Francisco
Garzón Céspedes

El cuento es una conspiración

Decálogos / Definiciones / Guías
Lentes / Llamamientos
Manifiestos

LIBRO INÉDITO

© Francisco Garzón Céspedes
ciinoe@hotmail.com

Libro inscripto en el Registro de la Propiedad Intelectual de España

De este libro: todos los derechos reservados

Toda reproducción impresa de este libro debe contar con permiso escrito previo

Francisco Garzón Céspedes

El cuento es una conspiración

Teoría y técnica

EL CUENTO

CUENTO

CUENTO HIPERBREVE

ESCRITURA DE NARRATIVA

EL CUENTO ES UNA CONSPIRACIÓN
DECÁLOGO DEL CUENTO, DEL CUENTO HIPERBREVE Y DEL GÉNERO DE LA FUGACIDAD QUE NARRA[1]

- El cuento es a la condensación de lo narrativo lo que la gota es a la condensación del manantial.

❖ El cuento hiperbreve desde la condensación es su propio lente de aumento, se dimensiona como inconmensurable: deviene de lo abierto infinito.

- El cuento es una conspiración signada por la intención.

❖ El cuento hiperbreve es una conspiración en el ojo de la aguja.

- El cuento es ficción contada por el narrador elegido por el creador de la historia; una fabulación que narra subjetivamente desde la síntesis; una concreción que potencia la intuición en un equilibrio con la razón y el conocimiento.

❖ El cuento hiperbreve es una ficción de extrema síntesis que narra "metafóricamente" recreando la realidad, y

[1] Inédito. Este Decálogo tiene como punto de partida, y mayoritariamente como texto reestructurado el ensayo de F. Garzón Céspedes "Del cuento y del cuento hiperbreve al género de la fugacidad que narra", difundido por Iberoamérica (Congresos o Encuentros de Escritores, clases magistrales, conferencias, cursos…) desde los noventa y publicado, y cuya edición más reciente ha sido en los libros impresos y/o digitales de Garzón Céspedes: *Antología de microficción narrativa / 400 de los mejores cuentos hiperbreves* en coautoría con José Víctor Martínez Gil, *111 cuentos hiperbreves / Dimensiones de belleza*, Ediciones COMOARTES, Madrid, España, 2014. Destacar que no solo la forma actual (Decálogo), sino también numerosas de las afirmaciones de F. G. C., como la inicial ("El cuento es a la condensación de lo narrativo…"), o como ("El cuento es una conspiración…", "El cuento es su entraña…"; "El cuento es un resultado con hallazgo"), son inéditas.

haciéndolo –al igual que el cuento todo– desde los caminos, juegos y rejuegos de la imaginación; una quimera transformada en invención que crea un original, y que proviene, incluye, alienta, desde una intuición consciente en armonía con la reflexión y el análisis.

- El cuento sugiere, sorprende, deslumbra, y rehúsa explicar.

❖ El cuento hiperbreve es de un mundo paralelo donde la sugerencia, la sorpresa y el deslumbramiento predominan, y la explicación no suele existir.

- El cuento es recreación –que no reflejo– de la realidad atendiendo, si se trata de oralidad artística o de creación literaria[2], desde la sobriedad a las características y valores del arte: a la originalidad, el riesgo creador, la belleza, la propuesta, la sugerencia, la habilidad, la composición, la coherencia, la cohesión, la consistencia, y la trascendencia humana.

❖ El cuento hiperbreve es recreación de la realidad desde el arte y sus extrapolaciones y sus trascendencias –al igual que el cuento todo–; atendiendo en su relación con lo real, al poder creador artístico más que a la verdad respecto al punto de partida. Un cuento brevísimo puede ser la transfiguración íntima y veloz de la verdad en belleza.

- El cuento como toda ficción nace de un acto de libertad: el cuento es.

❖ El cuento hiperbreve dimensiona el acto de libertad inherente a su nacimiento. La acción y el resultado de crear tienen el derecho de transgredir las especificaciones del género estructural tomado como referencia, algo que es

[2] Que son a los que se refiere este Decálogo, y no al cuento contado dentro de las conversaciones interpersonales.

consustancial a la hiperbrevedad innovadora capaz de llegar a la fugacidad que narra.

- El cuento existe en una u otra de las categorías de intención (dramática, humorística; o en sus hibridaciones), en uno u otro estilo, uno u otro género argumental –incluido el absurdo– o desde un entre-género; existe desde cualquiera de las tres personas verbales y su singular o su plural, y sus combinaciones; existe desde los puntos de mira (un narrador que está fuera de los sucesos; o un narrador que está dentro de los sucesos: protagonista, personaje secundario o testigo, cada uno desde la persona gramatical elegida); y existe desde las voces del cuento (emisor o autor y quien narra la historia no son necesariamente la misma voz; la época actual prefiere a un autor que se excluya; y no olvidar que la voz de quien narra, que el narrador, puede ser omnisciente, omnipresente y omnipotente, o ser la voz del narrador fotográfico que enfoca desde el exterior).

❖ El cuento hiperbreve existe desde la supremacía de lo insólito.

- El cuento es verdad en el instante en que es narrado.

❖ El cuento hiperbreve –al igual que el cuento todo– si respeta su propia lógica interna, si respeta las relaciones internas elegidas del argumento y de la estructura, al resultar verosímil es creíble. Esta credibilidad del cuento hace que sea cierto como historia y se constituya en universo cuando es narrado.

- El cuento es, en extensión, para existir en solitario; cuando, por ejemplo, el texto literario que narra trasciende en mínimos los límites de un cuaderno, y puede convertirse en libro en sí, se está ante la novela corta (no olvidar que dentro de lo narrativo el privilegio de no conocer límites previos de extensión es de la novela).

❖ El cuento hiperbreve es, en extensión, un texto que no sobrepasa las 200 palabras; traspasado ese límite ya será un cuento breve o un cuento; el cuento al que nombro hiperhiperbreve o de la hipermicroficción no sobrepasa las 12 palabras –sin las del título–, y bajo esta denominación habrá quien incluso incluya –como he hecho– los constituidos por una única letra o sonido (los de la fugacidad que narra).

- El cuento es por excelencia en estilo narrador o narrativo indirecto –en tercera persona verbal– y en pretérito indefinido o perfectivo –características que potencian su credibilidad–, sin excluir las posibles inclusiones en estilo directo; cualquier otra persona verbal, tanto la primera como la segunda, debe ser elegida con especial cuidado; e igual cualquier otro tiempo verbal.

❖ El cuento hiperbreve es por excelencia –al igual que el cuento todo– en estilo narrador o narrativo indirecto y en perfectivo, sin excluir por excepción otras posibilidades (tener consciente que la primera persona verbal pertenece por excelencia a la anécdota personal; y que el diálogo es por excelencia del teatro).

- El cuento es una estructura que desde uno u otro estilo tiene cincelados un comienzo (su primera y última frases son de lo más fundamental), un nudo o conflicto y un clímax desenlace (habitualmente diferenciados un clímax y un desenlace; sin olvidar en su interior los puntos de giro y los de conflicto; todo propiciando un desarrollo ascendente hacia lo imprevisible), o sea: lo que se conoce como la estructura clásica del cuento; las excepciones existen, pero como se afirma: *"Sobre las excepciones no se legisla"* (y cuando se intenta será de una suerte de complejidad jeroglífica).

❖ El cuento hiperbreve puede ser una estructura que tiene un comienzo, un nudo y un clímax desenlace, pero

bajo esta denominación suele incluirse por muchos toda la hiperbrevedad que narra sea cual sea su estilo y estructura.

- El cuento es, desde la pasión y el compromiso, desde el estremecimiento y el goce del narrar (cuentos de la ficción o relatos de la realidad), una de las formas del discurso junto al describir, exponer y argumentar; recursos: la descripción, la exposición y la argumentación, que el cuento podrá incluir desde el aceptar que el recurso no es la norma, no es lo que define y que, salvo singularidades, el recurso no debe predominar (de allí también el rechazo del cuento a las modas dentro de los ámbitos literarios).

❖ El cuento hiperbreve en sí (pasión, compromiso, estremecimiento, goce), el de estructura clásica –puntualización por lo generalizado de esta denominación para formas de la fugacidad–, será aún más cuidadoso que el cuento al incluir las otras formas del discurso porque, entre más, puede perder en intensidad respecto al argumento.

- El cuento narra una historia, un suceso o varios hechos que han ocurrido, ocurren u ocurrirán –al igual que en la novela–, en una sucesión temporal (no necesariamente en orden cronológico); sucesión determinada por un principio de causalidad (provenir de un "antes", dirigirse a un "después"). Cada cuento inventa su propio tiempo. Un tiempo que es de la iluminación, y del enigma.

❖ El cuento hiperbreve en sí, el de estructura clásica, narra una historia en una dimensión y/o sucesión temporal, mientras que la fugacidad que narra puede solo comenzar a narrarla, o "metafóricamente solo la termina, o narra un fragmento de un suceso… porque su tiempo es el de lo fundacional que no cierra, de la apertura provocadora, de una estética en búsqueda de la mayor activación del otro.

- El cuento esculpe la historia.

❖ El cuento hiperbreve esculpe las historias.

- El cuento es su entraña, y antes es el embrión de su entraña, y debe ser, también: la resonancia de su entraña y el eco de su entraña.

❖ El cuento hiperbreve (y, mucho, la fugacidad que narra) puede ser solo el embrión de su entraña, pero será, también, la resonancia y el eco del embrión de su entraña; o las prolongaciones y reiteraciones, las irradiaciones y los retornos del embrión y de su entraña; y, si solo es embrión, en ese embrión ya habrá un cosmos.

- El cuento, desde sus comienzos, tiene que ver con *la invención* de lo que expresa; con *la disposición* (para la que la anacronía como recurso es vital por todo lo que le permite, incluido el comenzar o finalizar donde se desee) de lo que expresa desde una u otra estructura; con *la elocución* o concreción escrita (ya como literatura) de lo…; y con *la corrección* de lo escrito (cuidado con los adjetivos, cuidado con las frases extensas), e incluso con la elaboración de versiones o modulaciones; no olvidar que su piedra de toque literaria (o, antes, su clave oral) es la invención: es lo diferenciador de su originalidad.

❖ El cuento hiperbreve (invención, disposición, concreción, corrección), al igual que el cuento tiene como piedra de toque la invención, pero su vocación mayor será que su originalidad diferenciadora se inscriba en la experimentación. Un narrar donde cada nueva forma se halle en genuina conjunción con cada fondo.

- El cuento es un reloj de cristal perfecto en su diseño y perfecto en su funcionamiento, o, para no exagerar o

no idealizar, tan perfecto que sus imperfecciones no sean visibles desde el cristal ni desde el cristal retarden su efectividad.

❖ El cuento hiperbreve es un reloj de cristal, o es aquello de su maquinaria no por mínimo y oculto menos determinante.

- El cuento es un resultado con hallazgo.

❖ El cuento hiperbreve es un resultado con cuando menos un hallazgo que contiene las sugerencias de otros posibles hallazgos prestos a inscribirse desde lo fugaz en lo probablemente inasible.

- El cuento sumará virtudes y restará extensión; narrará tanto y más con menos y poco; y será consecuente con su trayectoria de eficacia como género que viene de que contar se origina del vocablo matemático “cuenta”; y de que el cuento se fundamenta del todo en que: Contar cuenta**.**

❖ El cuento hiperbreve sumará virtudes y restará extensión, siendo la magnificación de cualquier “cuenta”, también de la cuenta que se proponga como meta incluso lo inconmensurable.

- El cuento posee como una de sus vocaciones, la de privilegiar el contar por norma una única, sustanciosa y firme historia –desde el convencimiento de que las historias secundarias son más de la novela–; tal historia tiene que ser un grano de arena –sólido y con potencialidades de galaxia– hasta entonces inexistente. Un cuento no sustrae, tampoco es complaciente; no exagera, tampoco simplifica; no prioriza el informar, se concentra en maravillar desde el título –al que distingue como parte cardinal–. El cuento existe aún en sus silencios y dudas.

❖ El cuento hiperbreve convierte la norma del cuento de contar una única historia, en característica inexcusable, salvo que la experimentación le demuestre que es posible lo contrario como cuando entra al terreno de la fugacidad que narra.

- El cuento existe porque narra algo que acontece; en los acontecimientos narrados está su naturaleza y su razón de ser. El suceso es, o los sucesos son, su canal –desde la definición establecida de que un suceso es la menor unidad de acción–. Un suceso es un pie de ciempiés.

❖ El cuento hiperbreve (utilizando el término generalizadamente) en sus dimensiones fugaces experimentales puede trascender la norma de cuando menos la existencia de un suceso.

- El cuento en relación al suceso o sucesos posee cuando menos un protagonista, un personaje (o "actante": desde la semiótica término que amplía la noción de "personaje"); que puede ser plano (simple, típico, predecible), o redondo (que no encarna una cualidad o defecto; y es complejo, profundo, cambiante, sorprendente); cada personaje vivo tendrá una vida anterior y posterior al cuento.

❖ El cuento hiperbreve, cuando el término es utilizado por extensión y se trata de fugacidad que narra, puede prescindir del personaje.

- El cuento en cuanto a su naturaleza, formada por lo que acontece, y a quién o a qué o a quiénes acontece, y formada por la brevedad, está constituido por: la tensión, la fuerza, el dinamismo, la velocidad, y por su capacidad inmediata para atrapar la atención, para crear expectación e impacto, y para mantener el suspense de principio a fin, todo desde uno u otro estilo, una u otra relación entre las palabras, uno u otro orden temporal, y con tal ritmo y energía que cada cuento tenga que ser conocido de un tirón.

❖ El cuento hiperbreve, y especialmente el hiperhiperbreve, no asume cada vez todas las características del cuento y de su naturaleza; sí entre las más constantes: la tensión, la fuerza, el dinamismo, el impacto.

- El cuento suele tener su origen en un relámpago que motiva e impulsa al creador a concebirlo; y, ya como resultado, el cuento tiene que traducir la urgencia creadora en una necesidad del otro de conocerlo ininterrumpidamente como totalidad, desde su comienzo hasta su desenlace; en urgencia de descubrir cómo culmina.

❖ El cuento hiperbreve (y la fugacidad que narra) es un relámpago que se reproduce.

- El cuento concita el acuerdo de que como género es acción; no acción que se representa como en el teatro, sino acción que se muestra (narrada por sucesos) y/o acción que se expresa (narrada por medio de resúmenes); acción poderosa en su verosimilitud argumental, en su recreación de la realidad desde cualidades imaginativas.

❖ El cuento hiperbreve en su estructura clásica también es acción, pero puede no serlo en otras estructuras que muchos –se insiste por tanto– suelen denominar con igual terminología.

- El cuento concita otros acuerdos: el cuento tiene que integrar las descripciones al argumento y garantizar su concisión donde la novela puede describir extensamente; utiliza el diálogo como un recurso de excepción y lo subordina al desarrollo del argumento donde la novela puede incluir diálogos extensos y permitirse delinear a los personajes desde sus diálogos; tendrá fronteras temporales de duración o fronteras de extensión para lo creado al abordar el tiempo donde la novela puede abordar el tiempo con

todo el tiempo, sin límites en su duración o extensión; enmarcará la presencia y el desarrollo del personaje o personajes dentro de las necesidades del argumento donde la novela puede permitirse priorizar al personaje o personajes sobre la acción.

❖ El cuento hiperbreve es del desacuerdo; e incluso, y en cuanto a sus categorizaciones, es del desacuerdo en aquello que no tendría que serlo por una lógica de lucidez (y que por tanto no admite utilización metafórica o por extensión al categorizar).

- El cuento, en resumen, suele tener que ver con un tema, un argumento, un estilo, una estructura, una verbalidad (marcada por la presencia de los verbos) de movimiento, de acción y de lengua; con un personaje o personajes; unos diálogos y pensamientos (presencia de la voz o de la voz interior en estilo directo o indirecto); un tiempo y su orden; unas descripciones; un espacio; un ambiente o impresión; un ritmo; y con una duración o extensión; todo en función de un mensaje o mensajes implícitos que no explícitos, y que, mientras más subyacentes, más óptimos.

❖ El cuento hiperbreve es de la arbitrariedad: no existe su mapa previo. Inventa una historia de concisión extrema, o cuando pasa a ser fugacidad que narra la inventa fragmentariamente por la vía de entregar desde la concreción, y desde la sugerencia y la invitación implícita a continuarla, el germen o esbozo de una fábula de desarrollo infinito. En efecto, los hiperbreves en general pueden o no cumplir con la estructura ideal de los cuentos y con otros requerimientos de este género. La existencia de los brevísimos que narran (o que poetizan) no puede estar condicionada por las fronteras, por la estructura, o estructuras, de un género: como toda obra de arte, los brevísimos no existen para ser clasificados, sino que puede intentarse clasificarlos porque existen; y no olvidar nunca la palabra “inclasificable”.

- El cuento es una trama que existe en complicidad.

❖ El cuento hiperbreve no es una definición o un concepto, es una trama, y expresa algo ocurrido o que ocurre u ocurrirá; y si no es toda una sucesión de sucesos, sí es cuando menos un suceso o, en la fugacidad, el germen de un suceso (las narraciones tuvieron su origen en las conversaciones interpersonales: en el anecdótico contar lo sucedido): un brevísimo es una metáfora, es una abstracción intuitiva en forma de trama; cuando menos: principio y fin; y si en sí mismo un hiperbreve únicamente es principio, o principio y fin, entonces es principio hasta el infinito, o es principio, fin y principio más allá de lo infinito; y lo es sobre todo cuando desde su mínima extensión, desde su suceso o sucesos, es el detonante de evocaciones y asociaciones inconmensurables (mientras menos tenga el otro posiblemente más podrá suponer o imaginar o concluir).

- El cuento es un laberinto de posibilidades.

❖ El cuento hiperbreve es, cuando y como obra de arte, una unidad perfecta e indivisible, y, contradictoriamente, también un sistema ideal para propiciar el surgimiento de nuevos sistemas; un sistema tan capaz de provocar disímiles interpretaciones y desciframientos, como de incitar especialmente el ser modulado para servir de origen a nuevas unidades narradoras o narrativas perfectas e indivisibles. De lo que podría tratarse, si se acepta que esta de las evocaciones y asociaciones inconmensurables es la diferencia esencial entre buena parte de los denominados cuento brevísimo y el cuento breve –esta más que la de la extrema brevedad de los brevísimos–, es de que eso llamado cuento brevísimo podría serlo o no serlo, y que una parte, la que se atiene a la fórmula clásica del cuento, no es lo mismo que eso que podría yo denominar cuento de la fugacidad, o, mejor, género de la

fugacidad narradora o narrativa; y que mientras unos se atienen en formato pequeño a las características básicas, a la estructura del género cuento, los fugaces podrían no pertenecer a ese género estructural, sino ser un género en sí: el de la vertiginosidad y/o fugacidad narradora o narrativa (o súbita, o instantánea, o relámpago), tanto más ceñida a un género propio (el de la fugacidad) cuando menos ceñida a los parámetros del género cuento, y cuanto más trama abierta.

- El cuento es creencia: del creador en sí mismo, del creador en el otro, del creador en el cuento como género, y, creencia del creador, en el fondo y en la forma cada vez entretejidos.

❖ El cuento hiperbreve es creencia de creencias.

- El cuento amasa emociones, colecciona sabiduría.

❖ El cuento hiperbreve es de las sensaciones.

- El cuento es de la intensidad.

❖ El cuento hiperbreve es de las intenciones.

- El cuento es un estampido donde el deslizamiento del gatillo es tan relevante como la bala que alcanza el objetivo incluyendo al otro en el proceso.

❖ El cuento hiperbreve es el impacto en su multiplicidad.

- El cuento, cuando lo es del único modo que amerita: con calidad en todo, merece que no se le escatime elogio alguno (recordarlo quienes debiendo elogiar no coincidan con la estética de ese narrar, o no coincidan con la pupila que ha categorizado). El elogio no es ni sacralización ni irrespeto.

❖ El cuento hiperbreve merece todos los elogios.

- El cuento es cumbre de la ficción que narra.

❖ El cuento hiperbreve es cumbre de una pirámide que gira y no cesa de girar.

* El cuento (todo cuento) siempre está protegido por sí mismo.

* El cuento (cuento, cuento hiperbreve, cuento hiper-hiperbreve, fugacidad que narra)[3] es la mayor apelación que puede hacerse al imaginario de otro ser humano.

[3] Este Decálogo no incluye los términos "relato" y "relato hiperbreve" porque el autor se inscribe entre quienes los diferencian de "cuento" y de "cuento hiperbreve". Entre quienes definen el cuento como ficción en sí, y definen el relato como ficción a partir de un suceso o sucesos ocurridos tal cual en la realidad, mucho más narración testimonial, tantas veces de lo histórico.

MANIFIESTO DE LAS SIGNIFICACIONES DE CONTAR ORAL O LITERARIAMENTE[4]

Contar cuenta. Contar suma.

Contar multiplica.

Contar irradia. Contar completa.

Contar revela.

Contar comparte. Contar desnuda.

Contar seduce.

Contar hechiza. Contar hipnotiza.

Contar ilumina.

Contar evoca. Contar sugiere.

Contar compromete.

Contar cohesiona. Contar ahonda. Contar alienta.

Contar influye.

[4] Texto definitivo de este Manifiesto de F. Garzón Céspedes: 2010, presentado en la Feria del Libro de Madrid con el auspicio de la Universidad Complutense de Madrid (UCM) por medio de su Vicerrectorado de Extensión Cultural en el Pabellón de las Universidades Públicas e impreso en Tríptico de la UCM. Publicado en el libro *Microficción / Microtextos: 50 formas literarias / Guía no exhaustiva de géneros hiperbreves y de otras formas literarias y singularidades de la hiperbrevedad* (ya citado), digital 2011, impreso 2014. Este Manifiesto del autor constituye el primero de esta especificidad.

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR

Tradición memorística / Tradición oral
Literatura contemporánea

DEFINICIÓN[5] DE CUENTO DE NUNCA ACABAR

Género artístico en sí.

El cuento de nunca acabar es uno de los cimientos culturales de la creación y la invención humanas, y proviene, en especial, de las tradiciones memorísticas expresivas, y también de las tradiciones orales comunicadoras; sus presencias milenarias vienen desde las sociedades de oralidad primaria, continuándose en las sociedades de escritura y en la literatura y hasta nuestros días.

Y es que el cuento de nunca acabar es una de las fórmulas más sagaces y refinadas que han legado a la humanidad las tradiciones; y su galaxia de fondo y forma, de originalidades, creaciones y propósitos, tiene un caudal y una potencia irradiadora que pervive, como fórmula y género en sí, sorprendiéndonos en cada época, y acorde con la sensibilidad, intereses y necesidades de cada época, con nuevas obras, unas que, aún teniendo que insertarse en una u otra de las estructuras que caracterizan al cuento de nunca acabar, pueden ser muy diferentes de una obra a otra.

Seguramente el cuento de nunca acabar, al igual que el cuento y el cuento brevísimo, no nació como fórmula y género artístico, sino que primero nació en las conversaciones interpersonales de los adultos, como una ingeniosidad de lo cotidiano, como un divertimento, como una broma tierna y cómplice, y, según el caso, hasta como una genial tomadura de pelo… De hecho y de inicio es probable que sus presencias fueran mucho más humorísticas que dramáticas.

---

[5] Definición de Francisco Garzón Céspedes publicada por primera vez en su libro impreso (y agotado; digital) *El corredor de infinitos* (Cuentos de nunca acabar para adultos, cuentos hiperbreves visuales, manifiesto, decálogos, selección de las tradiciones y análisis de estructuras de esta fórmula infinita), Ediciones COMOARTES, Madrid, España, 2012.

Al paso de los años, con el conocimiento de muchos de estos cuentos por los adultos, y por tanto sin tener ya para los adultos el atractivo de la sorpresa, sin la expectación ante lo desconocido; y con el mayor desarrollo en todos los sentidos de las sociedades; el cuento de nunca acabar derivó hacia el ser contado o leído humorísticamente por los adultos a/con los niños, tanto en circunstancias familiares como en otras sociales o educativas, hasta instalarse también en el contar de los niños entre sí; alcanzando su mayor circulación en las esferas relacionadas con la infancia; una circulación que ha decrecido de modo alarmante en nuestras actuales sociedades de escritura y medios audiovisuales e interactivos, tanto que para muchos el cuento de nunca acabar es un absoluto desconocido y para otros muchos es uno conocido de manera insuficiente, lo que se ha traducido en la desaparición de parte del legado de las tradiciones en cuanto al género, en escasas y exiguas recopilaciones, en que prácticamente no existan investigaciones ni estudios sobre el cuento de nunca acabar, en descalificaciones y desaciertos varios al definirlo o abordarlo, y en acciones que lo desvaloran.

El cuento de nunca acabar, como fórmula y género en sí, en verso o en prosa, es un cosmos complejo, que aunque debe cumplir con la condición de no acabar en la acción de ser contado, admite varias estructuras, unas estructuras distintas –reitero– entre sí, llegando algunas en su juego y rejuego a realizar una pregunta (y hasta a reiterarla) a quien escucha o lee, y a esperar una respuesta o no para continuar hasta el infinito o hasta la sugerencia de su continuación hasta el infinito. Y es que el cuento de nunca acabar depende de una estructura más bien cerrada desde lo verbal, aunque abierta en su sugerencia de posible reiteración hasta el infinito y en sus designios y comprensiones y repercusiones, entre más.

Una estructura, la del cuento de nunca acabar, donde en muchos casos las “últimas” (es un decir) palabras acoplan o enlazan con las del inicio, o más bien reiteran las del inicio (y donde los tres puntos dejan abierta la continuación

al infinito: el nunca acabar), y donde la fórmula, de un modo o de otro, es reiterativa explícita o implícitamente, y requiere de la precisión literal al decir respecto del original, por lo que la fórmula al decir que lo caracteriza es memorística y no inventora/reinventora.

El cuento de nunca acabar como género en sí, por las peculiaridades de su estética, por sus inventivas, complejidades y horizontes, por los valores de originalidad y sentido y belleza de sus obras, por el reto que significa crear uno de sus textos, entre mucho más, es un género artístico del pasado, del presente y del futuro.

MANIFIESTO POR EL GÉNERO DEL CUENTO DE NUNCA ACABAR[6]

AFIRMO QUE:

- El cuento de nunca acabar es una fórmula en sí misma de milenaria presencia, que se constituye como género en sí en uno de los bienes culturales de la invención y la creación humanas, uno a salvaguardar como patrimonio cultural inmaterial, siendo por sus cosmos, singularidades, estructuras y valores, por sus propuestas y obras en suma, un género del pasado, del presente y del futuro.

- El cuento de nunca acabar es una fórmula que tipifica una de las proyecciones más ingeniosas que nos han legado las tradiciones artísticas, y su universo de fondo y forma, de creaciones e intenciones, es de una riqueza y poderío que se manifiesta, como género en sí, con nuevas y muy disímiles obras dentro de cada época, por lo que ha tenido presencias, desde que surgiera en la sociedades de oralidad primaria, también en las sociedades de escritura y en nuestras actuales sociedades de escritura y medios audiovisuales e interactivos.

[6] De amplia difusión, este *Manifiesto…* de F. Garzón Céspedes apareció por primera vez en el libro digital e impreso limitado *Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar,* Los Libros de las Gaviotas III, COMOARTES, Madrid / México D. F., España / México, 2008, presentado en cinco eventos iberoamericanos, culturales o educativos, entre 2008 y 2009, en España, uno en el Teatro "Fernán Gómez" y otro en la Fundación "Ortega y Gasset, y en su Instituto Universitario de Investigación, Madrid; en Cuba, en el Museo de Artes Decorativas del MINCULT, La Habana; en México, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México D. F.; y en Uruguay, en la Sala AGADÚ de la Asociación General de Autores, Montevideo. El *Manifiesto…* puede encontrarse también en el libro del autor *El corredor de infinitos* (ya citado). Este Manifiesto del autor constituye el primero de esta especificidad.

- El cuento de nunca acabar ha llegado con sus prodigios a nuestras sociedades contemporáneas desde las que denomino tradiciones memorísticas (tradiciones memorísticas artísticas expresivas) y desde las tradiciones orales (que denomino tradiciones orales artísticas comunicadoras), aunque posiblemente más desde las tradiciones memorísticas dichas a voz y cuerpo vivos (esas que cuentan tal cual en cuanto a lo verbal) que desde las tradiciones orales, unas que no admiten la literalidad. Aunque preciso es que anote que esta fórmula devenida en género del cuento de nunca acabar, como fórmula y género en sí, constituye un firmamento que admite varias estructuras formulísticas, y algunas de estas estructuras incluyen dentro de su juego una pregunta que se hace a quien escucha (y, por excepción, la incluyen no solo como algo meramente formal), esperando al preguntar una posible respuesta, lo que convierte al otro, por tanto, en ese instante fugaz en que se le pregunta y responde, en interlocutor. Caso singular, cuando así ocurre, en el que interviene lo oral (por lo que aludo también, siempre como presencia de excepción, a que en algo nos llega el cuento de nunca acabar desde las tradiciones orales, que, insisto son comunicación y no son solo expresión en cuanto a lo verbal, al contrario de las tradiciones memorísticas). Y preciso es que anote que también está lo oral (que no es la simple verbalización en voz alta sino imagen hablada en comunicación con otro u otros seres humanos presentes todos físicamente en el mismo espacio), reitero, que también está lo oral imponiéndose solo de manera parcial a lo memorístico en cuanto al cuento de nunca acabar y en las tradiciones y en su verbalidad, cuando constatamos que, al ser y ser y ser contado determinado cuento de nunca acabar a voz y cuerpo vivos, algunos de sus elementos (los de dentro de sus sucesos; o sus personajes o sus modos verbales…) cambian desde los rejuegos de la memoria y de la reinvención y desde las adecuaciones de la oralidad, apareciendo el mismo cuento original, el mismo cuento formulístico, el mismo cuento base de nunca acabar, en diferentes países o regiones en

versiones distintas, unas que permiten sí reconocerlas como de igual raíz y tronco aunque cambien en cuanto a unas u otras de sus ramas, y que muchas veces, de haber sido creada la obra en verso, dentro de lo que conservan tal cual están las palabras que garantizan su rima o sus rimas. Insisto en que rigen, en cuanto al cuento de nunca acabar, las tradiciones memorísticas porque el cuento de nunca acabar tiende a una estructura más bien cerrada desde lo verbal, aunque abierta en su sugerencia de posible reiteración hasta el infinito y en sus intenciones y resonancias, entre más. Una fórmula, la del cuento de nunca acabar que, al ser en muchos casos cíclica (las palabras "últimas", es un decir, enlazan con las del comienzo, o más bien el cuento prosigue reiterando el comienzo), y siempre, de una forma u otra, al ser reiterativa explícita o implícitamente, requiere de la precisión literal al decir respecto del original, por lo que lo caracteriza al decir es lo memorístico y no lo inventor/reinventor.

- El cuento de nunca acabar es una fórmula y género en sí que trasciende las fronteras consideradas como clásicas del cuento, por lo que requiere el ser valorado en sí como el universo de originalidades que es. En efecto, como se ha afirmado en negativo y sin profundizar, muchos de los cuentos de nunca acabar no son un cuento (ni en prosa ni en verso) porque no hay acción (sino, por ejemplo, solo describen) y/o porque su estructura no llega a contener la clásica del cuento como género: comienzo, nudo o conflicto, clímax y desenlace; y porque en ocasiones ni siquiera los cuentos de nunca acabar cuentan algo, limitándose al juego, por ejemplo, de preguntar una y otra vez, y sin más, si se desea que se cuente esa o aquella historia. En efecto, muchos de los cuentos de nunca acabar no son un cuento ni tienen que serlo. No olvidar que además poseen como elemento la reiteración, y algunos el ritornelo, que son dos de los instrumentos más poderosos de la expresión y de la comunicación. Y no olvidar su carácter lúdico y su derecho a los juegos de palabras y a

establecer diálogos; y su derecho al placer del disparate y la extravagancia y la originalidad.

- El cuento de nunca acabar como fórmula y género en sí dentro puede incluir, en esa o aquella de sus obras, las características de otros géneros: las del divertimento de origen conversacional, las de la poesía, las del cuento, entre más; pudiendo ser creado el cuento de nunca acabar en verso o en prosa, y desde una u otra fórmula prototípica que lo dimensione, o sugiera como sin acabar en la acción de ser contado. Porque, cuidado, de haber un argumento, esa trama puede cerrar, pero lo que no cierra desde esta fórmula, lo que no cesa para ser más exacto, desde una u otra de sus estructuras, es el contar desde sí de ese cuento de nunca acabar, un contar que reitera la totalidad o reitera una parte del argumento (o implica que se reitera) sugiriendo que la acción de contar seguirá al infinito, hasta el infinito. Otra precisión importante que debo incluir, por más que de tan evidente pudiera parecer innecesaria, es que "contar" es un término genérico, y que por eso cuando se habla de cuento de nunca acabar podemos hablar de prosa o podemos hablar de verso, y que, en muchos casos de este género en sí del nunca acabar, el verso está porque facilita la memorización y la exactitud, porque facilita la literalidad necesaria a la trasmisión desde el decir en voz alta y cuerpo vivos (tradición memorística que puede o no abrirse a lo, o convertirse en, oral).

- El cuento de nunca acabar es desde las tradiciones, en gran medida, uno de los antecedentes de la hiperbrevedad literaria, y puede que haya nacido en un contexto de adultos y en las conversaciones interpersonales (tal cual nació el cuento clásico y nació el cuento hiperbreve) como una suerte de ingenio tierno a compartir, como broma cómplice, de inicio probablemente con muchas más de sus presencias dentro de lo humorístico que dentro de lo dramático. Con el transcurso de los años, posiblemente con su

conocimiento por los adultos y con el mayor desarrollo de las sociedades, el cuento de nunca acabar derivó hacia el contarse a los niños, y luego, también, a ser contado entre los propios niños, instalándose con mayores presencia en esos ámbitos. O puede que haya nacido directamente para la relación con los niños y después adquiriera presencias específicas en cuanto a los adultos. En modo alguno el cuento de nunca acabar como fórmula y género en sí puede considerarse hoy ni exclusivo de las tradiciones, ni exclusivamente para/con los niños (lo mismo, entre más, ocurría con el cuento oral, que en 1975, cuando comencé a renovarlo, y a fundar ese nuevo arte que es la narración oral (artística) escénica, era visto en nuestras sociedades como algo del pasado, como algo de las tradiciones y/o como algo para los niños), ni puede considerarse exclusivamente el cuento de nunca acabar como divertimento, ni exclusivamente como humorístico. Reparar, por ejemplo, en el carácter terrorífico que puede tener una reiteración dramática de nunca acabar. Regresando a lo de su fórmula desde lo de su casi siempre hiperbrevedad, en efecto muchas de las estructuras de esos o aquellos cuentos de nunca acabar argumentalmente no tienen principio y medio (comienzo y nudo); y otros cuentos de nunca acabar ni siquiera llegan a contar algo; y es que, me permito insistir por su relevancia, por una parte constituyen una fórmula y género en sí, y, por otra parte, en cuando a la hiperbrevedad oral o literaria, muchos se inscriben en ese género al que nombro como de la fugacidad o de la vertiginosidad, a ese género relámpago, uno que muchas veces además, desde otros ángulos, está entregéneros (poesía que cuenta, o narrativa que cuenta con aliento poético...). Ya en un ensayo que he difundido desde la década de los noventa y editado hace unos años, he escrito, respecto a los cuentos fugaces que no tienen la estructura clásica del cuento, que para un texto hiperbreve es factible: *Ser el género de la vertiginosidad narradora o narrativa, el de la trama vertiginosa, casi fugaz, o súbita, o instantánea, o relámpago, tanto más ceñida a un género propio (este "género relámpa-*

go", este "género de la fugacidad") cuando menos ceñida a los parámetros del género cuento, y cuanto más trama abierta.

- El cuento de nunca acabar no ha sido suficientemente estudiado en las sociedades de escritura y en las sociedades de escritura y medios audiovisuales e interactivos, y mucho de lo que se ha afirmado va de lo peyorativo a lo superficial y poco acertado. No se ha percibido que estos cuentos al infinito, que estas obras contadas sin dar fin, solo son obras simplemente repetitivas –y no mágicamente reiterativas que es lo que sí son– si quien los dice repite de modo plano en vez de reiterar de modo creativo por medio de los recursos de la voz y del cuerpo; que solo son repetitivas si quien escucha o lee no percibe a ese cuento de nunca acabar como reiterativo, que no repetitivo, y por tanto sugerente para la comprensión multifacética y la imaginación desbordada. Si no se percibe dentro de lo dramático sus capacidades para agigantarse con las reiteraciones. De manera alguna puede afirmarse en negativo que son productos interminables, ni debiera calificárseles de interminables sin matizar esta afirmación (dado que incluso el argumento puede terminar; lo que sigue siempre, lo que siempre se sugiere como infinito, es el acto de contarlo); este género de obras, al ser dicho, sí que termina físicamente de ser contado (aunque su estructura sigue siendo reiterativa, e implica un no cesar…) porque cuando la interacción entre quien dice y escucha (y aquí sí hay o debe haber comunicación) lo aconseja, lo exige, se interrumpe; y en lo literario, como conocemos, el texto no es (ni obviamente podría ser) escrito interminablemente sino que, por ejemplo, la reiteración, a poco de haber comenzado, se corta con tres puntos suspensivos (en relación a una u otra estructura reiterativa de las de los cuentos de nunca acabar; se corta en una u otra palabra o frase) y depende del perceptor cuánto le sigue resonando adentro. Por supuesto no son obras, las de nunca acabar, que se agoten en sí mismas, sino al contrario, y solo pueden aburrir a los abu-

rridos. Son los cuentos de nunca acabar desde siempre sutiles y/o agudos y/o perspicaces y/o sagaces, entre más, y son, mucho, desde el sentido del humor del uno para, o para/con, el sentido del humor del otro, y son, muchos, para la gracia y el divertimento. En las niñas y niños, los cuentos de fórmula contribuyen a incentivar la atención y la inteligencia, entrenan la memoria, dimensionan la asociación de ideas y la capacidad para imaginar y relacionar, estimulan las actitudes reflexivas, enriquecen el lenguaje y sus posibilidades…

- Lo peyorativo en cuanto al cuento de nunca acabar comenzó cuando a esta fórmula se le denominó desde lo negativo, se le denominó “de nunca acabar”, y no “decir sin fin”, o “decir al infinito” o “hasta el infinito”, o “cuentos, poemas y preguntas, dichos hasta el infinito”, o “dichos y vueltos y vueltos y vueltos a decir” entre más posibles en positivo; llegando en la actualidad lo peyorativo a convertirse en un modismo que incluye a la fórmula y género artístico en sí (por ejemplo “es como un cuento de nunca acabar”); modismo que se utiliza para tipificar situaciones de la realidad social o humana que no parecen tener soluciones definitivas y que se reiteran como, o con, engaño (por ejemplo: “es una negociación de nunca acabar”). Pasa en general como con el cuento y con el contar, algo tan fundamental, valioso y excepcional en positivo, tan insustituible, y de lo que hay expresiones tan desafortunadas y negativas como “no me cuentes” o “no me cuentes cuentos”, “esos son cuentos”, “eso es un cuento chino” (que ignorando la sabiduría milenaria de la oralidad y la literatura China del género implica una doble desvalorización), “vivir del cuento”, entre otras frases que pueden existir y hasta proliferar en la publicidad porque aún nuestras sociedades (a veces tan incultas y/o tan irresponsables y/o tan alienadas) son en parte desconocedoras de lo que viene desde el pasado y/o viene desde la imaginación y la sensibilidad y la humanidad, sin darse cuenta que desconocer y desvalorar las empobrece.

- El cuento de nunca acabar además de sus muchas posibilidades contemporáneas para/con los adultos, de sus muchas posibilidades tanto si es dicho como si es escrito, está todavía dentro de la memoria afectiva de muchos de nosotros (lo que puede llegar a desaparecer para las generaciones futuras si no lo revaloramos y dimensionamos a todos los niveles y en todos los ámbitos posibles). Recuerdo con especial deleite los momentos en que mi madre me contaba cuentos de nunca acabar y el juego y rejuego de amor y humor entre los dos que ello conllevaba: la sorpresa de la primera vez; la complicidad de cada una de las veces siguientes con ese mismo cuento al infinito de lo maravilloso, al infinito de las asociaciones y comprensiones y de lo vitalmente desencadenado.

- El cuento de nunca acabar por fortuna, tal y como se ha señalado por excepción, ha tenido, entre más, excelentes cultivadores populares (ver si no la brillantez de los cuentos tradicionales anónimos que nos han llegado), ha deslumbrado al público en circos y otros encuentros, ha ocupado un sitio en canciones y otros géneros musicales, y un sitio en estos o aquellos libros de textos o recopilaciones... Todo no obstante, visto desde su presencia hoy entre nosotros, necesitado de salvaguarda y necesitado de ir a más. En los últimos años en que me he interesado de modo preferente por el cuento de nunca acabar, y he escrito varias decenas (más de treinta ya editados en la Colección Gaviotas de Azogue y varios reeditados en otros medios, hasta llegar a mi libro *El corredor de infinitos*) tanto humorísticos como dramáticos, con muy disímiles estructuras (algunas solo parecen semejarse; y unas vienen del pasado y otras las he creado dentro y desde la literatura) tocando lo filosófico, lo comprometido socialmente, lo humano de adentro, lo erótico, lo absurdo, entre más, intentando crear textos contemporáneos en forma y fondo, unos inscriptos en la sensibilidad y el aliento de nuestra época, y llegando dentro de mi creación

literaria a escribir cuentos de nunca acabar experimentales, unos modulares, otros visuales; estos años en que me he interesado con tanta pasión como para trasmitirla hasta el punto de que haber logrado la convocatoria del *Primer Concurso (en el mundo) del Cuento de Nunca Acabar*, el *Concurso Internacional de Microtextos 2008*; al recibir los numerosísimos textos para ese Concurso desde países de cuatro continentes se constató que la convocatoria era entendida por muchos no como la de un género en sí sino en un sentido temático metafórico y en cuanto al modismo; constatado que muchos de los participantes no sabían ni siquiera de la existencia de esta fórmula y género o no eran capaces de definir cuando menos una de sus estructuras; constatado que la tendencia, incluso cuando se reiteraba, era a reiterar cerrando del todo la historia con un punto final; y viendo como se llegaba hasta el grado de recriminarnos por la convocatoria de un género tan poco interesante o simplista; entre mucho más negativo, que, para revertirlo en positivo, requirió desde mí: tanto un trabajo sistemático de difusión internacional, por diferentes medios, de cuentos de nunca acabar de las tradiciones, como una labor de difusión de mis propios cuentos de nunca acabar, además de asistencia técnica, a muchos escritores: una asistencia amplia, compleja, precisa. Los resultados finales del Concurso, convocado en prosa, fueron sobresalientes: 69 nuevos cuentos literarios de nunca acabar de altísima calidad a reconocer y publicar, de autores de diez países de dos continentes, que cubren un amplio espectro de fórmulas y temas con predominio de lo dramático, y que van del compromiso social al divertimento humano, de la reescritura de un mito a la reinvención de cuentos populares, del terror a la ciencia ficción, de unas estructuras a otras llegando a lo contemporáneo experimental...

Por todo lo que con este Manifiesto del cuento de nunca acabar, en nombre de los que han amado y aman las tradiciones y la escritura (y legándonos tanto), de los que han amado y aman la invención y la reinvención y la me-

moria y el juego de la memoria y la literatura (compartiéndonos tanta creación), de los que han creído y creen, y amado y aman en los poderes creadores de los pueblos, llamo a las instituciones sociales, culturales, educativas y difusoras de todo el mundo, y a las individualidades conscientes, sensibles y bienintencionadas de todos los continentes e idiomas, y, mucho, a los investigadores, gestores culturales y escritores, a la dignificación y salvaguarda del cuento de nunca acabar (manifestación de excelencia del patrimonio cultural inmaterial), y a situar el cuento de nunca acabar todo, en el lugar de preeminencia que debe corresponderle entre los adultos en las sociedades contemporáneas, tanto desde y en sus ámbitos comunicadores, expresivos y difusores, como en sus ámbitos creadores y de disfrute y reflexión, y a situar el cuento de nunca acabar, el prodigioso cuento sin fin, el portentoso cuento o portentoso decir al infinito o hasta el infinito, en un lugar de preeminencia, tanto en el seno de la familia como en la escuela y la biblioteca, en la formación de las nuevas generaciones de niñas y de niños.

La imaginación hace más creador el presente
y predice el futuro, de hecho la imaginación
es camino de futuro, y el cuento de nunca acabar
es uno de los monumentos de la imaginación.[7]

[7] Escrito en España 2008, y desde lo recibido en Camagüey, en La Habana, en Caracas, en México D. F., en Madrid y en otras muchas ciudades y pueblos y campos de América Latina y el Caribe, Europa y África.

DECÁLOGO PARA CREAR CUENTOS DE NUNCA ACABAR[8]

1 Creer en el cuento de nunca acabar por considerarlo uno de los puntos de partida de lo más original de la creación y la invención humanas.

2 Creer en los poderes del cuento de nunca acabar para reiterarse hasta el infinito reinventándose cada vez, como creación igual y diferente, en la voz y el gesto vivos de quien lo cuenta o en la imaginación de cada lector.

3 Creer en los poderes creadores de las tradiciones memorísticas, en los de las tradiciones orales y en los de la literatura respecto al cuento de nunca acabar, porque desde hace siglos han dado fondos y formas nuevos, intenciones y proyecciones nuevas, a esta fórmula que no se agota y que, desde sus muy diversas presencias y estructuras, es capaz en cada época de entregar o compartir dimensiones y disposiciones originales.

4 Creer en el cuento de nunca acabar como una fórmula y género en sí: invención que trasciende las fronteras del cuento clásico, su tipificación como acción que es narrada, y su estructura ideal de comienzo, nudo o conflicto, clímax y desenlace, pudiendo sí desde contar una historia hasta no contarla y solo describir, o preguntar y/o jugar con las palabras para ordenar o divertir, entre mucho más.

[8] De amplia difusión internacional, este *Decálogo* aparece en el libro digital e impreso con tirada limitada *Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar*, Colección Los Libros de las Gaviotas III, Ediciones CIINOE / COMOARTES, Madrid / México D. F., España / México, 2008; y en *El corredor de infinitos* (ya citado). Este Decálogo del autor constituye el primero de esta especificidad.

5 Creer en el cuento de nunca acabar como una invención que puede ser creada en verso o en prosa, en prosa o en verso, o en las más diversas imaginables o inimaginables combinaciones entregéneros.

6 Creer en el cuento de nunca acabar como una invención que puede ser creada en específico para o para/con los adultos (jóvenes, ancianos), o para/con o para las niñas y los niños de unas u otras edades e intereses según la edad, o para/con o para todas las edades, y en modo alguno concebirlo exclusivamente como una fórmula y género en sí en relación a la infancia.

7 Creer en el cuento de nunca acabar como una invención que puede ser creada dentro de la categoría humorística o dentro de la categoría dramática, en unos u otros géneros narradores o narrativos, y debiendo para ser tener en cuenta tanto la razón como los sentimientos y las sensaciones.

8 Creer en el cuento de nunca acabar como una invención que no es únicamente del pasado y de las tradiciones memorísticas y de las orales, sino por igual de la oralidad o de la literatura, de la comunicación y/o de la expresión de cualquier época humana pasada, presente o futura.

9 Creer en el cuento de nunca acabar como uno de los antecedentes de la hiperbrevedad literaria y de su capacidad para ser fórmula y género relámpago o género fugaz a la par que siempre infinito.

10 Creer que la fórmula denominada cuento de nunca acabar con tantas dimensiones, intenciones, estructuras, perspicacias, sugerencias, habilidades y posibilidades, con su concepción de creación al infinito, hasta el infinito, es una de las genialidades del ser humano; y creer en la necesidad de que nunca acaben su dignificación y su conocimiento, así como su salvaguarda en tanto que manifestación extraordinaria del patrimonio cultural inmaterial de la

humanidad; y que nunca acaben los estudios y las prácticas que den lugar a nuevos y nuevos y nuevos cuentos de nunca acabar capaces de sorprendernos, inquietarnos, exasperarnos, emocionarnos o divertirnos a todas y todos para creer en el cuento de nunca acabar...

¿Quieres que te lo cuente otra vez?[9]

[9] Escrito en España 2008, y desde lo recibido en…

DECÁLOGO HIPERBREVE PARA CREAR CUENTOS DE NUNCA ACABAR[10]

CREER EN EL CUENTO
DE NUNCA ACABAR

1 como un punto de partida de creación e invención.

2 como reinvención hasta el infinito que se reinventa en quien lo cuenta o imagina.

3 como tradición memorística, oral, o como literatura, dadora por siglos de fondos y formas originales.

4 como fórmula y género en sí: que trasciende fronteras, pudiendo desde contar una historia hasta no contarla y solo describir, preguntar, jugar…

5 como una invención creada en verso, prosa o entregéneros.

6 como una invención creada en específico en cuanto a los adultos, o la niñez, y no concebirlo exclusivamente para/con la infancia.

7 como una invención creada dentro de lo humorístico o dramático, en tantos géneros, y desde: razón, sentimientos...

[10] Esta versión hiperbreve del *Decálogo…*, de solo 200 ó 207 palabras según se añada o no la pregunta del final, apareció por primera vez en el libro del autor *Microficción / Microtextos: 50 formas literarias / literarias / Guia no exhaustiva de géneros hiperbreves y de otras formas literarias y singularidades de la hiperbrevedad*, Ediciones COMOARTES, Los Cuadernos de las Gaviotas 17, Madrid / México D. F., España / México, 2011, e, impresa, en el mismo libro, España, 2014.

8 como una invención que no es del pasado y las tradiciones, sino por igual de la oralidad o la literatura de cualquier época.

9 como un antecedente de la hiperbrevedad literaria y de su capacidad para ser fórmula y género infinito.

10 como una genialidad humana; y creer en la necesidad de su dignificación y salvaguarda en tanto que manifestación del patrimonio cultural inmaterial; y creer en estudios y prácticas que originen nuevos cuentos de nunca acabar capaces de hipnotizarnos para creer en el cuento de nunca…

¿Quieres que te lo cuente otra vez?

EL CUENTO ORAL

CREDO DEL NARRADOR ORAL[11]

Creo en el cuentero, todopoderoso, como memoria viva del amor, y creo en su hijo, y en el hijo de su hijo, y en el hijo del hijo de su hijo porque ellos son la estirpe de la voz, los creadores de la tierra y del cielo de las voces, la voz de voces.

Creo en el cuentero, concebido en los espejos del agua, nacido humilde, tantas veces negado, tantas veces crucificado, pero nunca muerto, nunca sepultado, porque siempre resucitó de entre los vivos congregándolos para ser chamán, griot, fabulador, contador de historias, juglar.

Creo en la magia que a la entrada de las cavernas prendió inapagable el primer fuego y reunió como estrellas el asombro, el temblor, la fe.

Creo en el cuentero que, desde los tiempos de la tribu, a todos antecedió para alcanzarnos porque es.

Creo en sus mentiras fabulosas que esconden fabulosas certezas, en el prodigio de su invención que vaticina realidades insospechadas, y es que creo en la fantasía de las verdades y en las verdades de la fantasía, por eso...

Creo en las siete leguas de las botas, en la serpiente que antes fue inofensiva gallina y en el gato único en el mundo, aquel gato que al maullar lanzaba monedas de oro por la boca.

[11] Creado en verso por F. Garzón Céspedes y revisado. Su punto de partida fue el "Credo" de Aquiles Nazoa ("creo en mí mismo, puesto que sé que hay alguien que me ama"). Estrenado en el Festival Internacional de Teatro de La Habana, 1987, por Garzón Céspedes (Palacio de Bellas Artes) e incluido en numerosos espectáculos. En 1991 apareció por primera vez en el libro del autor *El arte (oral) escénico de contar cuentos*, Editorial Frakson, Madrid, España. Y en 1996 fue traducido al árabe por el Ministerio de Cultura de Egipto (Instituto Superior de Arte) y difundido por el Medio Oriente al ser elegido *El arte (oral) escénico*… como uno de los cinco libros más significativos de la historia de la escena latinoamericana y ser invitado su autor a presentarlo en el Festival Internacional de Teatro Experimental de El Cairo / Simposio Teórico sobre la Escena en América Latina y el Caribe.

Creo en los cuentos de mi madre, como mi madre creyó en los cuentos de mi abuela, como mi abuela creyó en los de mi bisabuela, y recuerdo la voz, la voz, la voz que me contaba para alejar la enfermedad y el miedo, la voz que recordaba los tres consejos atesorados por la madre para despedir al hijo: “Nunca dejes camino real por vereda.” “Nunca hagas de noche aquello de lo que te puedas avergonzar por la mañana.” Nunca partas por la primera.”

Creo en los derechos de la niña y del niño a escuchar cuentos, y es más, creo en los derechos de los adultos a volver a escuchar los cuentos que poblaron su niñez, y es más, creo en los derechos de los adultos desde siempre y por siempre a escuchar cuentos, otros, nuevos cuentos.

Creo en el gesto del que cuenta, porque en su mano desnuda, despojadamente desnuda, está el conejo.

Creo en el tambor de Redoblante, porque qué hubiera sido del mundo si no se inventa el tambor, si la poesía no reinventara el mundo dentro de nosotros, si el cuento al improvisar el mundo no lo reordenara, si el teatro no develara la ceremonia secreta de las máscaras.

Y por eso, porque creo, narro oralmente.

Soy el que ve más que sus ojos, porque veo con los ojos jamás ciegos de los personajes de mis cuentos, y es que, cuando cuento, me vuelvo transparente como el cristal.

Porque soy, soy el pequeño príncipe bienaventurado, ¿y por qué no?, el zorro que habla lenguas humanas.

Porque soy, soy el joven trovador que descifra el tiempo, ¿y por qué no?, la anciana princesa a la que esperanzado ama (ellos saben que alguna vez tendrán la misma edad).

Porque soy, soy la alegría que uno de los cazadores ve sola en el lago, ¿y por qué no?, soy la tristeza que (a los ojos del otro) es su doble.

Porque creo soy cada uno de los tres hermanos holgazanes que aguardan alguien muerda por ellos las guayabas. Pero también soy el viejo campesino a quien únicamente detiene el arco iris.

Y aunque no lo sé todo (no sé, por ejemplo, quién salió por la puerta, si la dama o el tigre), el amor me permite adivinar debajo de los descoloridos ropajes de la fealdad el rostro librado de todo mal de la hermosura.

Y es que creo.

Es que contar es voltear creadoramente el espejo mágico.

Contar es defender la pureza (esa palabra olvidada), defender la sabiduría de la ingenuidad (que tanto han desmentido), y defender la fuerza de la indagación (que es defender el derecho a dudar para crecer).

Contar es compartir la confianza.

Compartir la sencillez como transparencia de la profundidad.

Compartir el lenguaje común de la belleza.

Creo que contar es contar con cada cual de tantos, es responder las tres preguntas que abren o cierran los caminos:

¿Con quiénes cuento mi cuento? ¿Con quiénes cuento el cuento que yo cuento? ¿Quiénes cuentan conmigo el cuento de todos?

Creo que contar es amor.

Y es más, creo que al conjuro de la palabra amor todo es posible, porque el amor define, el amor inaugura, el amor permanece.

Y cualquier amor está libre del pecado original, cualquiera tiene la posibilidad de alcanzar el paraíso, cualquier amor debe ser salvado, porque todo amor salva el mundo.

Y es que amo en el amor que un ser humano me entrega el amor que es capaz de sentir por la humanidad.

Creo en el amor como plenitud, como mejoramiento humano que trasciende hacia todo y hacia todos, porque ha descubierto que no es suficiente amar, sino que es imprescindible saber amar (ah, romperle la coraza al corazón), y que ese aprendizaje no tiene por que pasar por un proceso de degradación humana que casi siempre se torna irreversible (ah, no hay que experimentarlo todo en nuestra carne, no hay que deformarse para conocer; ¿o

acaso la deslealtad no es un círculo de la muerte?; acaso la injusticia no es un ángel del demonio?; ¿acaso la guerra, la guerra mezquina, la guerra rapaz, la guerra de los supuestamente poderosos /poderosos nosotros, amor, los desposeídos/ acaso la guerra no es el centro mismo del infierno?).

Creo en el amor que se expresa fervorosamente.

Y digo fervor en un susurro porque lo digo a sabiendas de que pronuncio una palabra maldita, desterrada palabra de comunión, pero cómo se hace, si para decir el perdón de los pecados, la resurrección de la carne, la vida perdurable, si para decir amor la palabra primera es solidaridad.

Creo en la solidaridad de tomar del viento el aire necesario porque todo egoísmo es un naufragio, y contar puede ser la tabla maravilladora del trapecio.

Creo que sostener la mirada cuando cuento es lograr que me acompañen, compartir el refugio, refugiarme.

Cuento dondequiera porque cuál no es el espacio invisiblemente visible del cuento.

Y cuento con todo mi cuerpo porque todo vibra en mí cuando cuento.

Por eso, creo que no seré un extraño dentro del pecho de quienes me escuchen.

Y es que contar es sonrisa, lágrima. Es sorprender de horizontes, sorprendernos.

Es que multiplicar los cuentos es multiplicar la luz porque al contar toda la luz nos inunda.

Y puedo contar porque creo, creo que la evocación de la rosa puede ser tan definitiva como su presencia, y que, aunque la rosa se seca como la espina, el aroma estuvo en la flor.

Y puedo contar porque creo, creo que si cuento la soledad desaparece, y es que creo que el silencio y la palabra ocupan igual sitio en la voz.

Y puedo contar porque creo, creo que para cruzar la frontera hacia un encuentro no es obligatorio pasaporte, visado, impuesto, solo mostrar la palabra desnuda, la palabra del desnudo corazón comprometido, porque la pala-

bra no es simplemente para ser dicha, es para anudarla al corazón.

Y es que creo en la libertad, en la libertad no como la búsqueda alienada de ser libre, el continuo reclamo de ser libre, sino en la libertad de elegir y darse, darse y permanecer, porque la libertad más total es la libertad de comprometerse con el amor.

Creo que las cosas son verdad cuando son verdad en el momento justo, y que la verdad es la verdad aunque comience a serlo para uno solo.

Creo que lo que se sugiere puede ser más preciso que lo que se describe. Y cuento para influir porque sé que seré influido.

Y es que creo en el arte oral escénico de narrar porque creo, creo en el amor como interacción creadora, creo que todo acto de amor convoca una respuesta.

Y creo, creo que el tiempo del amor puede volver si es la palabra del amor la que lo nombra.

Y creo, creo que el tiempo cuando no existe la pareja es de una eternidad aterradora.

Y creo, creo en la pareja como paraíso humano, y en el paraíso no en torno nuestro sino en nosotros.

Y puedo contar porque creo, creo en el paraíso como paisaje del cuerpo amado, en la ternura purificadora que desprende, en la aureola purísima de nuestros sexos dispuestos a fecundar de nosotros dos el mundo.

Y cuento para afirmarlo porque afirmar el amor de dos es afirmar el amor como universo.

Y por último.

Por último.

Por último:

Creo que hay una sola forma de amar, amar más que a uno mismo.

Porque creo en el girasol, que gira sin negar la tierra (ah, ser fiel, qué insólito).

Creo en la amistad, que es una gaviota que para volar en bandada perfecciona su vuelo.

Creo en el ser humano, que con su amor profetiza.

Creo en el pueblo, principio y fin de todo acto creador.

Y creo en mí mismo puesto que sé que soy capaz de amar.

LLAMAMIENTO / SALVAGUARDA DE LAS TRADICIONES ORALES DESDE LA ORALIDAD CONTEMPORÁNEA[12]

No siempre todos tenemos presente que mientras que las tradiciones son, según tanto se ha afirmado, "todo aquello que una generación hereda de las anteriores y, por estimarlo valioso, lega a las siguientes", las costumbres son "prácticas sociales poco arraigadas", y que al ser así, las tradiciones primero fueron costumbres.

Costumbres y tradiciones que nacieron en sociedades que en esos inicios, que en esas épocas, hace siglos, eran las sociedades contemporáneas.

Son tradicionales los valores, las creencias, las costumbres que trascienden, y las formas orales de comunicación, o memorísticas de expresión artísticas vinculadas a la palabra, la voz y el gesto, así como las formas de expresión artísticas que se inscriben en la música, la danza, el teatro, entre otras. Se afirma comúnmente, y es cierto, que "la visión conservadora de la tradición ve en ella algo que mantener y acatar acríticamente", y que "sin embargo, la vitalidad de una tradición depende de su capacidad para renovarse, cambiando en forma y fondo (a veces profundamente) para seguir siendo útil." Y se destaca por quienes defienden este modo más actual de ver las tradiciones en su posible transformación y renovación, que en su Discurso

[12] Ponencia de F. Garzón Céspedes en el I Congreso de Patrimonio Cultural Inmaterial, 20 de Noviembre, 2008, Fundación "Ortega y Gasset", Madrid. Concebida en mucho como un Llamamiento en sí, fue ilustrada por las narraciones orales escénicas de F. Garzón Céspedes y del escritor y artista oral mexicano José Víctor Martínez Gil tal como en cursos dirigidos por el primero y codirigidos por el segundo (del 2000 al 2007, Curso de Comunicación y Oralidad "Cuentos Orales en la Universidad Complutense de Madrid" con el Vicerrectorado de Extensión Universitaria). Ponencia publicada en Areté Documenta 23, Revista de la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural, 2009, Madrid, y en otros medios.

de recepción del Premio Nobel[13], el poeta Vicente Aleixandre escribió: “Tradición y revolución. He ahí dos palabras idénticas”.

Anotar en este punto mi conclusión reciente de que hay que diferenciar que no todas las tradiciones que utilizan como recursos la palabra, la voz y el gesto, son orales, que hay otras que son tradiciones memorísticas y por tanto no orales, esto dado que la oralidad no es solo un decir expresivo para el otro como es el caso de las tradiciones artísticas memorísticas (y sin que esto las desmerite en absoluto), sino que la oralidad es un decir comunicador con el otro.

Y es que si no hay proceso de comunicación[14], proceso abierto y de interacción, si el otro no es interlocutor, y no espectador, en el aquí y ahora de la presencia física en un mismo espacio y mismo tiempo, si no hay una invención y/o reinvención que niegue la literalidad, entre mucho más que define a la oralidad, no hay oralidad, sino un decir que tiene que ver con los procesos de la declamación o del teatro.

Esto resulta esencial para que afirme que mientras que en el campo de la palabra, la voz y el gesto las tradiciones memorísticas tenderán a conservarse idénticas (aunque no siempre lo lograrán por la inclusión de la oralidad), las tradiciones orales necesariamente se transformarán porque la oralidad no admite la inmutabilidad, es un proceso en movimiento, de adecuación, por lo que en muchos casos la oralidad permite y requiere tanto la actualización como

---

[13] Premio Nobel de Literatura 1977. Aleixandre, Vicente. Discurso.

[14] Conclusión del autor de esta Ponencia, F. Garzón Céspedes, como suma de las investigaciones de muchos otros teóricos y de las propias (una que volvemos a anotar para que este Llamamiento pueda ser independizado sin afectaciones): *¿Cómo se define científicamente a la comunicación? La comunicación es el estado de comprensión y el proceso abierto de interacción mediante el cual un emisor transmite en forma de símbolos (verbales, vocales, corporales), sin interferencias que impidan la transmisión, un mensaje (código) o mensajes a través de un medio o canal, el de la oralidad, para, y sobre todo con, uno o más perceptores; perceptores que, al igual que el emisor, se consideran entre sí interlocutores (que alternan o pueden alternar entre sí la emisión y la percepción); interlocutores con un marco de referencia y presentes físicamente “aquí y ahora”, o lo que es igual, presentes el uno con el otro (u otros) en un mismo tiempo y en una misma circunstancia o contexto.*

la inclusión de la realidad circundante, todo dentro del juego de equilibrios de lo que he definido como las cinco personalidades de la oralidad: la personalidad de lo que se dice, la personalidad de quien lo dice, la personalidad de quien escucha como interlocutor, la personalidad del sitio físico donde se dice, y la personalidad de la circunstancia en la que se dice.

Una personalidad, la de la circunstancia, que no siempre tenemos de modo consciente y analítico tan en cuenta como debiéramos.

Y una personalidad, la de la circunstancia, que es igual de fundamental que las otras cuatro personalidades de la oralidad.

Una de las genialidades del filósofo José Ortega y Gasset: su frase "yo soy yo y mis circunstancias"[15].

Lo cierto es que la oralidad es, o debiera ser, también, siempre y tanto, la de su circunstancia.

Si todo esto es de este modo, entonces mientras que unas tradiciones han sobrevivido y hay que emplearse a fondo en su salvaguarda porque son en positivo, porque son genuino patrimonio cultural inmaterial, otras tradiciones, como es conocido, ya desaparecieron (las razones pueden ir desde que dejaron de expresar valores vigentes hasta que fueron víctimas de genocidios), y de estas algunas pueden ser rescatadas (en lo que sin duda hay que empeñarse); y, también, otras tradiciones más temprano o más tarde desaparecerán porque representan no lo positivo sino lo negativo de sus sociedades entonces contemporáneas; acciones en negativo que la contemporaneidad actual en su dimensionamiento humano cada vez menos puede asumir.

En el caso de las tradiciones orales y de las tradiciones memorísticas, y centrándonos en los cuentos orales, cuando traemos sus manifestaciones para contarlas oralmente en nuestras sociedades contemporáneas, esos cuentos de

[15] Ortega y Gasset, José. *Meditaciones del Quijote*, ensayo, 1914. Editado, entre otras, en Madrid, España, por Alianza Editorial, 1981. Más recientemente yo he dicho: "uno es uno y sus principios".

los que conocemos una de sus tantas versiones orales (puesto que cada vez que se cuentan oralmente puede que se transforme una de sus versiones orales ideales), o de los que conocemos varias versiones orales distintas con las que es posible construir un arquetipo; esos cuentos orales al ser contados en nuestras sociedades, donde lo serán desde el juego de equilibrios de las cinco personalidades de la oralidad, juego que determina a su vez los equilibrios entre los diversos recursos de los lenguajes de la palabra, la voz y el gesto, o lo que es lo mismo, el qué y el cómo se cuenta oralmente cada vez; esos cuentos pasan necesariamente a ser responsabilidad de quien cuenta oralmente, y deben ser vistos críticamente desde la visión del mundo de quien cuenta, ser vistos en valores y en búsqueda de las coincidencias con la visión del mundo de los interlocutores, y más teniendo en cuenta que en la oralidad artística el otro interlocutor es cómplice cocreador, y que la oralidad artística no puede ser contra el otro[16].

Y si todo esto es de este modo, entonces no solo nuestras sociedades deben, en unos casos, salvaguardar, o contribuir a salvaguardar en otras sociedades, determinadas tradiciones orales y memorísticas, entre otras tradiciones y patrimonios culturales inmateriales a salvaguardar; no solo nuestras sociedades pueden dimensionar contemporáneamente lo que les llega desde la oralidad tradicional entrelazándolo en determinadas acciones con

[16] Ver de Garzón Céspedes, Francisco, *El arte (oral) escénico de contar cuentos*, Madrid, España, Editorial Frakson, 1991; y en árabe, Instituto Superior de Arte, Ministerio de Cultura, El Cairo, Egipto, 1996; *Teoría y técnica de la narración oral escénica;* Madrid, Ediciones Laura Avilés / Páginas, 1995, sus principales teorías presentadas antes en el I Congreso Iberoamericano de Teatro "Pedagogía Teatral: Conceptos y Métodos", Festival I. de Teatro de Cádiz, 1994; *Oralidad Escénica*, Rosario / Santa Fe, Argentina, Editorial Ciudad Gótica, 2006, sus principales teorías presentadas antes en el Foro Iberoamericano de Dramaturgia de la Universidad Internacional de Andalucía (UIA), el Centro Latinoamericano de Creación e investigación Teatral (CELCIT) y el Centro Andaluz del Teatro (CAT), UIA / La Rábida, Huelva, 2005; *Entrevistado: La oralidad es la suma de la vida* y *Oralidad es comunicación*, Los Libros de las Gaviotas VI y VIII, Madrid / México D. F., 2009 y 2010; *Cómo aprender a contar oralmente y a comunicarse mejor* y *La pasión de contarlo todo*, Editorial Adagio, Ministerio de Cultura, La Habana; Cuba, 2011 y 2013. Y ver el artículo "En España, la narración oral escénica: El arte oral escénico de contar" en Madrid, *Anuario Teatral 2000* del Centro de Documentación Teatral del INAEM / Ministerio de Educación, Cultura y Deporte…

la oralidad artística escénica más contemporánea, todo con el propósito de que sea sobre los escenarios: comunicación, oralidad y arte, belleza y eficacia entre nosotros y, a la par, un llamado para que nuestras sociedades revaloricen las tradiciones orales y a sus protagonistas los cuenteros comunitarios y sus comunidades, y revaloricen la oralidad toda: la familiar, la comunitaria, la docente, la difusora, entre otras; sino que nuestras sociedades deben tener conciencia de que expresamente pueden legar costumbres convirtiéndolas en tradiciones, o crear acciones con el propósito manifiesto de que se conviertan primero en costumbres, y después, pasados los años establecidos para que algo sea considerado una tradición, se conviertan en tradiciones.

Tenemos cada vez más que ser los constructores de nuestras vidas, los muy activos constructores de nuestras sociedades, y de lo que nuestras vidas y sociedades pueden hacer por el mejoramiento humano y la mayor utilidad social del mundo actual y del mundo por venir; podemos ser, cada vez más, los constructores que eligen con acierto, construyen, desarrollan, difunden, extienden y consolidan lo que desean legar desde ahora a las generaciones venideras.

Como hay que predicar con el ejemplo, por citar dos de construcciones conscientes que nacieron de mi decisión y creación señalo:

· La narración oral escénica (renovando el antiguo arte de contar cuentos)[17].

· El libro *Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar*[18], que constituidas en cruzadas personales de inicio y por un largo tiempo, luego han sumado conscien-

[17] La narración oral escénica, creada por F. Garzón Céspedes, fue declarada *Punto de Interés* a principios de los noventa, y para todos los países miembros, por una de las reuniones de Ministros de Cultura de las Cumbres Iberoamericanas gubernamentales y a propuesta del Ministerio de Cultura de Cuba. El autor comenzó a fundar la narración oral escénica en 1975 con sus Talleres de la Palabra, la Voz y el Gesto Vivos, que posteriormente fueron asumidos por la Cátedra Iberoamericana Itinerante de Narración Oral Escénica (CIINOE) cuando la fundó en 1989. La Cátedra entre otros premios internacionales ostenta el prestigioso Premio Iberoamericano "Ollantay" 1995.

[18] Garzón Céspedes, Francisco, *Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar* (ya citado).

temente a numerosas voluntades creadoras para poder existir dimensionadas al constituirse en hechos colectivos.

La significación de la personalidad en la Historia adquiere su real trascendencia cuando quien ha iniciado reconoce que es, en mucho, la suma de todo lo recibido, y honra a sus fuentes y hace suya su preservación y dimensionamiento; y cuando, y solidariamente, lo antes factible posibilita que muchos se involucren en su iniciativa, y en la construcción de esta iniciativa como suceso colectivo, y posibilita que aporten al máximo desde las capacidades y saberes de sus propias individualidades.

Y llegado a este punto me parece imprescindible llamar la atención acerca de que:

Las personas e instituciones más directamente preocupadas y ocupadas en relación al Patrimonio Cultural Inmaterial, y en específico dentro de este campo a lo que la UNESCO denomina “Tradiciones y expresiones orales” y a su salvaguarda, solemos residir en lo que la Antropología, atendiendo al papel de la oralidad, denomina sociedades de escritura y medios audiovisuales o, desde el desacierto, sociedades de oralidad “secundaria”.

No solo somos personas que no tenemos ya un pensamiento circunscripto a lo oral; personas que no tenemos los modos de pensar de las sociedades de oralidad primaria, ni de las originarias ni tampoco de las actuales sociedades que son aún únicamente orales; no solo somos personas que tampoco tenemos los modos de pensar de las sociedades de escritura anteriores a las de hoy; sino que somos personas que sumamos el que durante siglos (tal y como los estudios antropológicos vienen demostrando desde hace más o menos cien años aunque nuestras sociedades aún no lo perciben como deben) la Antropología se equivocó al analizar la oralidad, y aplicó a la oralidad criterios centristas desde la escritura y desde la literatura.

Criterios centristas que siguen prevaleciendo generalizadamente no obstante todos los esfuerzos de Walter J.

Ong[19] y del resto de los eminentes antropólogos de la corriente que ha liderado hasta su fallecimiento relativamente reciente y aún; criterios centristas que siguen prevaleciendo en forma errónea no obstante todas las investigaciones y libros y otras muy diversas acciones de esta corriente antropológica.

De este criterio centrista que en forma errónea ha visto la oralidad desde la literatura, por ejemplo y como ha señalado el mismo Ong, provienen términos tan desacertados, presentes aún en las universidades y en otras instituciones de primer nivel, como "literatura oral", cuando no puede definirse lo anterior desde lo posterior (la alienación de intentar describir al caballo como un coche sin ruedas). Existe oralidad y escritura, y, por ejemplo, existen cuentos de las tradiciones orales y cuentos de la literatura. Insisto: No todos los cuentos e historias de las tradiciones son orales y de la comunicación, afirmo que también hay tradiciones no orales, solo memorísticas y de la expresión (porque, aunque al igual que las orales sus recursos puedan ser los de la palabra, voz y gestos, sus procesos y acciones son diferentes, están cerrados desde antes del inicio mismo de la transmisión expresiva).

Existen también cuentos orales que han sido punto de partida para que la escritura fije una de sus tantas posibles versiones orales (mientras este cuento en lo fundamental se sigue contando oralmente, como he sugerido en párrafo anterior, siempre distinto); o existen cuentos orales que son punto de partida para que la literatura reescriba su argumento y/o estilo; pero tanto en un caso como en otro lo que queda en el papel es solo un testimonio de la verbalidad de un determinado proceso oral; solo un testimonio verbal congelado, cuando la oralidad es siempre verbal, vocal y corporal a la vez y, no lo olvidemos, con el otro como interlocutor cocreador, entre mucho más que la distingue, y que hace, de la oralidad, la comunicación por excelencia.

---

[19] Consultar especialmente de Walter J. Ong su libro *Oralidad y Escritura*, Editorial Fondo de Cultura Económica de México, primera edición en español 1987, México D. F., México.

Y es que la oralidad no puede ser fijada de antemano y no puede ser fijada porque está en su naturaleza, como he explicado a partir de lo recibido por la Antropología, el ser en movimiento; el ser en continua interacción con el otro y en perenne transformación.

Por tanto lo escrito, lo grabado y/o filmado a partir de un proceso oral pasa de lo comunicador a lo expresivo, y es solo el testimonio de un proceso oral que ya no existe.

No afirmo que este testimonio no pueda ser uno de extraordinario valor, pero cuidado, porque si ocurriera, que todo lo que quedara de algo oral fueran testimonios escritos, grabados y/o filmados, esa oralidad habría desaparecido, por ejemplo, porque habría desaparecido en sus comunidades de origen y en sí misma.

La oralidad, como lo ha señalado ya desde hace mucho la mejor Antropología con tanto acierto; repito: la oralidad solo puede ser comprendida desde la propia oralidad. Solo puede ser comprendida la oralidad desde sus leyes milenarias y vigentes. Desde las características que le dan forma a sus fondos y la definen.

Y en este punto, para que puedan ser entendidas todas mis afirmaciones, tengo que detenerme en extenso en qué es exactamente la oralidad, reiterar lo que ya he escrito al respecto y añadir nuevas características.

Yo no soy un antropólogo, pero sí un comunicólogo (entre otras profesiones, unas que pienso me han ayudado a comprender: el periodismo, la literatura y la escena); un comunicólogo muy estudioso de esa Antropología que más avanzadamente ha analizado lo oral, la oralidad. Esto es lo que me ha posibilitado establecer una definición de la oralidad, hace ya muchos años, en mis libros editados, cuando aún la palabra “oralidad” no había sido definida por la Real Academia Española de la Lengua en su Diccionario; definirla no solo como una imagen hablada o hablante (el ser humano hablando a través de lo verbal, lo vocal y lo corporal o no verbal), sino del siguiente modo:

La oralidad es una imagen hablada que establece un proceso de comunicación con uno o varios interlocutores presentes físicamente, el uno con el otro u otros, en tiempo y espacio. Un proceso de comunicación y no un simple hablar en voz alta que puede ser un proceso únicamente expresivo.

La oralidad, antes que ser un arte, pertenece a la cotidianeidad de cada quién. Para mí el acto de oralidad por excelencia es la conversación. Y luego la conversación puede dimensionarse, en lo que a la oralidad narradora se refiere, dimensionarse hasta ser conversación escénica o arte de narrar oral escénicamente.

La oralidad es inventora y/o reinventora; comunicadora aquí y ahora, no puede ser fijada de antemano y ni siquiera puede ser fijada; tiene que ser entendida de inmediato; tiene que ver con el conocimiento profundo, con el compromiso y con el juego de la memoria, pero no con la memorización tal cual; tiene que ver con el imaginario y no con la construcción física de las imágenes en el espacio; es la mayor apelación a la imaginación de cada persona, entre más, porque no hay ni caracterización de personajes ni construcción física de las imágenes de lo narrado, sino evocación y sugerencia y/o caricaturización; rechaza la literalidad; entraña una profunda responsabilidad de quien dice con lo que dice, y sabiduría y capacidad para influir y ser influido. Y en efecto: la oralidad es en movimiento, se transforma, se va adecuando, se actualiza, incluye la realidad conocida o la circundante.

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

La oralidad, por tanto, no puede ni debe ser sustituida en la formación del ser humano, ni en sus relaciones, porque es esencial para la identidad, la calidad y el desarrollo, para la profundización y la plenitud. Y aunque la oralidad, y

sus procesos, es una en las sociedades de oralidad primaria; otra en las sociedades de escritura cuando el ser humano al escribir y leer incorpora estos procesos a quien es y, hasta donde resulta posible, a los de su oralidad; y otra en las sociedades de escritura y medios audiovisuales donde desde estos últimos tanto predomina la imagen; la oralidad nunca deja de ser, esencialmente, oralidad.

Así como el acto de oralidad por excelencia es la conversación, el acto de comunicación por excelencia es la oralidad.

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

Sin embargo, no obstante que la oralidad culminó el definirnos como los humanos que somos y es nuestro principal recurso para comunicarnos (y no caigamos en la trampa de no definir con exactitud que es la comunicación y creer que los medios son masivos y que cuando difunden, expresan o informan masivamente resulta que comunican); no solo quienes nos ocupamos del Patrimonio Cultural Inmaterial vivimos en sociedades que generalizadamente creen saber pero no saben qué es la oralidad y cómo funciona, sino que vivimos en sociedades que además la desvalorizan, y muchas veces sin conciencia de que la desvalorizan.

La oralidad es nuestro principal instrumento para la existencia, es siempre viva y está siempre viva, o debería ser y estarlo al máximo; en principio únicamente depende de cada quién y de su capacidad para comprender al otro y para ser comprendido por el otro, de su capacidad para

comunicar y explicar, exponer y argumentar, narrar y definir, entre más. Es la oralidad nuestro principal instrumento para decir quiénes somos y en qué creemos y por qué, para declarar nuestro amor y para deshacer un mal entendido, para compartir una vivencia o un saber, para defender un proyecto y para conseguir lo necesario para su financiación, entre mucho más.

Y cuando somos capaces de comprender y valorar el papel del cuentero en la tribu, y en general en las sociedades comunitarias, como segunda personalidad más relevante, como conciencia ética, como punto de encuentro, como quien desarrolla la capacidad de relacionar y de imaginar de la tribu y por tanto su capacidad de creación y de avance, como depositario de valores y de la Historia y las tradiciones orales y memorísticas, entre mucho más, entonces podemos comprender la importancia de su salvaguarda como cuentero de la tribu o comunitario, y la importancia y responsabilidades de la oralidad en las sociedades contemporáneas.

Tiene que haber un ir y venir y venir e ir entre la oralidad como un todo.

Parte relevante de lo que afirmo con mi trabajo en este campo y con el de nuestra institución, es que si desde nuestras sociedades deseamos contribuir a preservar las tradiciones orales tenemos que conscientemente comprender la oralidad como un todo y comprender su importancia para la contemporaneidad y el desarrollo, y que esa comprensión pasa porque dejemos de creer como sociedad que la oralidad es lo que no es; y porque dejemos de creer como sociedad que la oralidad es solo algo más del pasado y solo algo que oral artísticamente tiene que ver con las tradiciones.

Y de allí en varios órdenes la importancia de la narración oral escénica.

La narración oral escénica es desde el punto de vista de la oralidad la renovación del antiguo arte de contar cuentos; para poder renovar este arte lo vi por primera vez desde una oralidad entendida desde la oralidad y no desde

la escritura, en consonancia con la antropología más avanzada; y lo vi por primera vez desde las ciencias de la comunicación y como un proceso comunicador. Uno al que debiera haber nombrado oralidad narradora artística escénica. Pero la narración oral escénica es mucho más, es desde el punto de vista de la escena la fundación de un nuevo arte oral escénico esencialmente comunicador, al verlo por primera vez desde las leyes generales de la escena y buscando sus posibles adecuaciones a la oralidad para dimensionarla sobre los escenarios, y siempre diferenciando este arte oral tajantemente del teatro.

Con la narración oral escénica por primera vez la narración oral artística subió a los escenarios profesionales para contar con los adultos como adultos (antes solo se contaba con la comunidad como un todo desde la narración oral artística comunitaria; o solo se contaba con niñas y niños en las bibliotecas y en las aulas desde la corriente escandinava de contar exclusivamente para/con niñas y niños); con la narración oral escénica por primera vez preciso que contar oralmente es contar con el otro como interlocutor y no para el otro como espectador; por primera vez se cuenta a partir de todas las fuentes posibles; y en todas las circunstancias factibles, entre mucho más.

La narración oral escénica: arte, y no género; oralidad escénica, y no teatro; propuesta, ya hecha realidad, documentada, coherente, consistente y prestigiosa, y no moda. No cuentacuentos (denominación peyorativa), no cuenteros (que son los comunitarios), no cuentistas (que son los escritores de cuentos; a menos que quienes contamos oral artísticamente lo seamos también porque escribimos); los artistas de la narración oral escénica son los narradores o contadores orales escénicos contemporáneos, los de concierto, presentes en los más importantes Festivales de la escena: del de Otoño de Madrid al Iberoamericano de Teatro de Bogotá, del Festival Internacional de Teatro de El Cairo al Cervantino de México; unos narradores que pueden contar oral artísticamente con un interlocutor o con miles de interlocutores.

La narración oral escénica a estas alturas ya no es únicamente una ortodoxia de excelencias, sino que ha llegado a lo experimental sin dejar de ser oralidad, ha llegado a lo insólito modular; y ha llegado sin irse ni al teatro, porque no lo necesita, ni irse a la integración de las artes, porque tampoco lo necesita (por más que reconozca sus valores).

He afirmado igualmente, y señalado ya antes, que el nombre más preciso sería oralidad narradora artística escénica, dado que lo esencial es la oralidad; una oralidad que narra; una que trasciende lo conversacional interpersonal para ser oral artística en un espacio oral escénico y con un público interlocutor; y una que, de las tres únicas corrientes de lo oral artístico (corriente comunitaria o de la tribu, corriente escandinava de contar exclusivamente para/con niños en las bibliotecas y en las aulas, corriente oral escénica), se constituye en oral escénica.

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

La narración oral escénica además, tal y como me propuse conscientemente desde sus inicios, y he comenzado a señalar en este texto: ha contribuido y contribuye a que se revalorice la oralidad toda, tanto la oralidad cotidiana o conversacional, con esa figura primera y prototípica del conversador, del narrador oral familiar o cuentero familiar, como la oralidad narradora artística antecesora, con esa figura prototípica en lo artístico del cuentero de la tribu o cuentero comunitario de las sociedades de oralidad primaria (también contador de historias, quien testimonia, o suerte de historiador oral) y con esa figura del contador de cuentos para/con niños de la corriente escandinava, surgida a fines del siglo XIX, de las sociedades de escritura.

La oralidad como categoría comunicadora ha sido la gran desconocida del siglo XX, y más aún lo ha sido la oralidad artística, y la oralidad narradora artística o narración

oral artística. Dentro de la oralidad, la oralidad artística (narración oral artística, poesía oral) es una excepción, porque el prototipo para toda la oralidad no es un prototipo artístico, es la conversación interpersonal cotidiana.

Y porque la oralidad en lo que deviene, partiendo de lo conversacional, es en modos orales no artísticos, entre otros, los de la oralidad doctrinaria u oratoria, los de la docente, la difusora, la comercial, la histórica, la terapéutica, la legal.

Los términos no deben ser utilizados por extensión ni serlo poéticamente en los procesos teóricos, difusores o docentes, a menos que se precise que se utilizan de ese modo. Porque teorizar, difundir o enseñar requiere un lenguaje riguroso y común para que podamos comprendernos y definir, conceptuar y compartir conocimientos, avanzar.

Actitud que es tanto de lógica elemental como de necesidad científico-técnica. No es posible, dado el enorme desconocimiento y la confusión generalizados, escribir o hablar sobre narración oral artística sin hablar de oralidad, sin hablar de comunicación.

En la imposibilidad de abordarlo todo hoy, subrayar, sí, que así como contar oralmente es anterior a contar literariamente, también el cuentero de la tribu surgió antes que el actor. Y que no puede confundirse la transmisión oral del mito con la representación ritual (ni siquiera cuando el rito representa al mito en vez de que lo mítico esté siendo contado oralmente), porque son procesos muy distintos. Y lo son aunque el narrador oral artístico (ese cuentero tan intuitivo) o el narrador oral escénico (con estudios por años) y el actor utilicen los mismos recursos expresivos esenciales: la palabra, la voz y el gesto. Todo lo que hace el cuentero, incluso convertido ya en narrador oral escénico, viene desde dimensionar los recursos de la oralidad conversacional (lo que está demostrado en teoría, técnica y práctica); y no viene, cuando se trata de oralidad artística y no de cuento teatralizado o integración de las artes, del teatro. Por fortuna la UNESCO lo ha comprendido y en sus cinco puntos sitúa en uno las tradiciones orales y en otro el teatro.

Valga decir que la narración oral escénica, para ser, lo fue en su inicio a partir de la significación y de lo positivo logrado por toda la oralidad artística hasta entonces. Valga decir también que la narración oral escénica, el surgimiento de la oralidad escénica estructurada y definida como tal, y los cientos de talleres y otros que he impartido desde 1975 en más de doce países por los que han pasado unas cincuenta mil personas, los numerosísimos y diversos eventos de nuestra CIINOE, su calidad y repercusión internacional, hicieron como había previsto con lo oral escénico y no por casualidad, y ni siquiera solo por necesidad, que en todo el planeta se comenzara a ver con mayor respeto e interés lo relacionado con lo artístico comunitario (los cuenteros), en unos casos; y que se reactivara, en ocasiones con presencia escénica, lo artístico para/con niñas y niños (que ahora sin dejar de priorizar sus marcos de lo infantil, y desde la influencia de lo oral escénico, a veces se extiende hacia otros públicos interlocutores).

Resultados que han sido un propósito de la narración oral escénica desde que surgió: los de que la sociedad inicie una revalorización de toda la oralidad, desde la conversacional hasta la artística. Y que se intensifique la salvaguarda de las tradiciones orales desde la comprensión de la importancia del cuentero y de sus cuentos orales en esas comunidades, una comprensión cabal, a partir de la experiencia de los adultos, del poder de los cuentos orales cuando la narración oral escénica cuenta con ellos en nuestras sociedades y desde los escenarios profesionales más prestigiosos como los adultos que son.

En cuanto a otra de nuestras campañas o cruzadas, la relacionada con la fórmula en sí del cuento de nunca acabar, tan presente en mi niñez (tanto en mi familia como en la escuela y otros entornos sociales), fórmula a la que además yo identificaba como uno de los antecedentes de la hiperbrevedad literaria, cuando detecté que el cuento de nunca acabar casi ha desaparecido en las sociedades contemporáneas, así como detecté las escasas investigaciones sobre esta fórmula devenida género, las afirmaciones

tan desacertadas al valorar el cuento de nunca acabar, y el desconocimiento tan generalizado que llega al extremo de que profesores universitarios adultos de letras confiesen no saber que el género existe, entre mucho más negativo, me propuse por una parte ver si en efecto como intuía era una fórmula con grandes valores, un antecedente de méritos, un patrimonio cultural inmaterial a salvaguardar, y, a la par, ver si, además de rescatar los cuentos de nunca acabar de las tradiciones memorísticas y orales, esta fórmula (siempre suelo pensar que todo en principio lo admite), admitía tanto la renovación contemporánea como la experimentación, porque de ser así desde la creación contemporánea yo podría lograr que nuestras sociedades volvieran la mirada a la salvaguarda del cuento de nunca acabar, como ya había, habíamos logrado, que desde la narración oral escénica se volviera la mirada con mayor énfasis y comprensión a la narración oral artística comunitaria y a los cuentos de las tradiciones orales. Durante varios años pues, además de investigar, analizar y detenerme en la teoría y la técnica del cuento de nunca acabar, de detenerme a teorizar, me dediqué, a la vez, a crear cuentos de nunca acabar hiperbreves, no solo humorísticos, también dramáticos, y cuentos de nunca acabar hiperbreves experimentales visuales. Cuando tuve más de treinta cuentos de nunca acabar hiperbreves, algunos con estructuras nuevas dentro del género, con, por ejemplo, estructuras modulares, y cuando tuve siete cuentos de nunca acabar hiperbreves visuales, o lo que es lo mismo, cuando recorrí creadoramente el extenso camino que puede ir, en un género, de la ortodoxia a la experimentación, propuse a mis compañeros de la CIINOE que convocáramos el *Primer Concurso Internacional de Microtextos: Del cuento de nunca acabar* (convocando a la vez los géneros de Dicho, al igual que con el cuento de nunca acabar convocándolo por primera vez, y de Pensamiento). Durante todos los meses del *Concurso* me dediqué a dar asistencia teórica y técnica, a explicar y motivar, a difundir y a mostrar, hasta que conseguimos cientos de nuevos cuentos contemporáneos de nunca aca-

bar llegados desde veinte países, unos que no hubieran sido escritos, para culminar premiando, mencionando y eligiendo como finalistas para edición a 69 textos inéditos. Como a los primeros a los que motivé fue a mis compañeros, José Víctor Martínez Gil, se escribió su excepcional Serie Fuerzas (tres cuentos de nunca acabar sobre la fuerza centrípeta, de gravedad y magnética). Simultáneamente con todo esto fui consiguiendo encontrar 25 cuentos de nunca acabar de las tradiciones para reunir una suerte de Antología Esencial.

Resumiendo:

El libro *Dossier: La fórmula infinita del cuento de nunca acabar***,** que hoy presentamos en este Congreso y a difundirse por Internet, y del que con tanto gusto donamos ejemplares a las Bibliotecas de la Fundación José Ortega Gasset y de la Asociación Española de Gestores del Patrimonio Cultural para su mayor utilidad en lo teórico técnico y en cuanto a la ficción, consideramos que contiene materiales únicos en su ámbito: el Manifiesto por el género del cuento de nunca acabar y el Decálogo para crear cuentos de nunca acabar; la Antología esencial del cuento de nunca acabar de tradición (que reúne 25 textos testimoniales de ficción); los *31 Cuentos de nunca acabar / Cuentos hasta el infinito* y los *Siete cuentos de nunca acabar visuales y un collage / Ondulan*; y la serie de este género *Fuerzas* de José Víctor Martínez Gil (México); así como los 69 textos inéditos premiados en el *I Concurso Internacional de Microtextos "2008: Del cuento de nunca acabar***,** de autores de 10 países.

Consideramos que este *Dossier* **(**y lo que lo ha posibilitado), se constituye, abarcando desde la tradición universal memorística y desde la oral hasta la literatura contemporánea y la literatura de experimentación visual, incluyendo desde la ficción hasta lo teórico y técnico, en la acción más total de que se tenga noticia al respecto, y en una auténtica revalorización, renovación y refundación de la fórmula y género en sí del cuento de nunca acabar; en un llamado a la salvaguarda de sus tradiciones como patrimonio cultural

inmaterial y como una de las manifestaciones más relevantes de la hiperbrevedad tradicional, a la par que como uno de los antecedentes de la hiperbrevedad literaria; y a la vez en un llamado a la escritura de textos literarios contemporáneos dentro de esta esfera de creación hasta el infinito.

¿Cómo agradecer a la Asociación Española de Gestores de Patrimonio Cultural, a la Fundación "Ortega y Gasset" y a su Instituto, y al Ministerio de Cultura de España el marco de este Congreso para exponer nuestras ideas, trabajo, acciones, resultados en ámbitos que no sean aquellos donde más estamos: los escénicos y literarios? ¿Cómo agradecerles? Tanto más cuando es un hecho de primera línea que este Primer Congreso, su concepción y estructura y participantes de excelencias, se constituye, y más en el contexto de la actual crisis económica mundial y en medio de tantas tensiones, en una auténtica hazaña cultural y, primero, en una hazaña profundamente humana y de valores esenciales.

Regresando a la oralidad:

No obstante nuestros desconocimientos, nuestros errores y nuestras desvalorizaciones como sociedad en cuanto a lo oral, la oralidad fue lo que esencialmente nos definió como humanos, por lo que mientras seamos los humanos que somos, la oralidad será, estará. Pero, para que sigamos siendo humanos y ganemos en mayor humanidad, o lo que es igual, en comunicación, imaginación, solidaridad, para que ganemos en calidad real de vida, necesitamos no solo de la presencia actual, sino del desarrollo de toda la oralidad. Y urge una conciencia social mayor acerca de todo lo oral.

El gran reto humano en el Siglo XXI será encontrar el necesario equilibrio entre los enormes e imprescindibles avances de la ciencia y de la técnica, y entre la urgente profundización de la comunicación humana, interpersonal, directa, irrenunciable, el uno con el otro en el mismo espacio del "aquí" y del "ahora".

Vencer en ese reto no es posible sin una comprensión acertada y sin una revalorización de toda la oralidad, que

debe incluir la salvaguarda de sus tradiciones, y, en mucho, no es posible sin una comprensión acertada por nuestras sociedades de toda la oralidad artística.

Propongo el que, en nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales, la salvaguarda de las tradiciones orales como patrimonio cultural inmaterial se inserte siempre en una contemporaneidad que garantice la continuidad de lo valioso, y se inserte en la creación y/o fundación elegida y expresa de costumbres que resulten en nuevas e imperecederas tradiciones.

LLAMAMIENTO / ORÍGENES E IDENTIDAD DE LA ACCIÓN DE NARRAR[20]

Los orígenes de la acción de narrar –de que alguien narre lo que le sucedió, o lo que vio y le impresionó, o lo que otro ser humano le narró…–, si pienso en los orígenes de los orígenes de la acción de narrar, se me evidencia que están, que deben de estar, en la comunicación corporal interpersonal y en la comunicación corporal grupal.

Que los orígenes de la acción de narrar están en un narrar con el cuerpo lo sucedido en la realidad, ante todo los aconteceres de la existencia cotidiana.

Considero que antes de que el ser humano narrara por medio de, por ejemplo, la acción de pintar, recreando plásticamente sucesos en las rocas, o de danzar re-creando sucesos en el espacio y el tiempo a la luz del sol o del fuego, lo más posible es que narrara corporalmente en la cotidianeidad con –y este "con" comunicológico, que desde que lo descubrí hace décadas llevo años utilizando y propiciando que se utilice en lugar del "para", es esencial teórica y terminológicamente–; reitero, antes, primero, el ser humano narró corporalmente en la cotidianeidad con quienes en lo familiar y/o en lo social le acompañaban un día tras otro día en la caverna, en la familia, en el grupo...

Por tanto me permito otra vez subrayar lo evidente de que la acción de narrar no fue en los orígenes de los orígenes una acción artística.

Sino que la acción de narrar fue, primero, una acción cotidiana.

---

[20] Este texto de F. Garzón Céspedes fue publicado por primera vez digitalmente en *Orígenes e identidad de la acción de narrar*, Ediciones COMOARTES, Los Cuadernos de las Gaviotas 20, Madrid, España, 2011, y apareció en *La pasión de contarlo todo* (ya citado), 2013.

Una acción de comunicación corporal cotidiana.

Y, presupongo, que al desarrollarse, fue poco a poco, esa acción narradora pasando a lo corporal sonoro y vocal sonoro –mucho antes que a lo vocal verbal–; pasando a incorporar al cuerpo los sonidos al narrar en la propia cotidianeidad, en el día a día no artístico.

Preciso "comunicación corporal" dado que "la palabra" como lenguaje, dado que la verbalidad o lenguaje verbal, es, como se ha determinado, de surgimiento muy posterior dentro del desarrollo humano. Certeza desde hace mucho inscripta en la lógica elemental.

Por lo que, por tanto, es una barbaridad centrista ese nombrar lo anterior desde lo posterior –práctica inaceptable desde lo científico como ha señalado la Antropología al conceptuar sobre oralidad y escritura, e inaceptable en suma–; es un barbaridad centrista ese nombrar a la comunicación corporal como "comunicación no verbal" –un modo que todos hemos aceptado de inicio sin más y empleado– cuando la comunicación corporal nació –como la ciencia ha dilucidado, y como es, también, de lógica elemental– en sociedades no orales.

Oralidad, he definido: palabra, voz y cuerpo en comunicación con otro u otros seres humanos como interlocutores en un mismo aquí –físicamente uno con el otro u otros– y en un mismo ahora.

Proceso el oral siempre inventor y/o reinventor.

Oralidad, he subrayado: mucho más que el hablar en voz alta expresivo que no llega a lo expresivo comunicador.

Y me permito ser excesivo:

Es una barbaridad centrista ese nombrar a la comunicación corporal como "comunicación no verbal" cuando la comunicación corporal fue la primera y nació en sociedades no orales y, por tanto, no verbales, por lo que no corresponde llamarla "comunicación no verbal", lo que es obvio no fue, no ha sido, no es si solo incluye lo gestual.

Recordar, insisto, lo que explican los antropólogos acerca del centrismo terminológico, de la escritura sobre la oralidad, que constituye la denominación "literatura oral", algo

que no existe –existen oralidad y escritura, narración oral, conversacional u oral artística y narración escrita, escrita sin más o literaria–. Y lo que señalan de que, cómo, para definir un caballo, se va a explicar que es “un coche sin ruedas”.

Y han existido y siguen existiendo, en prestigiosas universidades y centros de estudios especializados, cátedras, proyectos, investigaciones, eventos denominados de “literatura oral”.

Cierto, tanto se han equivocado las sociedades en su desarrollo, y tanto se equivocan aún nuestras actuales sociedades occidentales de escritura y medios audiovisuales e interactivos, al nombrar o al mantener modos de nombrar que vienen de conocimientos insuficientes o de desconocimientos del pasado traducidos en errores.

Y con cuánto ahínco se aferran tantos hoy, incluso intelectuales brillantes en otros campos y saberes, a muchos de estos modos ya probados como inexactos y retardatarios; con cuánto ahínco se aferran a lo superado, clarificado, vuelto a conceptuar, desde una posición que ya comienza a inscribirse en lo irracional, en lo visceral, cuando no es que se trata sin más de la oposición de lo viejo a lo nuevo evidente, probado; oposición en defensa de sus intereses creados, prestigios establecidos, criterios propugnados… sin percibir que ocurrirá como ya ocurrió con cuando alguien se atrevió finalmente a afirmar que la tierra no era plana sino redonda, y muchos afirmaron que no, o no se pronunciaron aunque el asunto fuera de los terrenos específicos de sus responsabilidades.

Porque así como la tierra es redonda, la comunicación corporal infiere, sin más, lo solo gestual, por lo que no procede definirla como comunicación no verbal.

La lógica elemental en lo terminológico científico resiste imbatible todos los deseos improvisados de sentar cátedra, todos los intentos improcedentes supuestamente metafóricos de, por ejemplo, en cuanto a lo oral, priorizar las valoraciones y categorizaciones literarias; todos los tantos intereses estructurados.

Así como la tierra es redonda, la oralidad artística narradora o poetizadora no es “literatura oral” –literatura significa “letra”…–, y cuando la oralidad es transcripta, grabada o filmada deja de ser oralidad –proceso que no puede ser fijado– para ser testimonio escrito, testimonio grabado y/o filmado de un momento de oralidad que, de volver a compartirse, por ejemplo, esa fuente, siempre será en continua transformación desde el juego de los equilibrios entre las cinco personalidades que he definido para la oralidad –y que por tratarse de un aspecto esencial reitero en el contexto de este llamamiento: la personalidad de lo que se dice comunicándolo, de quien dice como interlocutor, de quien o quienes escuchan como interlocutores, del sitio físico en que se comunica lo que se dice, y de la circunstancia en que comunica lo que se dice.

Y porque así como la tierra es redonda, todo hace pensar que narrar fue primero narrar desde la comunicación corporal.

Y que cuando el narrar se convirtió en un narrar oralmente fue, primero, una acción de comunicación sin más, una acción interpersonal dentro de la conversación.

Y que cuando narrar se convirtió en un narrar oral artístico tuvo que ver con narrar presentando la historia narrada, y no con un narrar representando la historia como hace el teatro, algo que vengo afirmando hace décadas. Que, mientras que el teatro es en lo fundamental acción que se construye físicamente al representarla, la narración oral es acción que se cuenta, evocándola, sugiriéndola…

Por lo que la narración oral es parte de la oralidad; y cuando se trata de narración oral artística además de ser parte de la oralidad lo es también de la oralidad artística; o lo que es lo mismo: narrar oralmente es parte de una categoría comunicadora en sí que contiene muchos modos de comunicación no artística, y por tanto no es un arte escénico, y el término escénico sumado a lo oral –oral escénico, narración oral escénica, conversación escénica: arte el de conversar en escena que también he definido– lo he utilizado por denominar a la corriente contemporánea de la

oralidad artística que integra de lo escénico lo que puede contribuir a dimensionar lo oral artístico prevaleciente si justo se trata de oralidad…

El teatro –que no es ni puede ser la categoría de su universo porque la danza, por ejemplo, es anterior al teatro, y porque existen otras artes de la escena como la pantomima, entre más…–, el teatro es de otro universo distinto al de la oralidad, y es, el teatro, posterior a la oralidad narradora artística –así como el actor es posterior al cuentero de la tribu–, y es parte, el teatro, de una categoría expresiva artística en sí: las artes escénicas.

Y es que he diferenciado las artes en dos:

-Por una parte: Las artes de la comunicación o comunicadoras o de la oralidad (puesto que las artes que comunican son las orales: poesía oral, narración oral artística, conversación artística…), artes de la oralidad que son excepciones dentro de los ámbitos de la oralidad puesto que esta no es generalizadamente artística dado que pertenece a una categoría comunicadora.

-Por otra parte: Las artes de la expresión o expresivas o artes en sí que pertenecen todas a una categoría expresiva que es el arte.

Y anotando diferencias, llamo la atención acerca de mi definición de que las tradiciones referentes a la palabra dicha en comunicación no son todas orales, porque las que incluyen la memorización tal cual no son orales sino memorísticas, esto dado que la oralidad no admite la literalidad, no admite la memorización palabra por palabra, no es solo expresiva. Es decir que afirmo que existen, relacionadas con la palabra (no cantada, que además no pertenece a lo oral sino a lo musical), la voz y el gesto vivos en comunicación: tradiciones orales y tradiciones memorísticas.

Amo el teatro.

Soy un hombre de la escena. No soy solo un hombre de la oralidad artística escénica. Tengo una relación ininterrumpida con el teatro desde 1962 en varios campos. Me respeto como el hombre de teatro que también siempre soy. Y respeto a teatrólogos, investigadores y críticos que

lo aman y lo conocen y lo estudian… y nos perfeccionan. Respeto a toda la maravillosa gente del teatro.

Pero llegará el día en que la gente del teatro percibirá que de comunicación y de oralidad tantos saben poco, o cuando menos tantos no saben todo lo necesario desde lo científico expreso.

Y percibirá toda la gente del teatro el daño de utilizar los términos por extensión o por deseo o por anhelos… cuando se trata de definir, de comprender, de analizar, de conceptuar. Cuando se trata de rigor y de crecimiento. De avance y de progreso.

La oralidad no va a desaparecer de la cotidianeidad.

Y la oralidad artística necesariamente solo hará dimensionarse y dimensionarse.

Lo hará más rápido la oralidad si las sociedades la liberan de los centrismos de la escritura, de la literatura y del teatro. Llamo encarecidamente a ello.

La oralidad, toda la oralidad, está directamente vinculada a la calidad de vida y a los valores y a las plenitudes y al mejoramiento humano.

Vinculada la oralidad al desarrollo de la imaginación y por tanto vinculada al de los poderes creadores, de los poderes hacedores de la inventiva y la reinventiva.

Es la oralidad, en tanto que comunicación, el instrumento y el cauce formador esencial desde el vientre de la madre y, mucho, durante el primer año y los primeros años de vida; el medio que debiera ser por excelencia y de excelencia en la familia, en la escuela y los procesos docentes y en la sociedad toda y sus interacciones.

La oralidad artística, la narración oral escénica que he propuesto y creado es la narración oral artística contemporánea, y lo es conjuntamente con mi propuesta en construcción de la narración oral escénica insólito modular o experimental; la oralidad artística contemporánea tiene que ser cada vez más de quienes la comprenden y comprenden sus responsabilidades, y de quienes la asumen y practican ante todo por amor y por pasión y por compromiso y por comunicación.

GUÍA
DE LOS RECURSOS ESENCIALES DEL CONTADOR DE CUENTOS[21]

Los recursos esenciales del contador de cuentos contemporáneo o narrador oral escénico deben ser tenidos en cuenta, conscientemente, tanto en el proceso de ensayo como en cada contada o espectáculo oral.

Los recursos esenciales del contador de cuentos en realidad son desde siempre y están siempre presentes porque les son propios: dan forma a su individualidad y/o integran su imagen pública fundamental.

Los recursos esenciales del contador de cuentos, además, deben ser el presente: utilizarse de modo consciente y analizarse a lo largo de todo el proceso de reinvención e invención de la fuente, tanto en el proceso de ensayo de un cuento u otra forma narradora o narrativa, como en el desarrollo mismo de la contada.

Los recursos no son un fin, sino un medio de expresión y de comunicación. Y, nunca, un vehículo de lucimiento personal.

La utilización de los recursos esenciales, de uno o de otro modo, con una u otra gradación, depende tanto de dónde se desea que tenga los acentos la atmósfera a crear, como del juego de equilibrios de las cinco personalidades de la oralidad (lo que se dice, quien dice, quien escucha, sitio donde se dice y circunstancia al decir), dado que son los equilibrios entre estas personalidades los que determinan, como he explicado, los equilibrios entre la atmósfera a crear y la utilización de los recursos expresivo-comunicadores. Son los equilibrios entre las cinco personalidades de lo oral los que determinan el cómo contar ese cuento.

[21] Texto de F. Garzón Céspedes publicado en *La pasión de contarlo todo* (ya citado), 2013.

- El recurso de la palabra

El lenguaje verbal debe ser:

- Sencillo, aunque no banal.
- De uso común, no necesariamente coloquial, y no vulgar o populachero.
- De sintaxis regular.
- Sin oraciones muy extensas o subordinadas. Con elipsis sólo por excepción.
- Sugerente, aunque no rebuscado, ni artificioso.

Como el cuento siempre se elige para contarlo con un determinado público interlocutor, debe analizarse con detenimiento el lenguaje verbal de la fuente, de manera de garantizar que será entendido de inmediato. Y, si es necesario, se adecuará la verbalidad. La comprensión verbal se facilita con:

- La utilización de palabras que sean no sólo sencillas, sino comunes a quien cuenta y a quien escucha.
- La utilización de una sintaxis regular, esa que garantiza que cada parte de la oración está en su sitio.
- La utilización de oraciones breves, porque las muy extensas o subordinadas detienen o dificultan la comprensión.
- La no utilización de elipsis que puedan ralentizar la comprensión, salvo en casos excepcionales.

- La utilización de la reiteración
  (no la simple repetición) como medio oral artístico.

- La utilización de la acumulación, ese sumar,
  y ese volver y volver sobre lo mismo de otro modo,
  con intencionalidad y con brillantez.

- La utilización de la descripción:
  breve y enriquecedora, no minuciosa ni exhaustiva.

Recordar que un público interlocutor, que es un público participante, necesita de tiempo físico y materia prima para comprender, imaginar y hacer suyo el cuento que el contador de cuentos le está contando. Y que, en cuanto a lo verbal, hay cuatro modos primordiales de incidir en ese dar mayor tiempo físico y/o materia prima a quien escucha. Modos que ya hemos mencionado:

- El lenguaje sugerente.

- La descripción breve y sugerente.

- La reiteración, que no la simple repetición.

- La acumulación.

También lo vocal tiene modos de propiciar ese dar, por parte del contador de cuentos oral, mayor tiempo físico y materia prima al público interlocutor. Lo vocal rítmico del narrador oral puede utilizarse con ese propósito de que el público interlocutor tenga tiempo y elementos para cocrear el cuento oral escénico:

- La pausa.

- La duración, cuando se alarga la sílaba o palabra.

- La velocidad, cuando es lenta.

- La intensidad.

De lo vocal rítmico, los tres primeros modos tienen que ver con el tiempo físico y la materia prima, mientras que el cuarto, el recurso de la intensidad, tiene mayor relación con la materia prima.

De lo vocal sonoro, para conseguir el mismo objetivo, es posible utilizar:

- Las onomatopeyas u otros sonidos.

En cuanto:

- A las intenciones, al volumen y al tono, sus variaciones inciden en dar mayor materia prima para que el otro imagine.

También hay modos corporales de incidir en la calidad, amplitud y hondura de la imaginación, en la reflexión y los sentimientos y sensaciones compartidos; de incidir desde el contador o narrador oral aún más y mejor en la comunicación y la comunión; de incidir en la creación colectiva en la que participan quien cuenta oral artísticamente y su público activo: desde el gesto sugerente y el descriptivo, hasta la reiteración corporal o la pausa corporal.

- El recurso de la voz

Aunque ya hemos señalado la mayoría de los recursos del lenguaje vocal al referirnos mediante paréntesis a los modos de incidir en ese dar mayor tiempo físico y materia prima que propicia el proceso imaginativo del otro, es necesario que hablemos de todos los recursos vocales:

El narrador oral escénico debe tener en cuenta al decir:

- El acento de su país y/o región.
  En un medio que no es el suyo, un acento diferente o extranjero, suele estar a favor de quien cuenta, ganarle simpatía y solidaridad.

- La dicción y la articulación.
  Que deben ser diáfanas y precisas.

- Las intenciones. Preferiblemente muy diversas, de muy variados matices en correspondencia con los puntos de giro de la trama o argumento. Teniendo muy presentes en este contexto, las tensiones, unas y otras en ascenso (lo dramático cada vez más dramático, lo humorístico cada vez más humorístico) en correspondencia con los puntos de conflicto del argumento.

- El tono: Agudo, medio, grave.
  Aunque se debe contar con un tono medio, los agudos y/o los graves suelen ser atractivos al público.

- El volumen: Alto, medio, bajo.
  El contador de cuentos siempre debe contar con un volumen que pueda ser escuchado fácilmente por el público interlocutor, sin esfuerzo; escuchado con claridad, y aún cuando utilice un volumen bajo, ese volumen debe poder ser escuchado por todos.

- El ritmo. Que tiene cuatro componentes:

  - La duración.

  - La velocidad.

- La intensidad.

- La pausa y, de uso sólo muy excepcional, el silencio.

Las variaciones del ritmo son esenciales a la calidad del contar oral escénicamente.

Un ritmo excesivamente apresurado, al ser producto del nerviosismo o de una mala decisión, suele hacer sentir a quien escucha que el cuento se alarga, aunque en verdad se acorte.

Ello se debe a que el cuento no está contado con un ritmo que respeta el tiempo oral escénico inherente a ese caso, y a que no es posible comprenderlo y/o involucrarse con sus sucesos, por lo que tampoco se puede disfrutar del cuento.

- Los sonidos. También los sonidos realizados con la voz son, por excepción, un modo, una posibilidad. Las onomatopeyas, por ejemplo, son muy utilizables con los niños más pequeños y/o en ciertos cuentos de humor popular.

- El recurso del cuerpo o de lo no verbal

Todo acto de oralidad ocurre en el "aquí" y en el "ahora", y necesita de cuando menos dos personas físicamente presentes en el mismo espacio, la una con la otra involucradas en un proceso de comunicación. Nadie conversa o cuenta oralmente sólo con su palabra y su voz, su cuerpo está también, siempre presente con sus lenguajes en el "aquí" y en el "ahora" de la comunicación. Lo corporal es parte esencial del todo que es la imagen hablada (ser humano que está hablando). Y puede ser determinante. Los recursos corporales (gestuales, no verbales) son:

- La mirada. Al comienzo de cada cuento y al final: el contador de cuentos debe dirigir su mirada al centro del público interlocutor. Después: a cada ángulo, y en equis, para incluir a todos. Luego: debe dirigirla salteada, cuidando mucho alternarla de una zona a otra sin descuidar a ningún sector del público. Y cuidando, especialmente, dimensionar su mirada dirigiéndola hacia el fondo del recinto, allá hasta donde se encuentre situado el público. Deteniéndose en los ojos de uno y pasando por los ojos de otros. Nunca mirando sobre sí mismo lo que sugiere con sus ademanes. Ni mirando hacia dónde desplazarse o colocarse. Nunca perdiendo la mirada hacia arriba, abajo o los lados.

- La expresión del rostro o mímica. Debe utilizarse evitando la inexpresividad de la cara de póquer o de ascensor. Y evitando el expresar lo contrario de lo que se desea o dice.

- Los ademanes o gestos. Deben utilizarse con predominio de los ademanes hechos a la altura del plexo solar. Los ademanes pueden ser altos, medios o bajos. Deben predominar los medios altos. Pueden ser abiertos o cerrados. Evitar los cerrados. Los ademanes pueden ser curvos o rectos. Pueden mostrar o no explícitamente la palma de las manos (para enfatizar la veracidad). Los ademanes inclinados hacia abajo debilitan lo que está siendo dicho oralmente. Los ademanes pueden ser amplios (los que, en general, tienen una mayor presencia), o reducidos (evitar los codos encadenados a las caderas). Los ademanes preferentemente deben triangularse. Los detenidos en el aire suelen tener una gran fuerza oral escénica.

- La postura. Puede ser erguida, encorvada o agachada. O alta, media o baja. Se cuenta oral escénicamente desde una postura erguida. También la postura, por excepción, puede ser neutra erguida. La neutra erguida, ese llamado “neutro del narrador oral escénico” o “postura clásica del contador de cuentos o narrador oral escénico” es el punto de partida postural, y un punto al que regresar en las pausas corporales o no verbales.

- Los desplazamientos. Se debe recordar que hay un sitio ideal, que es el de frente centro (este aspecto es también postural). De preferencia: la mayor parte del tiempo hay que estar en el sitio ideal. Los otros dos sitios preferibles son: tres cuartos izquierda, tres cuartos derecha. Cuidar no recolocarse obviamente en el sitio ideal o en otro. Utilizar el proscenio únicamente para buscar por excepción mayor cercanía con el público interlocutor, reconvocar o enfatizar. Dar la espalda sólo como efecto oral escénico elegido muy por excepción. No dar el perfil. Los desplazamientos, salvo excepciones, deben sugerir los de la cotidianeidad, pero con intencionalidad oral escénica; o acentuar lo oral escénico y ser en rectas o diagonales. El desplazamiento inicial al entrar el contador de cuentos en el espacio oral escénico y dirigirse hacia el sitio ideal, debe proyectar seguridad y confianza, e ir acompañado por el inmediato contacto visual con el público.

- El vestuario. De preferencia negro (para desaparecer con rapidez, y por su intencionalidad escénica),

o de un solo color no llamativo. Elegante, cómodo, con presencia, elegido para la escena.

- Los accesorios o aditamentos.
  De ser posible no deben utilizarse, tanto porque no permiten que el narrador oral desaparezca al llamar la atención sobre él, como porque pueden convertirse en elementos de distracción. De ser necesario algún accesorio, como las gafas graduadas, ver la posibilidad de sustituirlas por lentillas, o que sus cristales sean antirreflectantes. Quien necesite gafas, bajo ningún concepto debe contar oral escénicamente sin ellas, la mirada es el lenguaje humano más poderoso e imprescindible para y en la comunicación.

- La apariencia física. Lo que es válido para el vestuario y para los accesorios, también lo es para la apariencia física que, en todo lo posible, no debe llamar la atención hacia el contador mismo como individualidad. La apariencia física del narrador debe rehuir lo extravagante o desacostumbrado. Aunque si se trata de que una determinada apariencia física inhabitual es parte indispensable de la personalidad de quien cuenta oral escénicamente, lo cierto es que resulta menos difícil que el público la acepte, y posible que termine por no distraer demasiado la atención respecto a lo que se cuenta; menos difícil que si, por el contrario, se trata de una extravagancia o de detalles llamativos en el vestuario y en los accesorios. En cuanto a una minusvalía, ésta suele ser aceptada casi de inmediato por el público como parte de la personalidad de quien cuenta.

- Recursos o modos posibles desde distintos lenguajes

Recursos posibles desde varios lenguajes, o donde se unen varios lenguajes: como la incongruencia, la intensidad extrema tanto en la voz como en los lenguajes corporales, la caricaturización, y que se usan por excepción, deben ser elegidos aún más minuciosamente, cuidando que lo oral no salga dañado en beneficio de lo escénico. Cuidando el conservar la armonía desde lo oral, entre lo oral y lo escénico. Y cuidando la composición plástica (visual, en la que se constituye la imagen del contador de cuentos, y de lo que realiza, en el espacio oral escénico) y cuidando la sonora, intrínsecas ambas al acto de contar oral escénicamente.

- Los recursos externos al narrador oral escénico

Aquellos recursos que no pertenecen al contador de cuentos, que no son sus recursos esenciales; aquellos que suele usar la escena expresiva (el teatro, la danza, la pantomima) como los cambios de luz, la escenografía o la música no sólo no son necesarios sino que son desaconsejables (salvo excepciones) en el ejercicio del arte de contar cuentos todo e igual de la narración oral escénica.

Estos recursos, por externos, son ajenos a la oralidad; distraen, resultan falsos o artificiosos, impiden o dificultan que cada persona del público interlocutor vea por momentos dentro de sí lo que se cuenta oralmente; que vea el cuento desde su paisaje interior; que lo haga suyo como el cocreador que debe ser.

¿Cómo puede creer, o decir, que lo novedoso en cuanto a la narración oral artística está en algo que tiene tantos y tantos años de existencia como la integración de las artes? En algo como la integración de las artes que es válido y valioso para la escena expresiva, pero que no suele serlo para la escena comunicadora u oralidad artística escénica porque va contra su esencia oral misma. ¿Cómo se puede

continuar afirmando que la narración oral escénica es una rama del teatro, pretendiendo subordinarla en la teoría o en la práctica a lo teatral? Lamentablemente alguna que otra auténtica personalidad teatral mantiene todavía esta tan desacertada posición.

Nada será más poderoso que la presencia individual, de un hombre o de una mujer, dentro del realce de una iluminación escénica tan eficaz como inalterable, que con únicamente su palabra, su voz y su cuerpo cuenta oral escénicamente con calidad humana y artística un cuento (u otra estructura que narre) que le importa, comprende y conoce en profundidad. Un cuento que ha elegido desde el compromiso, la pasión y el conocimiento para contarlo con ese público, en ese sitio y en esa circunstancia, compartiendo la confianza, proponiendo una manera de entender el mundo, y volviendo a hacer verdad definitiva la comunicación.

LLAMAMIENTO POR UNA POLÍTICA DE ESTADO SOBRE LA ORALIDAD[22]

LA PRIMERA EXPRESIÓN DE LA POLÍTICA DEBIERA SER LA CONFRONTACIÓN MORAL Y PARA FORMAR ESE SER HUMANO CAPAZ DE…

LA ORALIDAD ES UNO DE LOS DERECHOS HUMANOS

La primera expresión de la política debiera ser la confrontación moral, la confrontación ante todo en valores humanos.

Esto requiere la formación social de un ser humano capaz de accionar en elevados valores éticos.

Será imposible que la mejor de las ideologías, la más justa, encuentre sus aplicaciones políticas más positivas si las masas y sus dirigentes no son seres, individual y colectivamente, con una condición humana en valores y comunicación sólidos; si no poseen una condición humana éticamente profunda, en interacción solidaria y en continuos mejoramientos.

Esta formación humanística de cimiento y eje, estas definiciones y elecciones en valores éticos vertebrales, deben imprescindiblemente propiciarse desde la más temprana niñez y a lo largo de todas las etapas de formación familiar y educacional, y solo comenzarán a ser posibles de modo colectivo si existen políticas de Estado respecto a la oralidad y a todo lo que necesita de la oralidad, que es la comunicación por excelencia y el principal instrumento

[22] Originalmente difundido con el título de: "La primera expresión de la política…" a partir de diciembre de 2009, este "Llamamiento…" resume en buena medida los principios y objetivos de la cruzada que Francisco Garzón Céspedes comenzara en 1975 por toda la oralidad y que ha llevado personalmente a tres continentes y divulgado en los cinco, cruzada instrumentada de inicio desde la renovación de la oralidad artística y del antiguo arte de contar cuentos así como desde la creación, fundación y construcción de un nuevo arte oral escénico comunicador: la narración oral escénica u oralidad narradora artística escénica contemporánea, el arte de los artistas orales contemporáneos. Publicado en el libro impreso del autor *La pasión de contarlo todo* (ya citado).

humano para la calidad de ser en sí y para la calidad de vida.

Políticas de Estado, a instrumentar, que asuman la definición más científica de la "oralidad" *–la oralidad es una imagen hablada, un ser humano hablando, que establece un proceso de comunicación con uno o varios interlocutores presentes físicamente en un mismo espacio, trascendiendo el simple hablar en voz alta para hablar con el otro, y no para el otro, en búsqueda de comprender y de ser comprendido*; tal y como he venido conceptuando desde hace unas dos décadas–, y, a la par, que asuman la definición más científica de "comunicación" –término que no debe ser utilizado por extensión y que es mucho más que el informar, difundir, expresar o relacionar...

Políticas de Estado, a instrumentar, que conciencien a cada individuo de la sociedad, y a la sociedad toda colectivamente, acerca de las formas de la oralidad y de sus características y leyes milenarias –y por igual contemporáneas–, acerca de sus presencias, y acerca de cómo garantizar estas presencias en la formación y el desarrollo más pleno de la niñez –ver el *Manifiesto Universal por los Derechos de las Niñas y los Niños a la Oralidad y a los Cuentos*, un derecho, por ejemplo, **El Derecho a la Oralidad** que la Declaración Universal de los Derechos del Niño no contempla no obstante ser absolutamente fundamental, prioritario, urgente, imprescindible para la humanidad toda y su más completa y mejor existencia.

La oralidad, que nos hizo los humanos que somos, que nos permite ser con más totalidad los humanos que somos, que no está referida solo esencialmente a las tradiciones orales ni es esencialmente solo algo del pasado; la oralidad que obviamente existe en nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales e interactivos que tanto creen conocerla mientras en realidad la desconocen y desvalorizan y tanto la postergan; la oralidad no va a desaparecer porque es intrínseca a la comunicación humana y no puede ser sustituida, ni lo será nunca, por los prodigiosos avances tecnológicos. La oralidad es suma de vida. La oralidad es la

suma de cada vida en comunicación con la suma del otro o de los otros. Y es, debiera ser, la proyección de razón y sentimiento, conocimiento y sensibilidad, más humana de adentro y para la construcción afuera con los otros.

MANIFIESTO UNIVERSAL POR LOS DERECHOS DE LAS NIÑAS Y LOS NIÑOS A LA ORALIDAD Y A LOS CUENTOS[23]

[23] F. Garzón Céspedes, su autor, y la Cátedra (CIINOE), con el auspicio del Vicerrectorado de Extensión Universitaria de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), que además lo publicó en un Tríptico para la ocasión, presentaron este "Manifiesto…" en la Feria del Libro de Madrid 2009 y en el Pabellón de las Universidades Públicas de Madrid y la UNED. Su repercusión internacional fue inmediata. Ha sido editado impresa y digitalmente numerosas veces.

1. Todas las niñas y todos los niños de nuestro planeta en cualquier sociedad tienen derecho, desde que están en el vientre, a que su madre les hable, y les cuente historias, les lea en prosa y en verso, animadamente, y siempre con amor.

El habla es el oro que no la plata,
y es más: es ser humano, es amor.

2. Todas las niñas y todos los niños de nuestro planeta en cualquier sociedad tienen derecho a que la voz materna, que es la única que ellos encontrándose aún en el vientre pueden escuchar, les hable expresivamente desde la responsabilidad de establecer las primeras plataformas de la relación entre la infancia y el habla, y entre la infancia y la lengua, unas relaciones indispensables para llegar a esa comunicación que es la oralidad.

La lengua es Humanidad, sociedad humana,
entretejido colectivo.

3. Todas las niñas y todos los niños de cualquier raza, continente, país, idioma, posición económica, tenga su familia la visión del mundo que tenga, tienen derecho a que su madre y su padre, sus abuelas y abuelos, sus tías y tíos, y los seres humanos próximos, les hablen y les cuenten cuentos y narraciones diversas, todo animadamente y sin que estén presentes otros sonidos (la radio y la televisión encendidas, por ejemplo, que a esa edad no los influyen en positivo con sus resonancias, pero sí son interferentes).

El habla surgió ante todo
para testimoniar amor y solidaridad.

4. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho a que en las sociedades de escritura, y en las de escritura y medios audiovisuales, a las acciones insustituibles de contarles a palabra, voz y gesto vivos, se le sume el leerles

cuentos en prosa y en verso, y comentárselos durante todo el primer año de vida, que es cuando se establecen las principales bases neurológicas y muchas de las conexiones que, en gran medida, dependen para constituirse de la presencia del habla, dependen de la presencia de la oralidad en los primeros meses; desde la ciencia se señala ya que la cantidad de palabras que una criatura escucha cada día en sus primeros meses es determinante para su desarrollo y para su posterior inteligencia, imaginación y capacidades creativas o creadoras, para su posterior interés y comprensión lectora, para sus futuros avances y éxitos escolares, y para sus futuras aptitudes sociales.

> La oralidad es cimiento colectivo de lo humano;
> en verdad, nos definió como humanos.

5. Todas las niñas y todos los niños, en correspondencia con la importancia para su crecimiento del entorno y de las acciones humanas que reciben inicialmente, y en correspondencia con la decisiva influencia de la oralidad en los primeros años de la vida (que es cuando se instituyen muchas de las conexiones e interconexiones cerebrales determinantes) tienen derecho a esperar que los adultos asuman la definición científica, no metafórica, de la oralidad, que ya existe, la definición que define a la oralidad como proceso de comunicación y no sólo de expresión, y no sólo como el hablar en voz alta; que la define como proceso de invención y reinvención entre interlocutores que no admite la literalidad; y a que, en correspondencia con todo ello, en el seno de la familia de cada niña y niño se preste especial atención hasta los tres años de edad, de modo consciente y siempre grato y adecuado, a la presencia activa de la oralidad en sus diferentes formas: conversación, cuento oral, entre otras ya señaladas (presencia a la que debe sumarse la de la lectura en voz alta); responsabilidad, todas estas presencias, que la familia nunca debe descuidar, compartiéndolas cuando sea tiempo con el sistema de formación y enseñanza a lo lar-

go de la niñez y la adolescencia y la juventud de cada individuo, lo que además avalará una mejor comunicación de cada ser humano hasta la vejez, y garantizará la mejor comunicación en y del mundo como un todo.

La oralidad es conjunción de ejes
que se complementan.

6. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho a que, desde que son vida, la familia y la sociedad les compartan la cotidianidad y los saberes por medio del habla, primero; y de la oralidad más cercana tan pronto sea posible; todo a través de conversaciones y de anécdotas, de recuerdos y de historias.

La oralidad es para el ser humano partida,
recorrido, destino y hallazgos,
viaje con otro u otros a un infinito sin fronteras.

7. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho a que se les explique el mundo por medio de la oralidad, y, mucho, por medio de las conversaciones; derecho a que se establezca comunicación con ellos como interlocutores; y, cuando ya estén en condiciones de conversar, derecho a que, respetándolos como individualidades, se les escuche hablar para comunicarse, y se les responda a todas sus preguntas; y derecho a que siempre se tenga tiempo para conversar con ellos, y con ellos como participantes y protagonistas.

La oralidad es con el otro y no para el otro.
Contar oralmente es contar
con el otro como interlocutor
y nunca como espectador.
De inicio los niños y las niñas tienen que comer,
que ejercitar y desarrollar su cuerpo y su mente,
y estos son los tres factores indispensables
para la salud y el crecimiento.

Su ejercicio y desarrollo mental
comienza realmente cuando se habla para ellos,
y prosigue con la oralidad
cuando se habla con ellos,
una oralidad que debe ser en plenitud
a lo largo de toda la existencia humana.

8. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho a que el acercamiento al habla y a la lengua iniciado por su madre, y establecido y desarrollado en términos primero de habla y, paulatinamente, en términos de oralidad como comunicación, y también establecido, en sus primeros años de niñez, en términos de expresión leída en voz alta por la familia, los amigos y la sociedad, se continúe con consistencia y congruencia, y de modo priorizado, por los maestros en la escuela (una escuela que primero comunique para expresar, informar, difundir, trasmitir, enseñar, formar), por los bibliotecarios en las bibliotecas, y, entre otros, por los profesionales de la oralidad artística y de la oralidad artística escénica, sin que estas acciones y espacios de oralidad plena, de oralidad que cree en la niña y en el niño, y los respeta como interlocutores capaces sin mediatizaciones a su imaginario, sean sustituidos por otras formas habladas pero no orales del contar, unas que también deben tener presencias relevantes (el contar desde la lectura en voz alta, el contar desde el teatro o cuento teatralizado, entre otras).

La oralidad es el camino natural a la lectura.

9. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho a pedir que se les converse, se les responda, se les explique y estimule, y se les cuente oralmente en cualquier sitio, hora y circunstancia posibles, a sus madres y padres y abuelas y abuelos, y, entre otros, a sus tías y tíos; todos los que deberán corresponder, a riesgo de perder, si se niegan, la confianza de niñas y niños; una confianza que, además y entre más, les da derecho a las niñas y los niños

a pedir otro cuento, a pedir un cuento nuevo y a pedir escuchar un millón de veces el mismo cuento; una confianza que, además y entre más, le da derecho a niñas y niños a inventar sus propios cuentos o a reinventar los escuchados o leídos y, a su vez, a contarlos oralmente.

La oralidad es insustituible para ser
los humanos que somos.

Contar oralmente es compartir la confianza.

10. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho a que se les compartan, siempre desde la oralidad y, paulatinamente, también desde la lectura, las tradiciones orales y las tradiciones memorísticas de los pueblos, aquellas tradiciones que tanto en ética como en estética respondan a los derechos y valores humanos universales y a los de la oralidad y el arte; derecho a que se les narren mitos y leyendas, cuentos populares comunitarios y cuentos populares maravillosos y cuentos de nunca acabar, entre otras artes y géneros de las tradiciones que narran historias, y entregan creaciones hermosas y críticas, creaciones imaginativas y sugerentes, esclarecedoras y soñadoras, todo desde la certeza de que en la medida en que se cuenta oralmente con las niñas y los niños se están desarrollando no sólo su capacidad de imaginar y su capacidad de crear, sino también su necesidad de aprehender cada vez más el mundo que los rodea.

La oralidad es de palabras verdaderas:
de palabras ciertas y mágicas de la razón
y el sentimiento; de palabras ciertas y mágicas
de la invención y la reinvención.

11. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho igualmente a que se les cuenten, oralmente y oral artísticamente y oral escénicamente, los cuentos y otras historias de la literatura universal y de la literatura de su país, de los

textos clásicos a los de las grandes escritoras y los grandes escritores de todos los tiempos, y con énfasis en los contemporáneos; a que se les narren cuentos potenciando al máximo la comunicación por sobre la expresión; a que se les narren con pasión y con compromiso, con responsabilidad y con entrega, con ternura y con complicidad, con sentido del humor y con sentido de lo emocional, con expectación y con riesgo.

La oralidad es el llamado más poderoso
que puede hacerse a la imaginación
de otro ser humano,
porque tiene que ver con la imaginación
y no con la construcción física de las imágenes;
enseñar a imaginar
es enseñar a relacionar
y enseñar a relacionar e interrelacionar
es esencial
para el desarrollo de los poderes creadores.

La imaginación es camino de futuro.

12. Todas las niñas y todos los niños tienen derecho a esperar que, muchas veces y sin tener que pedirlo, los adultos, madres y padres, abuelas y abuelos, tías y tíos, entre otros de la familia o de la amistad; en salones y dormitorios, cocinas y comedores, portales, patios y terrazas, aulas y salas de lectura, parques y plazas y campos y playas; les cuenten oralmente recuerdos y anécdotas, y les cuenten los más disímiles argumentos, les digan refranes y máximas, dichos y pensamientos, para que cualquier espacio sea un espacio de oralidad y de comunicación humana donde juglares de la ternura encuentren en su conciencia y en su memoria, en su razón y en su corazón, las palabras que completan y expanden, las palabras que curan y salvan, las palabras de la felicidad y de la alegría, las palabras de los criterios, las sensaciones y los sentimientos, las palabras de la lealtad, la dignidad, la tolerancia, la fraternidad

y la libertad, las palabras del amor y la solidaridad y la amistad y la generosidad, las palabras bienintencionadas y bienhechoras del mejoramiento humano.

La oralidad es la suma de la vida[24].

[24] Escrito en España 2007/2009, y desde lo recibido en Camagüey, en La Habana, en Caracas, en México D. F., en Madrid y en otras muchas ciudades y pueblos y campos de América Latina y el Caribe, Europa y África. Este "Manifiesto…" tiene uno de sus antecedentes en la Declaración Universal de los Derechos del Niño a Escuchar Cuentos que el Teatro Universitario para Niños "El Chichón" de la Universidad Central de Venezuela (UCV) redactó a partir de que F. Garzón Céspedes le compartiera sus reflexiones desde su Taller de Narración Oral Artística "Cómo contar un cuento" (con el que iba construyendo de país en país su propuesta de la narración oral escénica), convocado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT) en el Ateneo de Caracas, en Diciembre de 1983. En consecuencia el texto de dicha Declaración… está firmado por "Redoblante", personaje escénico creado por Garzón Céspedes. Esa Declaración apareció por primera vez en 1984, en el Programa del estreno de cinco obras de "Redoblante", por "El Chichón", en la UCV.

DIFERENCIAS ENTRE EL CUENTO ORAL Y EL CUENTO TEATRALIZADO

CONJURO POR UN ARTISTA ORAL ESCÉNICO DE PRIMERA[25]

Cada vez menos reaparece la polémica de los inicios, con presencia entonces solo en algunos ámbitos, acerca de si el contador de cuentos oral escénico o narrador oral escénico es actor o no lo es. Y es que mucho ha sido el avance de la oralidad artística escénica contemporánea desde 1975 cuando conté oral artísticamente por primera vez con los adultos como adultos en sí, en un espacio específicamente escénico de La Habana, y desde muy diversas fuentes –otras más que las habituales hasta esa fecha–, para paulatinamente comenzar –como se ha señalado– a transformar la oralidad artística al verla por primera vez desde una oralidad entendida desde la oralidad –en consonancia con la antropología en grado de mayor lucidez–, al verla desde lo más riguroso de las ciencias de la comunicación –y desde lo menos manipulado y no manipulador–, y buscando en lo general de la escena lo que pudiera ser adecuado para consolidar a la narración oral artística como arte oral escénico, pero, diferenciando narración oral artística de teatro.

Mucho hemos trabajado para la comprensión de la narración oral artística, y de la oralidad artística en general, fuera de los centrismos del teatro y de la escena. Mucho, para la comprensión, de que la narración oral escénica, tal y como he conceptualizado, forma parte de la oralidad artística y de la oralidad, como arte de la comunicación; y no forma parte del teatro, ni de la escena, ni de las artes expresivas.

[25] Este texto de F. Garzón Céspedes fue publicado por primera vez en su libro digital *Oralidad es comunicación*, Ediciones COMOARTES, Los Libros de las Gaviotas / Número Extraordinario VIII; Madrid, España, 2010, y apareció en *La pasión de contarlo todo* (ya citado), 2013.

Los grandes teóricos del teatro –y muchos de otros ámbitos– no pueden ser tomados determinantemente en consideración respecto a la oralidad porque suelen no conocer en verdad de qué se trata; y porque suelen ejercer en sus juicios y acciones un centrismo del teatro sobre lo oral artístico –o uno de la literatura, o uno de…–, cuando la oralidad artística es anterior y diferente.

De hecho casi todo lo que se ha publicado en cuanto a la oralidad tiene unos u otros errores conceptuales dado el desconocimiento de nuestras sociedades de escritura y medios audiovisuales (y yo añado siempre: e interactivos) acerca de lo oral y de todo lo que le concierne, y, mucho, del desconocimiento a nivel teórico… Por eso tantas veces de poco sirve a la polémica señalada que se citen textos y autores de prestigio en otras esferas.

El valor de la personalidad en la Historia es indiscutible y podemos recordar en tantos terrenos como un ser humano se ha adelantado a su tiempo y su criterio ha sido el único de inicio en cuanto a eso o aquello.

La individualidad, el valor de la personalidad en la Historia, siempre es de un modo o de otro la dimensión de lo colectivo recibido, la dimensión de lo colectivo que ha formado a quien se adelanta, de lo colectivo y del legado y tesoro de sus acumulaciones, así como de circunstancias colectivas.

Y se podrá negar, y volver a negar por algunos, lo cierto. Pero no olvidar ante las negaciones, y sus consecuencias para quien afirmaba adelantándose, aquel: *“Eppur si muove” (“Y sin embargo se mueve”).*

Por lo demás demorará el que nuestras sociedades comprendan todo lo esencial respecto a la oralidad como tal, y respecto a sus presencias definitivas mientras seamos los humanos que somos, unas presencias siempre de presente y de futuro; el que comprendan todo lo esencial respecto a las significaciones y trascendencias inconmensurables e infinitas de la oralidad.

Uno de los errores más extendidos es partir de que la oralidad es el simple hablar en voz alta: de que la oralidad

es cualquier forma y proceso de verbalización, vocalización y gestualización a la vez. Y no es así, la oralidad debe ser, entre mucho más milenario, comunicación entre interlocutores, y cumplir con las leyes milenarias que definen a la oralidad, que le reconocen su ser y su razón de ser, su excepcionalidad única...

Los grandes teóricos del teatro suelen estar equivocados respecto a lo oral, tal y como ejercieron los antropólogos de las sociedades de escritura un centrismo desde la escritura y la literatura durante siglos respecto a la oralidad. Centrismo que ha denunciado la propia antropología, justo la más reciente, avanzada y contemporáneamente científica. Aunque tampoco la antropología[26] ha llegado hasta donde he llegado y ha llegado nuestra Cátedra (CIINOE), porque, aun siendo primordial, no ha ahondado en la oralidad suficientemente, y a la par, no lo ha hecho del todo desde las ciencias de la comunicación, ni sus teóricos han tenido experiencias directas, por ejemplo, como artistas orales, entre mucho más...

Tampoco debiera darse demasiada relevancia a tal o más cual tesis de grado sin saber quién es en verdad la persona y cuáles sus conocimientos y prestigio en el universo de la cultura como totalidad, de la sociedad en la que reside. Y sus intenciones. Y posibles intereses en juego… A lo que hay que añadir qué conocimientos en verdad pueden tener –dada la realidad respecto a lo oral y su comprensión, dado lo insuficiente de los saberes en este campo– desde su tutor para la tesis hasta el tribunal calificador.

Y desde luego, todos los prismas para calificar las experiencias anteriores, históricas en estos campos artísticos u orales artísticos (que no son lo mismo), deben ser analizados con lupa porque la mayoría son erróneos. El hecho de que hubiera en el pasado (o existan en el presente) otras figuras que contaran, o de que se contará de otro u otros modos, lo que debiera requerir es, desde los lentes

[26] El autor se refiere, por ejemplo, al extraordinario Walter J. Ong, a quien tanto ha admirado y que tanto le aportó cuando comenzó a estudiar la oralidad.

correctos hoy de, y desde, la oralidad, tal y como la he definido, de la oralidad como una de las artes de la comunicación y no de la expresión, redefiniciones terminológicas. Porque no todo el que cuenta lo hace contando oralmente. Del mismo modo que no todas las tradiciones son orales, ni todas las que utilizan la palabra, voz y gesto vivos son orales (reciente categorización con que las diferencio de las tradiciones orales), pues hay tradiciones memorísticas, antecedentes de la declamación contemporánea y más vinculadas a los procesos de la lectura en voz alta y del teatro, que desde luego no pertenecen a la oralidad por más tradicionales que sean. Hay que reevaluar todo en su complejidad, en la complejidad.

Que en la tribu, o donde haya sido, alguien hiciera o haga teatro al contar (lo que debe valorarse) no ha significado ni significa que la narración oral artística sea teatro; es ya en el presente, de lógica elemental, que de lo que se trata es de que primero hubo narradores orales y luego el contar (ya antes se contaba desde lo gestual y sin palabras), desde hace muchísimo y hasta hoy, ha ido siendo, además de lo específico e independiente oral, el contar desde el teatro, el contar (importante) desde la integración de las artes (que es milenaria), y en el tiempo, también, ha ido siendo: el contar literario, el contar cinematográfico, el televisivo y otros.

Quienes desean ser evaluados como actores, para obtener esa calificación debieran ser actores ante todo y cumplir con los requisitos con los que cumpla cualquier otro actor. Esto también en justicia con el teatro y con los actores. Cómo va a dársele una evaluación de actor o de actriz a alguien que no lo es. Confío en que al mimo se le valore como mimo y no como actor si no lo es, y al bailarín como bailarín... Solo que la narración oral artística escénica, y lo reitero, no es un arte escénico sino un arte de la oralidad y de una categoría comunicadora y no esencialmente expresiva como son las artes en sí. Porque no debiéramos caer en el juego de los medios que llaman "comunicación" a todo lo que no lo es (información, difusión, expresión; y

desde y en Internet, por ejemplo, además, capacidad para relacionarnos...; que eso es lo que hacen los medios).

Si vamos a hablar de "oralidad" y de "comunicación" tenemos que ser como en otros campos muy rigurosos con lo terminológico, metodológico y más.

Y cómo va a evaluarse desde los prismas del teatro (subordinando de hecho a la oralidad) a un genuino contador o narrador oral artístico que es el heredero y hacedor (o hacedora) de un arte milenario con sus propias leyes, requerimientos, teorías, técnicas, modos y posibles excelencias. ¿Qué se pretende que sea? ¿Un supuesto “actor” limitado a ser contador de cuentos o narrador oral escénico porque es eso, narrador oral, o eso y en lo teatral no mucho más? ¿Un supuesto “actor” de quinta categoría desde los parámetros del teatro cuando merece ser valorado como un narrador oral escénico de primera? Cuando puede que sea algo tan valioso como un artista oral escénico de primerísima calidad.

LENTES PARA LA COMPRENSIÓN DE LA ORALIDAD Y EL CUENTO ORAL FRENTE AL TEATRO Y EL CUENTO TEATRALIZADO[27]

¿Cómo trasmitir, cómo explicitar que la clave para lo teórico en gran medida está en los lentes?

A lo largo de muchos años intenté explicar mucho de lo teórico y técnico respecto a la oralidad, a la oralidad artística, a la oralidad artística escénica, a la comunicación, con un alto nivel y desde lo más intelectual, en mis clases magistrales, cursos, talleres...

Y me fui dando cuenta de que a lo que había que ir primero (sin renunciar a lo más elaborado) era a establecer como uno de los lentes esenciales en cada caso a la lógica elemental.

Explicar inicialmente lo referido a la oralidad y a la oralidad artística desde la lógica elemental.

Una lógica en la que a veces no nos detenemos, justo, por tan elemental; una que no solemos tomar como el punto de partida que tiene que ser:

Como lente vital e insustituible.

Y fui percibiendo con urgencia que había que remitirse a las definiciones como otro lente imprescindible. Las definiciones, piedras de cimiento y ejes, columnas…

¿A cuáles definiciones? A las que definen científicamente dentro de lo más riguroso, avanzado y contemporáneo de cada campo lo que a cada campo pertenece. No se puede definir lo de un campo desde otro: Esto, por ejemplo, es de lógica elemental.

[27] Este texto de F. Garzón Céspedes fue publicado por primera vez en su libro digital *Oralidad es comunicación* (ya citado), 2010, y apareció en el volumen impreso *La pasión de contarlo todo* (ya citado), 2013.

Y en un mundo donde continuamente se investiga, descubre, reorienta, reformula… a la par que este indagar y redefinir debe ser muy valorado, no olvidar la importancia clave de la lógica elemental, de los criterios más científicos, de los más exactos, y la importancia clave de las definiciones, porque esta relevancia se agiganta, solo hace agigantarse. Ante lo teórico, ante el conocimiento y sus formulaciones, es imprescindible la razón, una razón humana que a la vez sabe de los equilibrios entre razón y sentimiento y que no admite visceralidades para y en sus conclusiones, ni admite intereses creados.

No se pueden utilizar las teorías del teatro, de la escena, para definir a la oralidad.

Tampoco se pueden utilizar las teorías de la literatura.

Todo posterior: teatro y literatura, en su surgimiento, a lo oral.

La importancia de la oralidad es histórica, presente (urgentemente actual) y futura.

La oralidad es la comunicación por excelencia.

Oralidad y comunicación nos definen, también hoy, y nos definirán mañana, como los humanos que somos.

No se puede utilizar el pensamiento de los teóricos escénicos respecto al teatro y a la escena para categorizar a la oralidad...

Ya lo ha explicado la antropología más lúcida (que no es aún toda la antropología):

Hay que definir a la oralidad desde la oralidad.

Y hay que definir a la comunicación desde las ciencias de la comunicación.

Las definiciones deben realizarse desde la ortodoxia. No se legisla, no se hacen las leyes desde las excepciones.

Y desde todo esto hay que ir al conocimiento y estudio de las leyes esenciales de la oralidad y de la comunicación, y sumarlas como lentes.

Por demás: Ir críticamente respecto a todo lo anterior a lo que acudamos; de hecho, ir críticamente respecto a todo.

Y cuidado: Se ha pervertido el concepto de "comunicación" desde los muchos intereses creados; y de esto me

advirtieron ya en la Licenciatura de Periodismo y en los años sesenta...

Hay que ir a lo que define “oralidad” y “comunicación”. Ir a lo que no puede dejar de estar porque entonces ya no existirían oralidad y comunicación en sí (y si por ejemplo veinte mil narradores memorizan literalmente eso no convierte a la oralidad en proceso cerrado de memorización; lo que está evidenciando este hecho es que hay veinte mil narradores que no son narradores orales sino narradores declamatorios o teatrales, declamadores que narran o actores que narran, unos que si se autodenominan orales no conocen los procesos de la oralidad, ni a la oralidad misma, que no han comprendido o no han deseado comprender...).

Lo he reiterado: No se pueden utilizar los términos por extensión ni poéticamente en procesos teóricos, técnicos... Porque entonces es imposible entender, ser rigurosos, acertar...

Cuando he hecho cuento teatralizado (me recuerdo actuando un cuento en los setenta por ejemplo), cuando he dirigido en la escena teatral esos y aquellos textos narrativos (a lo largo de numerosos años, los setenta, los ochenta, y con muy diversas actrices y actores en uno y otro país) no lo he anunciado, nombrado cada vez, como narración oral, sino como teatro. Y cuando pareciera que desde siempre y en la actualidad he hecho, hago, integración de las artes, la denomino integración de las artes y señalo las artes integradas.

La comunicación es lo que es, proceso abierto de interacción entre interlocutores... Por eso el teatro no comunica. Eso no hace menos creador al teatro, determinante y prodigioso. Ni esta afirmación pretende demeritarlo, algo descabellado e imposible.

El público del teatro es, por definición, un espectador.

Y cuando el teatro experimenta, en muchas ocasiones integra, y se salta, por ejemplo, la cuarta pared; cuando el teatro lo que hace es integración de las artes y se dirige directamente a las individualidades del público ignorando la cuarta pared, puede que lo que haga sea incorporar un arte

oral. Incorporar la conversación escénica o elementos de conversación escénica. Y si esto se ve a la inversa no puede categorizarse con acierto, no es factible entonces delimitar lo que realmente ocurre. Y se estará ejerciendo otra vez un centrismo desde el teatro y la escena (por valorados y conocidos) sobre la oralidad (tan poco valorada y tan desconocida...).

La lógica elemental: Esa aliada del conocimiento científico.

DIFERENCIAS ENTRE EL CUENTO ORAL ESCÉNICO (LA NARRACIÓN ORAL ESCÉNICA) Y EL TEATRO EN SÍ[28]

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

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

• El teatro se inscribe en la categoría, expresiva y artística en sí, denominada artes escénicas o artes del espectáculo, y es un arte espacial y temporal a la vez por ocurrir y percibirse sus acciones representacionales en el espacio y en el tiempo.

• *La narración oral escénica se inscribe en la oralidad artística que pertenece a la categoría, comunicadora y no artística en sí, denominada oralidad, y es un arte fundamentalmente temporal en relación a lo definitorio que es el cuento que se narra, sugiere, evoca y comparte (aunque como el narrador oral escénico está en un espacio, y utiliza sobre escenario sus recursos de palabra, voz, cuerpo, en ese sentido es también espectáculo y, por tanto, solo en ese sentido, arte espacial y temporal).*

• El teatro renace cada vez que un montaje determinado vuelve a adquirir vida sobre la escena.

---

[28] Como todos los otros materiales de este libro editados con anterioridad, este ha sido sometido por F. Garzón Céspedes a una cuidadosa revisión. Su primera versión se publicó en el libro *El arte (oral) escénico de contar cuentos* (ya citado), 1991; desde entonces estas "Diferencias..." se han publicado y difundido por diversos medios numerosas veces.

• *La narración oral escénica es la reinvención irrepetible de lo narrado.*

• El actor suele, o puede, aceptar un texto que le propone el director.

• *El narrador oral escénico debe elegir por sí mismo el cuento que narrará, seleccionándolo tanto con relación a sí como al público interlocutor posible; para elegirlo debe haber sido motivado íntimamente por ese cuento, debe poder reinventarlo como suyo, y debe creer que lo elegido será comprendido e interesará al público interlocutor con quien lo narrará. Por supuesto puede aceptar sugerencias de su director o de otros en cuanto a nuevos cuentos para su repertorio.*

• El actor suele interiorizar el texto verbal para fijarlo:

- Utiliza la memoria y la memorización, la literalidad.
- La improvisación es una posibilidad del teatro.
- La reinvención suele existir solo por la vía de la improvisación.

• *El narrador oral escénico interioriza el texto verbal para reinventarlo cada vez con el público interlocutor:*

- Utiliza la memoria, no la memorización ni la literalidad.
- La reinvención es esencia misma del arte de narrar oralmente, inseparable de este acto.
- La improvisación es una de las formas supremas de la oralidad, directamente vinculada a la invención.

• El actor suele fijar lo vocal.

• *El narrador oral escénico reinventa lo vocal.*

• El actor suele fijar lo corporal o no verbal, que suele ser entendido como acciones físicas, esas correspondientes a ese personaje que se caracteriza.

• *El narrador oral escénico reinventa lo no verbal, que es entendido como lenguajes del cuerpo.*

• El actor suele ensayar en búsqueda de un resultado que suele quedar como modelo de perfección a reiterar en cada representación.

• *El narrador oral escénico ensaya para adiestrarse en un conocimiento que le permita la reinvención permanente del cuento con el público interlocutor; esto, lo que contará en el "aquí" y en el "ahora", con relación a lo ensayado, y al conocimiento y archivo que poseerá acerca del cuento o fuente, deberá ser justo el equivalente a la punta del iceberg.*

• El actor suele caracterizar personajes.

• *El narrador oral escénico es siempre el propio narrador oral, siempre el ser humano que es en la vida; y sugiere todos los personajes del cuento.*

• El actor suele construir físicamente las imágenes esenciales, o crear o utilizar imágenes intermedias.

• *El narrador oral escénico sugiere las imágenes del cuento que narra oralmente. El narrador evoca. Visualiza internamente las imágenes del cuento para sugerirlas oralmente desde una síntesis expresivo-comunicadora. La imagen de su cuerpo, sus posibilidades expresivas son, con relación al cuento, vehículo comunicador para trasmitir los elementos que estimulen la imaginación del público interlocutor, que le permitan crear a este sus propias imágenes (y sus propios personajes).*

• El teatro suele convocar al público como espectador, que es influido, pero no suele influir en los contenidos y en las formas esenciales.

• *La narración oral escénica convoca al público como interlocutor, tanto porque el público posible es tenido en cuenta como interlocutor desde el momento mismo y primero de la selección del cuento o fuente a contar oralmente; tanto porque el público interlocutor debe imaginar el cuento oral escénico dándole vida en su interior a personajes y situaciones que les son sugeridos, pero que debe completar; tanto porque las respuestas verbales, vocales y corporales o no verbales del público interlocutor forman parte de la totalidad del proceso, como porque serán percibidas, valoradas e incorporadas al resultado por el narrador oral. El público interlocutor es influido, pero influye esencialmente.*

• El teatro suele atenerse desde el punto de vista de la comunicación de masas al esquema de la información, difusión, expresión y/o relación masivas, y ser un proceso expresivo cerrado. La categoría a la que pertenece es una categoría artística en sí, la de las artes escénicas; una fundamentalmente expresiva.

• *La narración oral escénica cumple desde el punto de vista de la comunicación de masas un ciclo de comunicación, es un proceso abierto de interacción entre el narrador oral y el público interlocutor. La categoría a la que pertenece es la oralidad, que no es una categoría artística en sí, sino una categoría de la comunicación; y dentro de la oralidad pertenece a la oralidad artística, que es fundamentalmente comunicadora.*

• El actor actúa para el público.

• *El narrador oral escénico cuenta oralmente con el público interlocutor.*

• El actor suele presuponer al público como una cuarta pared. Su relación es primero con su personaje, este se relaciona con los otros personajes, y el público recibe como perceptor ese conjunto de relaciones. El espacio y el tiempo del actor son los de la obra, y no así los del público.

• *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.*

• El actor en escena se muestra según sea su personaje.

• *El narrador oral escénico es en el espacio y la circunstancia oral escénicos según sea su personalidad.*

• El actor suele utilizar elementos.

• *El narrador oral escénico no utiliza elementos.*

• El teatro suele otorgar desde el comienzo del montaje un papel rector al director, que es quien suele tener la última palabra reconocida –recordemos que hablamos de teatro convencional, de modos convencionales de dirección teatral.

• *La narración oral escénica, aunque cada vez más en su crecimiento incluye, necesita, la figura del director, cuando incluye un director de este arte (nunca un director teatral), este no asume funciones rectoras, sino críticas: propone, analiza las propuestas del narrador (o narradores orales), analiza los resultados a que ha llegado el narrador oral; y como director critica y sugiere en búsqueda de nuevas sugerencias del narrador oral, que tiene la última palabra en comunión con el público interlocutor.*

• El actor suele actuar en primera persona verbal y en presente.

• *El narrador oral escénico suele narrar oralmente –excepto los cuentos del yo mentiroso del cuentero– en tercera persona y en pasado, y a veces en tercera persona verbal y en presente –esto no excluye dentro de estos esquemas la sugerencia de breves parlamentos o diálogos directos en primera y presente.*

• El teatro es acción.

• *La narración oral escénica es evocación y sugerencia.*

• El teatro es representación.

• *La narración oral escénica es presentación.*

CREDO DEL ACTOR
CREDO DE LA ACTRIZ
CREDO DEL ESPEJO[29]

El teatro no es la realidad puesta ante el espejo
sino la realidad recreada dentro del espejo.
F. G. C.

Creo en el espejo y en el espejo dentro del espejo.

Creo en el espejo, que no es la realidad sino esa otra realidad de las máscaras que se descubren, de las máscaras que se rehacen, de las máscaras que pugnan por desnudarse para ofrendar su sacrificio encima de la piedra de azogue.

Si a la entrada del espejo dejo olvidado el corazón para crear al otro, a la otra, a los otros, ¿qué hago con el corazón?, ¿cómo le explico?

Cuando soy el espejo, ¿soy sólo el espejo?, ¿sólo el espejo desde donde actúa el amor?, ¿el espejo que no se decolora?

En el espejo la soledad hace del silencio: palabra, mímica, gesto, movimiento, espacio, desolado espacio, espacio poblado, espacio cierto, cierto espacio.

[29] Creado en verso por F. Garzón Céspedes y revisado. Primera edición, páginas 10-11 del Boletín Oficial del XXII Congreso Mundial del Instituto Internacional del Teatro de la UNESCO y del Festival Internacional de Teatro de La Habana, Ministerio de Cultura, Cuba, 4 de Junio, 1987; publicado en las páginas 140-146 de la Revista Letras Cubanas, Editorial Letras Cubanas, Instituto Cubano del Libro, Ministerio de Cultura, número 6, Octubre/Noviembre/Diciembre, 1987; en las páginas 14-16 de la Revista Escena, Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica, Año 11, números 20/21, 1989; incluido por profesionales de Iberoamérica en sus espectáculos, hasta ser parte en el 2006 del guión *Una gata única en el mundo*, sección del libro de este autor *Una historia improbable y otros textos*, Ciudad Gótica, Rosario, Argentina. Este "Credo…" en su versión de poesía experimental: Colección Gaviotas de Azogue, 16, Ediciones COMOARTES, Madrid, España, Octubre 2007. Aventura ético estética la comparación del "Credo del contador de cuentos" ("Credo del narrador oral") y del "Credo del actor".

Creo en el espejo.

¿Dentro soy el cuerpo? ¿O soy la sombra? ¿O no la sombra sino simplemente el doble?

¿Quién es quién dentro del espejo? Cuerpo. Sombra. Doble. ¿Recreación del otro? Inaudito amor.

Creo en el espejo.

Cuando lo coloco ante el espejo de mis ojos ¿quién olvida? ¿Puede olvidar el que da? ¿El que recibe?

¿Personaje el espejo o yo?

A cuatro manos la soledad no existe.

Sé que si amo el espejo salvo la memoria.

Creo en el espejo.

Si dejado(a) caer desde el espejo: sótano, alambrada, agujero, terco desamparo, amor, amor.

En el espejo, la desconfianza no me admite decir soy desconfiado(a).

Creo en la conciencia del espejo.

La conciencia del espejo: ¿piedra o esponja?, ¿piedra de principios?, ¿o piedra para amurallar el corazón?

La conciencia: ¿esponja dócil?, ¿esponja 'acolchonadora' de defectos?, ¿o esponja receptora de lo justo?

Ah, la conciencia: distanciamiento, módulo, permutación, ensayo.

Creo en el espejo.

Negar el miedo es afirmar la posibilidad de encuentro.

Si no arriesgo la vida por la vida, si no actúo, el vacío es un pozo sin fronteras.

Y si cierro los ojos he de morir de amor, he de no ser.

Creo en el espejo.

Tabla, tabla, tabla desenmascarada.

¿Qué tomo prestado y no devuelvo?

¿Qué no me pertenece y arrebato?

¿Qué no doy?

¿Qué niego?

Si el espejo no fuera el espejo y no me sorprendiera mi propia imagen: ¿cómo haría para alcanzarme?, ¿cómo me estreno?

A ti que has asistido a la función lo digo:

Dentro del espejo me hallarás: trágico(a), cómico(a), no seré tu imagen, tampoco seré idéntico (a) a mí mismo(a), pero tú deberás reconocerme como algo cercano a ti.

Digo:

No temas: si la imagen que me devuelve el espejo me complace, la hago desaparecer, seguro será un espejismo.

Creo en el espejo.

Si existe un espejo mágico capaz de responder todas mis más íntimas preguntas, no lo busco frente a mí sino multiplicado dentro, multiplicándose.

El camino hacia la verdad es el de los a veces infinitos recodos del espejo.

Por eso: desde el espacio escénico, desde la tierra y el cielo de la belleza, desde la magia desgarradoramente real del universo, desde la gracia, la crucifixión, la muerte, la vasta sepultura, desde el infierno y la resurrección creadora, clamando por vivos y muertos, desde la comunión y el perdón, desde la resurrección otra vez, otra vez, otra vez y siempre, desde la vida perdurable, desde todo amén, indefenso(a) espero los aplausos, aplaudo.

LA NOVELA POLICIACA
EN TODA NOVELA ESTÁ EL CUENTO

DODECÁLOGO DE LA NOVELA POLICIACA CONTEMPORÁNEA[30]

· Pórtico

Si se atiende a la retórica clásica, la novela policiaca pertenece a la épica. Y dentro de la épica a la prosa narrativa novelada. Las denominaciones de "novela negra" y de "novela detectivesca" para el género (para hacer referencia con exactitud ortodoxa: subgénero por partida doble; aunque por una vez prefiero nombrar por excepción) como totalidad, hoy por hoy ceden terreno ante las designaciones de "policiaca" o "policial" (por cierto para un amplio espectro de tipos); en el primer caso porque cada vez más se considera políticamente incorrecto utilizar lo de "negro" para identificar lo negativo, y, en el segundo, porque al perder presencia la figura del detective o investigador privado como personaje, y aunque esto puede extenderse a la presencia del policía, este como silueta es más universal, más calificador. A la novela policiaca o policial, novela del delito, y tantas veces del enigma, plasmación de temores nuestros y originada en lo social, se extiende de manera absoluta lo que caracteriza a la novela contemporánea: la diversidad formal y la asimilación de recursos de otros

[30] Inédito. F. Garzón Céspedes comenzó a leer novelas y cuentos policiacos a los ocho años, nunca ha dejado de hacerlo y en la actualidad lee unas dos novelas policiacas a la semana, pues es su lectura diaria, aunque, desde luego lee otro mucho. Su colección de libros policiacos rebasa los dos mil volúmenes, tras irse desprendiendo de lo de ínfima significación. Ha escrito cuentos, cuentos hiperbreves y novelas dentro de lo policial, y parte ha sido publicado en revistas y libros impresos; destacan los veinticinco Cuentos de la Colección Estocolmo, totalmente, en el volumen *Los 1111 pequeños cuentos del hombre que amaba contar*, Ediciones COMOARTES, Madrid, España, 2012, y, fragmentariamente, en *Normales los sobrevivientes*, Ediciones Matanzas, Cuba, 2013. Dentro de esto ha escrito la novela *policiaca Hay que quitar de en medio las arañas* y el libro entregéneros (novela policiaca integrada por cuentos) *Locos posibles*, y comienza ya a escribir su tercera novela con el Comisario Atocha y el sociópata Roxo Blanco.

géneros en grados ascendentes que llegan a lo insólito. Y no olvidarlo: En toda novela está el cuento. Por demás, la jerarquía literaria alcanzada por las novelas policiacas, algo que hoy también las define, permite considerarlas ante todo como novelas, que es lo que tantas son en superlativo.

· Decálogo

1-. Confía en tus capacidades y en tus propósitos, en tus saberes y en tus creencias, en tu voluntad y en tu disciplina, en tu compromiso y en tu intensidad, y más que en tu inteligencia en tus aptitudes y actitudes para alcanzar una y otra vez la lucidez, si no los tienes ni se te ocurra plantearte escribir una novela, y, menos, una de ficción policiaca: tan específica y, en determinados aspectos y por esencia, una tan inexorablemente exacta.

2-. No traiciones lo mejor de ti, nada lo merece, tampoco la creación de una novela policiaca, ni siquiera de una novela descomunal. Sé quien eres si eres en perfeccionamiento, entonces sé quien eres al escribir sin temer ni las incomprensiones ni los intereses creados, ni las modas ni las desvalorizaciones, ni tampoco las incompetencias de los otros y los límites que propugnen.

3-. Sé inventor, y, por tanto, imaginativo y creador.

4-. Realista (en concordancia con su naturaleza) o no, crítica con el ser humano y/o con la sociedad y sus injusticias o no, cronológica o no, experimental o no, tu novela, que al ser policiaca lo es del delito, tiene que respetar de principio a fin la lógica interna de la trama, por tanto al tú planearla y/o escribirla sé: racional, analítico, coherente y consistente, sin olvidar que sentimientos, emociones y sensaciones son inherentes a lo narrativo. Fueron los cuentos policiacos el arranque en sí, por lo que insisto, no lo olvides: en toda novela está el cuento y tantas de sus exigencias.

5-. Construye los personajes de tu novela sin considerar que eres cada uno ellos y ni siquiera uno solo de ellos. Aún cuando surgen desde dentro de ti, los personajes nacerán por lo que desde fuera de ti te ha ido habitando, y deberán tener como resultado sus propias personalidades y sus propios caracteres, su propia vida y su propio razonar, sentir, decidir y accionar. Siente a los personajes de tu novela dentro de ti, siente sus modos de ser y sus conflictos, sus vivencias y sus causas, siéntelos sin sentir que eres alguno de ellos. Haz que existan como ellos mismos.

6-. Constata que la primera persona verbal es de lo anecdótico; que la segunda, desde la primera, suele ser de lo interpelativo; y que la tercera persona verbal es de lo narrador o narrativo: ojalá escribas en estilo narrativo indirecto, que es el estilo por excelencia para narrar ficción, ese de la tercera persona verbal.

7-. Detente a reflexionar en el tiempo anterior al instante temporal en que comienza tu novela; conoce la biografía de los personajes tanto como las características del medio o medios sociales a plasmar, y tanto como las circunstancias, que son concluyentes. Y recomendado: lo ideal podrá ser que cuando menos exista un cadáver.

8-. Visualiza en tu interior cada espacio, cada paisaje y sus componentes, tal y como deberás visualizar tanto la imagen física como la imagen pública de cada personaje de tu novela; a la par, describe como quien entrega parte de lo fundamental, no escribas por demostración de maestría o por lucimiento de poderes.

9-. Ten en cuenta, sobre todo en cuanto a los personales principales, cómo son, cómo creen ellos que son y cómo anhelan ser, lo muestres o no en tu novela.

10-. Escribe la punta del iceberg de lo que llegues a conocer de los personajes de tu novela y de sus entornos

físicos, humanos, sociales, educativos, culturales… Plasma la punta del iceberg de la trama y de sus acciones, sucesos y trances. Independientemente de si utilizas un narrador (una voz narrativa) omnipotente, omnisciente y omnipresente, tú como escritor eres omnipotente, omnisciente y omnipresente y conoces muchísimo más de aquello que escribes que lo que en verdad escribes. Por supuesto: focaliza lo vital y más inherente a la novela policiaca como género.

11-. Traza una estructura sólida, si original y riesgosa mejor, en la que se inserten con garra los personajes de tu novela, constantemente en búsqueda y hallazgo de la disposición ideal para esa trama; prescinde de lo accesorio, escribe lo que ineludiblemente no podrías dejar de escribir, y, nunca, para ganar un mayor volumen, una mayor extensión en páginas.

12-. Escribe tu novela teniendo muy consciente los puntos de conflicto y los puntos de giro; entrena continuamente tus cualidades para incluirlos y desarrollarlos adecuadamente y con habilidad y destreza.

13-. No ignores que el ritmo, uno mejor multifacético y trepidante, es crucial.

14-. Tu novela será policiaca si su capacidad de incógnita, si el suspense edifica los cimientos y el suelo de tu obra, sus paredes y sus columnas, sus puertas y sus ventanas, tenga o no un final cerrado como techo o un final abierto hacia el horizonte; el aire que la habite y le dé existencia deberá ser el de una expectación in crescendo.

15-. La novela policiaca no puede sustraerse de que la literatura es un arte, el de la palabra escrita, y que, por tanto, su lenguaje verbal debe responder al hecho de en la literatura las palabras llaman la atención hacia sí mismas, de donde a lo señalado de asumir originalidad, riesgo,

coherencia, consistencia, habilidad y destreza, hay que añadir la inclusión de, entre más, la belleza, la sugerencia, la composición, la cohesión y la trascendencia humana.

16-. Cuida los diálogos, y, preferible, no prescindas de estos; pero advierte al escribirlos que los diálogos suelen atentar contra la calidad general de las novelas porque, perteneciendo por excelencia al teatro, muchos escritores de narrativa no los dominan y sus personajes dialogan falsamente; al dialogar sé marcadamente riguroso con la inclusión de lo banal, y, también, con la posible inclusión de coloquialismos.

17-. Huye del tópico de que "el criminal debe recibir su castigo", la literatura no es un paradigma. Es recreación de la realidad. Y no es su idealización.

18-. No fuerces situaciones ni soluciones vulnerando el desarrollo interno y externo de los sucesos; no escamotees lo esencial, lo necesario, lo indispensable; no utilices trucos irrespetuosos contigo mismo y con los lectores ni irrupciones o engaños artificiosos; no irrespetes la ciencia y la técnica; y no te permitas algo forzado que atente contra la verosimilitud: condición sagrada.

19-. Trasmite tensiones tanto como disfrute, desasosiegos tanto como ingenio, ansiedades tanto como asombro, has que el lector lamente que la novela haya finalizado. Y desde luego si tu novela termina siendo una antinovela policiaca, bienvenida sea, y si el humor la define, bienvenido sea.

20-. Pregúntate lo que yo te pregunto: ¿Dónde está tu novela policiaca? *"¿Dónde está mi sensacional novela policiaca?"* Si has tomado conciencia y lo has decidido, acciona: comienza a escribir ya.

SOBRE CONCEPTO DE DESNOVELA

He propuesto la categorización obviamente en positivo de ‘desnovela’ para estas cuatro de mis creaciones: *Historia de la mujer de elegancia vienesa (editada impresa en 2017)* y para las tres impresas en 2019: DESNOVELAS / *Historia de El hombre de la calle* y, también *Historia, inconclusa o no, de El hombre de la gabardina negra*: y para *Cuando el fuego llega a un desfiladero* (publicada digitalmente en revista Triplov / Primavera 2019) *,* una ‘desnovela’ es una novela modular hiperbreve que como posibilidad dialéctica es y no es. Una desnovela es una sugerencia de novela desde un conjunto de brevedades y/o hiperbrevedades narrativas referidas a un personaje, una historia o fragmentos de una historia que son cada narración una unidad total, un sistema y a la vez una unidad interdependiente de otras, parte de un sistema mayor Esto, de que como posibilidad dialéctica es y no es, porque es en sí, en lo escrito que narra novelando inusualmente; y porque puede ser mucho más en lo narrado y por su apelación- de sugerencia evocadora en máximos- a sus lectores como participantes activos, unos, tanto activos, que, incluso, modificadores, unos que imaginen creadoramente ampliando, completando y hasta adicionando enlaces posibles o no. Para todo lo cual una desnovela es o tiende por naturaleza de inicio a ser breve o brevísima como totalidad y desde los textos que la forman, regularmente capítulos modulares que, dispuestos en un orden por el autor es probable que pudieran estar en otro, modificando sensaciones -y más- a compartir, y percepciones y hasta los mensajes o el mensaje, de allí que, en efecto, sus módulos o capítulos pueden ser cada uno una historia en sí, cuento hiperbreve o breve independiente -si es así como se desea clasificar- Una ‘desnovela’ podría admitir y hasta desear que un lector

-preferiblemente dentro de sus marcos-, le escribiera sus propios capítulos o transformaciones a los originales; e incluso su autor podría lanzar una convocatoria pública para ello y elegir de lo arribado o nombrar un Comité de reescritura. Una desnovela potenciando la expectación y la motivación o provocación asumiría probablemente ambivalencias e incógnitas y asumiría llegar a lo enigmático, en sus juegos y rejuegos con lo ético y lo sexual y con lo narrado incierto o mentiroso por sus personajes.

DE COLOFÓN

DECÁLOGO / ¿POR QUÉ Y PARA QUÉ SE ESCRIBE CREATIVAMENTE?[31]

1-. Se escribe creativamente porque quien escribe tiene algo que expresar, algo que desea dejar manifestado para otros, lo haya planeado antes o no.

2-. Se escribe creativamente, o debiera escribirse, porque la pasión de escribir, el germen o algún elemento de esta pasión, forma parte de la personalidad de quien escribe.

3-. Se escribe creativamente porque el impulso de escribir se ha vuelto tan poderoso que, desde la urgencia de escribir, de expresar por medio de la literatura, ese impulso vence cualquier obstáculo o limitación.

4-. Se escribe creativamente porque expresar es uno de los modos de ser, una de las más intensas posibilidades de vivir y no de sobrevivir. Y lo es porque permite dejar constancia, incidir e influir en los otros; permite contribuir al enriquecimiento del universo de los otros, y contribuir a, gradualmente, transformar el mundo.

[31] Escrito a fines de los noventa para impartir el Taller del cuento hiperbreve "La burbuja de la síntesis" (primero de hiperbrevedad documentado de que se tenga noticia, al menos en Iberoamérica), fue publicado digitalmente en: Garzón Céspedes, Francisco, *Literatura e hiperbrevedad: Sacralización y desacralización* (y como parte del ensayo homónimo), Ediciones COMOARTES, Los Cuadernos de las Gaviotas 44, Madrid / México D. F., España / México, 2011, y en *Primer Libro de ¿Escribimos tú y yo y algunos más?*, COMOARTES, ¿Escribimos? 2, 2012.

5-. Se escribe creativamente porque escribir es una de las maneras mejores y más totalizadoras de conocerse a uno mismo y de conocer la realidad.

6-. Se escribe creativamente porque escribir es una de las maneras más eficaces de encontrar caminos propios para modificar la propia existencia, de encontrar rutas para reconducirla.

7-. Se escribe creativamente porque escribir es una de las vías más efectivas para reordenar el pasado vivido y para predecir el futuro personal, pudiendo servir para completar la existencia o para dimensionarla al dar presencia literaria a los anhelos no cumplidos, a los sueños inalcanzables.

8-. Se escribe creativamente para evidenciar o dar testimonio de sentimientos, aspectos, hechos o conflictos poco nítidos de la realidad, para criticarlos, o para mostrar soluciones, e incluso para predecirlos.

9-. Se escribe creativamente porque el juego, de crear y de recrear desde la literatura, el juego con las palabras y su elección y significados, el juego con el orden, desorden, construcción y rompimiento de las palabras, es una diversión o un placer que se disfruta, que se aspira a disfrutar.

10-. Se escribe creativamente para permanecer.

DECÁLOGO
DEL ESCRITOR DE NARRATIVA[32]

La literatura es metáfora de lo posible.

La página en blanco es metáfora de lo infinito.

La ficción es metáfora de la omnipotencia.

Los personajes son metáfora de la omnisciencia.

Los argumentos son metáfora de la omnipresencia.

El estado de inspiración es metáfora de la decisión.

El comienzo es metáfora de la pasión.

La culminación es metáfora del proceso.

El mensaje es metáfora del compromiso.

La creación es metáfora de la apertura.

[32] Creado como todos los textos de este libro por Francisco Garzón Céspedes y editado por primera vez en el libro digital –y para iniciarlo– *Trece cuentos iberoamericanos / Siglos XIX, XX, XXI*, selección de Garzón Céspedes, F. y Martínez Gil, José Víctor, Ediciones COMOARTES, Madrid, España, 2014, reproducido de inmediato por Sabersinfin.com, México, y leído oficialmente en público en la Muestra Iberoamericana de Narración Oral Escénica "Contar con La Habana" en el Museo de Artes Decorativas del Ministerio de Cultura, ante personalidades de la cultura y numerosos asistentes.

ÍNDICE

EL CUENTO

- El cuento es una conspiración.
  Decálogo del cuento, del cuento hiperbreve y del género de la fugacidad que narra.
- Manifiesto de las significaciones de contar oral o literariamente.

EL CUENTO DE NUNCA ACABAR
Tradición memorística / Tradición oral / Literatura contemporánea

- Definición de cuento de nunca acabar.
- Manifiesto por el género del cuento de nunca acabar.
- Decálogo para crear cuentos de nunca acabar.
- Decálogo hiperbreve para crear cuentos de nunca acabar.

EL CUENTO ORAL

- Credo del narrador oral.
- Llamamiento / Salvaguarda de las tradiciones orales desde la oralidad contemporánea.
- Llamamiento / Orígenes e identidad de la acción de narrar.
- Guía de los recursos esenciales para contar cuentos.
- Llamamiento / Por una política de estado sobre la oralidad.
  La oralidad es uno de los derechos humanos.

MANIFIESTO UNIVERSAL POR LOS DERECHOS DE LAS NIÑAS Y LOS NIÑOS A LA ORALIDAD Y A LOS CUENTOS

- Manifiesto.

DIFERENCIAS ENTRE EL CUENTO ORAL
Y EL CUENTO TEATRALIZADO

- Conjuro por un artista oral escénico de primera.
- Lentes para la comprensión de lo oral y el cuento oral frente al teatro y el cuento teatralizado.
- Guía de las diferencias entre el cuento oral escénico (la narración oral escénica) y el teatro en sí.
- Credo del actor / Credo de la actriz / Credo del espejo

LA NOVELA POLICIACA
EN TODA NOVELA ESTÁ EL CUENTO

- Decálogo de la novela policiaca contemporánea.

SOBRE CONCEPTO DE DESNOVELA

··Una desnovela…

DE COLOFÓN

- Decálogo / ¿Por qué y para qué se escribe creativamente?
- Decálogo del escritor de narrativa.