ampliado es el lenguaje imaginativo; esto ha ampliado la posibilidad de contar: en el campo puede uno contar cuentos de ciudades con metros, porque ya se sabe qué es un metro y si no lo saben se lo imaginan, porque ya vieron en el noticiero acerca de los atentados en el metro de Japón o de París. Y eso funciona también al revés; aunque el público urbano no cuente con una vivencia rural, tienen a su disposición imágenes virtuales. Eso es muy cierto; uno puede asimilar lo tradicional, pero lo que no puede es llegar a la profundidad; te pongo un ejemplo: aquí traemos a un indio Cogui a contar cuentos y el público dice «¡uy! qué berraquera, ese indio como cuenta de bueno», pero nosotros no tenemos ni idea de la trascendencia que para ellos tiene eso. En los Andes tengo una alumna que es Cogui, Arhuaca, está en un programa de oportunidades que los Andes tiene y ella estudia derecho y entró al taller de narración oral y es impresionante porque ella no quiere contar cuentos en público y cuenta, ¡no! ¡Divino! ¿Y sabés por qué no quiere contar en público? Porque ella dice que no resiste que la aplaudan, porque ese es un código nuestro, ese no es un código de ellos; entonces cuando a ella la aplauden se siente ridícula; dice que en la comunidad de ella no se le agradece al cuentero, sino al cuento. Y

por eso desde entonces yo siempre que recibo un buen aplauso le digo al público: ojalá ese aplauso sea para el cuento y no para mí, porque el que se queda con ustedes (el que se debe quedar) es el cuento no yo.

E: Eso demuestra que si existe un feedback entre lo tradicional y lo moderno

JR: Claro, claro, funciona así también; como puede que la Cogui al fin se acostumbre a que la aplaudan.

2.6 La fusión de las artes

Además de la influencia de los medios masivos en la homogeneización del imaginario, otro factor ayuda a comprender la NOE como un género híbrido: su capacidad para fundirse, para aprovechar la potenciación que le ofrecen otras artes como la música o la danza. Todo esto con un efecto final que toca las fronteras de la posmodernidad: la espectacularización de la cuentería. Esta es la opinión de Riascos frente al fenómeno de fusión:

Ahora en relación con el espectáculo, el cuentero moderno entiende que el espectáculo permite la fusión de artes por que ya hay lenguajes que apelan al público urbano desde otros puntos de vista y a veces con la misma profundidad de la palabra: la música el teatro, el baile, el vídeo, entonces ya hay espectáculos de NOE en los que el 60% es narración de cuentos y el otro porcentaje es videos, filminas, o algo así; en particular mi espectáculo es con música de fondo todo el rato; la idea sin embargo es que esta fusión esté organizada

para coadyuvar en la puesta en escena, no para ilustrar lo que se dice, sino para generar el ambiente que la palabra necesita; en es el sentido, lo espectacular es deseable en la narración oral.

2.7 Adaptaciones

Una de las características más interesante de la NOE es su gran capacidad de modulación. Según Garzón, uno de los mejores recursos de la NOE es su capacidad para desarrollar las adaptaciones que hace de la tradición popular y literaria. Se trata de una auténtica des y re territorialización de la palabra. Las adaptaciones o modulaciones dependen de la manera como el cuentero resuelva el equilibrio entre su propia capacidad, el público que tiene al frente y el texto mismo que adapta. Este aparte de la entrevista con Riascos, en el que describe la manera como él mismo enfrenta los problemas de modulación, puede ilustrar la complejidad de esta característica de la NOE:

Yo cuando oí esa vaina de que uno podía escribir imaginando un cuentero ideal, empecé a tener problemas, porque yo empezaba a escribir y me decía «un momento es que me estoy imaginando que el hombre no dice cadalso, sino patíbulo», entonces era un problema que ya no era de musicalidad escrita, sino de musicalidad oral, también de que este cuento lo iba a contar a adolescente o a adultos que ya tienen un léxico mas amplio y empieza uno a tener problemas creativos. Pero eso no significa que un texto que ha sido escrito, tenga que ser contado de solo esa manera; incluso muchas veces hay que cambiar el panorama estético al cuento porque el público

de este día no lo entendería. Yo nunca he escrito una versión oral para escribirlo. A no ser como partitura. Lo que yo he hecho es pasar de la escritura a la oralidad, haciendo uso de técnicas: el tiempo, el léxico, el tipo de construcción de metáforas, la reiteración de la escritura distinta de la reiteración en la oralidad, etc. Yo hago una versión escrita oral del cuento: mas corta, menos adjetivos, menos poesía, después de contar unas quince veces el cuento con público real, después de grabar esas sesiones y reescucharlas para saber las reacciones del público

2.8 El público

A propósito del público, se puede afirmar que la pragmática de la NOE es muy sensible al tipo de auditorio. Aunque es posible diferenciarlo según grupos más o menos homogéneos, como cuando se habla de público infantil, público joven o público adulto, también es cierto que lo más frecuente es que el público mismo sea heterogéneo y hasta híbrido en la medida en que proviene de distintos orígenes socioculturales. Esta anécdota de Riascos ofrece una punto de referencia de la dinámica entre cuentero, texto y público, propio de este género híbrido:

Hay un cuento de Elmo Valencia que se llama “maternidad” que cuenta la historia de una mujer que era muy muy linda, se llamaba Cielito y era tan linda tan linda que como toda mujer bonita quedó embarazada y tuvo un embarazo normal, durante los dos, tres, seis, nueve meses de embarazo, pero a los nueve meses dio a luz de para dentro y adentro de su barriga el niño empezó a crecer y cuando cumplió el primer año, ella se comió una torta y el

El viejo judío. Detalle



niño celebró su cumpleaños adentro y al cabo de los cuatro años ingresó a la escuela y entonces ella se comió una cartilla, un borrador y un lápiz y él aprendió a escribir y a leer y siguió creciendo y le dijo «mamá quiero hacer el bachillerato» y entonces ella se comió los libros de bachillerato y el niño estudiaba allá y cuando terminó bachillerato ella le preguntó «mijo, ¿usted que quiere hacer?», y él le dijo «yo quiero ser médico». Entonces la mamá se comió un estetoscopio, una enciclopedia de medicina, los bisturíes, y él después le dijo «no es que yo quiero es ser arquitecto» y entonces ella se comió una mesa de dibujo, una regla T, y al final le dice «yo quiero ser astronauta», y ella se va a la NASA, se come un traje espacial, una cápsula espacial y el niño empieza a viajar en la cápsula espacial adentro de la mamá. Un día estaba yo contando ese cuento en una función donada a niños muy pobres de una invasión aquí en Bogotá que se llama Juan XXIII y cuando la mamá le dice el niño adentro de la mamá en el cuento «usted qué quiere ser ya que se graduó de bachillerato», y yo digo «médico». perdí sintonía con los niños y después dije «arquitecto», y perdí sintonía por completo, porque esos niños quieren ser policías, bomberos, zapateros y carpinteros, no les apelaba su imaginario verdadero, y por eso muchos cuentos hay que cambiarlos para que lleguen a todos los públicos. Si yo ese cuento no se lo cambio a Elmo Valencia, ni siquiera por escrito llega a ese público, entonces si hay muchas cosas importantes en la readaptación del cuento

2.9 Talleres

He dicho atrás que los talleres son el espacio de la autoconciencia, el espacio propiamente moderno de la NOE: En él, se realizan los registros de la obra, se alcanza un metalenguaje, se hace ejercicio de preparación e incluso se prevén los libretos posibles de la actuación. Veamos cómo es esa preparación en los talleres Jaime Riascos:

Lo primero es seleccionar cuentos que tengan más de un minuto porque solo así es posible enfrentar la posibilidad de sostener la tensión escénica. Un cuento de dos minutos se cuenta, uno de diez minutos se mantiene. Por otro lado, deben ser cuentos que apelen, que lleguen, que golpeen, algo que la persona sienta. Muchas veces el alumno cuenta su primer cuento y yo les pregunto: «¿por qué te gusta ese cuento?», y ellos dicen «No sé». Pero los obligo a pensar sobre eso, porque al tener conciencia de qué es lo que les llamó la atención: una imagen, una frase, la moraleja, aprenden a trabajar su repertorio que debe ser muy ligado a su visión de mundo. Otra dificultad está en que los talleristas no imaginan el cuento, no ven las imágenes, sino la tipografía de la página, que es otro tipo de memoria muy moderna, porque uno puede tener una memoria musical, o uno puede tener una memoria de imágenes, puede tener una memoria fotográfica, una memoria emocional, y uno les nota por ejemplo a los que usan pantalla cerebral, para recitar el cuento porque les sale un cantadito, y eso hay que corregirlo, ya sea haciéndoles escuchar el cuento o rompiendo esa pantalla cerebral con preguntas sobre la

situación del cuento hasta que entran en la memoria de imágenes que es la mas deseable. El alumno termina agradecido de haber abierto sus compuertas. En la oralidad nada es bueno y nada es malo, todo depende de como se use, incluso la memoria de pantalla cerebral puede ser útil.; porque a veces uno le dice al cuentero no manotee hombre que le quita ritmo al cuento y va uno al campo y ve a los cuenteros que manotean y manotean, y su manoteo no construye imágenes pero si tensiones, ellos no te hacen una imagen con las manos, ellos no más manotea y qué ritmo con el que te lo hacen.

2.10 Hambre de Institucion

Un aspecto que me llamó la atención poderosamente fue la constante demanda de institucionalización de los cuenteros. Esta demanda puede explicarse como parte de la hibridación cultural del fenómeno, pues tiende a convertirse en una estrategia de inserción en el circuito formal de la cultura, esto es, como una estrategia de reterritorialización. A este respecto, Riascos confirmó:

El aplauso del teatro es el que vale para el artista. El cuentero se siente artista y entonces no quiere ser empresario, pero la sociedad está pidiendo cuenteros. El teatro además te da prensa y prensa significa reconocimiento, y eso es valor y valor es cotización, etc. Ahora, esta diferenciación y esta dinámica nos ha obligado, como movimiento y como institución, a no querer encasillarnos como una más de las artes escénicas, sino efectivamente como un arte y por la corporación de cuenteros. Estamos luchando por armar un Consejo Nacional de Narracion

Oral, así como existe un Consejo Nacional de Artes Escénicas, que es a la larga es solo de teatro. Pero esa es sólo otra vía de institucionalización, como lo es también la academia, la interdisciplinariedad, la capacidad pedagógica, etc-

2.11 Algo de historia

El caso particular del desarrollo y auge de la NOE en Colombia, puede ser ilustrativo de su sensibilidad a ciertas condiciones histórico-culturales. Este recuento que hace Riascos de la manera como se dieron esas condiciones en Colombia, en comparación con el caso cubano, permite confirmar esa observación:

El concepto NOE, acuñado por Garzón, nace como observación del fenómeno cubano que se vino a pique, porque, como se sabe, el gobierno cubano, al comienzo de la revolución y durante los años setenta, empezó a impulsar una política agresiva para apuntalar la revolución cubana a través de la cultura. En ese momento se propició el revivir al narrador oral. Por entonces la corriente escandinava de observación cultural, sirvió para revalorizar la figura del cuenta cuentos, en la medida en que esa corriente afirmaba que los cambios de la modernidad habían traído como consecuencia pérdidas de identidad. Y así se armó en Europa todo un movimiento intelectual y cultural de rescate de la identidad que entre otras cosas reconoció en la palabra y en los cuenteros un depósito de ese subsuelo tradicional. Y empezaron a capacitar bibliotecarios para contar cuentos a los niños, modelo que fue retomado por Cuba y lo empezaron a montar y empezó a

funcionar muy bien en las bibliotecas hasta que faltó plata, y como el cuentero solo alcanzó a calar a un nivel superficial, entonces el cuentero desapareció en la isla. Esto unido a que todo el movimiento cuentero cubano fue financiado y subsidiado por el gobierno, ocasionó su desplome. En Colombia, en cambio, la dinámica que no tuvo por parte del gobierno, la obtuvo por el lado del rebusque. Se conjugaron así dos factores económico-culturales: la capacidad verbomotora del colombiano y su gran visión de rebusque. Sólo así es posible explicar el gran auge de la narración urbana en las ciudades colombianas.

Conclusiones

Todo este recorrido por las características y complejidades de la NOE, se ha hecho con un solo objetivo: contribuir a mostrar el carácter híbrido (contaminado, impuro, contradictorio) de la práctica de la narración oral urbana. Si bien la NOE, como se ha visto, tiene un temple popular y se apoya en la tradición (folklórica o literaria) no llena necesariamente las condiciones de una producción artesanal, sino que más bien cruza las características de estas producciones con las de una práctica moderna. De otro lado, no busca solamente rescatar la tradición, sino que la recicla, en función de un público también híbrido que mezcla en su gusto distintas referencias estéticas, que procede de distintas clases sociales y distintos estratos culturales.

En esta práctica no hay una complacencia melancólica, ni tampoco una nostalgia por lo perdido, sino que se efectúa una reelaboración heterodoxa de las tradiciones que puede ser simultáneamente fuente de posibilidades económicas (el rebusque, los proyectos,

el espectáculo) y de reafirmación simbólica, todo lo cual concuerda con lo previsto por García Canclini: "ni la modernización exige abolir las tradiciones, ni el destino fatal de los grupos tradicionales es quedar por fuera de la modernidad". No se trata, pues, de preservar, sino de transformar: se ha ganado en flexibilidad y adaptabilidad y se producen así lo que he llamado atrás cruces "irreverentes".

En términos de García Canclini, podríamos apostar a definir la narración oral urbana como género híbrido, en la medida en que ofrece lugares de intersección de distintos géneros "puros", en este caso entre la palabra oral y la escrita (palabra-relato) y el poder de representación (cuerpo-gesto): no es teatro, tampoco es literatura y no es solamente narración oral.

La narración oral urbana participa de la literatura en cuanto que muchas de sus fuentes proceden de la tradición literaria y del folklore. Pero también la creatividad misma, la preparación del número, emparenta al narrador con el actor, con el dramaturgo y con el director de teatro. Posee por eso pluralidad de referencias y capacidad para combinar varias prácticas. Si bien se pierde en territorialidad, se gana en conocimiento y en comunicación. Los cuenteros coleccionan relatos y tradiciones populares (como lo haría, incluso, un folklorista) para reconvertirlos, para reciclarlos; son capaces, por la tanto de deslizarse entre la tradición y la modernidad, son autores anfibios, reconvierten códigos estéticos y comunicacionales para abrir nuevas recepciones.

